

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

MILENA FRANSOLINO

CRÍTICA DE ARTE E VANGUARDA NO BRASIL – ANOS 1960

CURITIBA

2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

MILENA FRANSOLINO

CRÍTICA DE ARTE E VANGUARDA NO BRASIL – ANOS 1960

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Arte, da Universidade Estadual do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Artur Correia de Freitas

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Fransolino, Milena

Crítica de arte e vanguarda no Brasil - Anos 1960
/ Milena Fransolino. -- Curitiba-PR, 2023.
168 f.: il.

Orientador: Artur Correia de Freitas.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2023.

1. Crítica de Arte. 2. Arte de Vanguarda. 3.
Exposição de Arte. 4. Arte Brasileira. I - Correia
de Freitas, Artur (orient). II - Título.

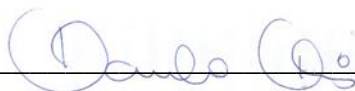
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ATA nº 13/2023 - PPGARTES
BANCA DE DEFESA

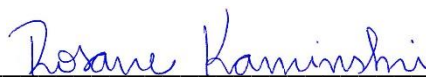
No dia 25 de agosto de 2023, às 14h30 horas, na Sala 10 do Bloco 2 do Campus Curitiba II da Unespar, realizou-se a Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado CRÍTICA DE ARTE E VANGUARDA NO BRASIL – ANOS 1960 da mestranda Milena Fransolino que contou com a presença dos professores doutores Artur Correia de Freitas (orientador), Paulo Roberto de Oliveira Reis e Rosane Kaminski como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela **APROVAÇÃO** da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, ao Banca de Defesa deu-se por encerrada e eu, professor orientador e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.



Prof. Dr. Artur Freitas (orientador)



Prof. Dr. Paulo Roberto de Oliveira Reis (UFPR)



Profa. Dra. Rosane Kaminski (UFPR)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer ao meu orientador, Artur Freitas, por me introduzir ao mundo da pesquisa nos idos de 2018, quando me convidou para ser sua orientanda na iniciação científica e que, desde então, sempre me encorajou a continuar estudando. Agradeço por seus conselhos e generosas leituras e apontamentos.

Agradeço também ao meu companheiro de vida e melhor amigo, Antonio.

*Na arte, uma preferência é
sempre um início de crítica.*

Lionello Venturi

*A extrema complexidade da
civilização moderna não permite a
nenhuma atividade de ordem
científica, cultural ou estética
desenrolar-se no isolamento. Ela
impõe uma atividade globalizante
em todos os sentidos.*

Mário Pedrosa

RESUMO

A crítica de arte brasileira, a partir de meados do século XX, apropria-se de um lugar mais influente na discussão em torno da arte de vanguarda feita em terras nacionais. Frente ao autoritarismo do Estado a partir do golpe de 1964, artistas e críticos passaram a assumir posições mais contundentes e críticas diante da realidade brasileira. Dos artistas, esperava-se uma maior comunicação com o espectador e que a arte se tornasse mais acessível, a partir do retorno da figuração, dos objetos e da utilização de materiais diversos, muitas vezes precários, que faziam alusão à situação social de um país subdesenvolvido. A crítica trazia ao debate assuntos como o subdesenvolvimento, a ditadura, a indústria cultural e o anti-imperialismo. A ordem do dia era, então, a tomada de posição perante a realidade nacional e uma arte comprometida com o seu tempo. As mudanças na realidade sociopolítica afetaram diretamente a produção dos artistas e, por consequência, o exercício crítico no Brasil – o campo intelectual passou a desempenhar um papel de resistência contra o governo autoritário. Nesse sentido, esta pesquisa se ancora principalmente em textos escritos por reconhecidos críticos de arte entre os anos de 1965 e 1968 para buscar compreender de que forma se deu a discussão acerca da arte de vanguarda no Brasil. Pretende-se, sobretudo, acompanhar a noção pública de vanguarda na arte brasileira através de textos escritos em torno das exposições que traziam artistas percebidos como vanguardistas pela crítica e, por fim, interpretar as variações e especificidades dos conceitos de vanguarda no Brasil conforme operados pelos críticos dentro do recorte temporal aqui proposto. Esta dissertação não se propõe a discutir um conceito de arte de vanguarda único e acabado; pretende-se compreender, ao invés disso, as variadas concepções do que seria uma arte de vanguarda para os críticos em exercício no Brasil dos anos 1960.

Palavras-chave: Crítica de Arte. Arte de Vanguarda. Arte brasileira. Exposições de Arte.

ABSTRACT

Brazilian art criticism from the mid-20th century onwards occupies a more influential position in the discussion surrounding avant-garde art produced within the nation. Faced with the authoritarianism of the State following the 1964 coup, artists and critics began to adopt more critical positions in response to the Brazilian reality. Artists were expected to establish greater communication with the audience, making art more accessible through the return to figuration, objects, and the use of diverse materials, often precarious, that alluded to the social situation of an underdeveloped country. Criticism brought topics such as underdevelopment, dictatorship, cultural industry, and anti-imperialism to the forefront of the debate. The agenda at the time was to take a stance on national reality and to create art that was engaged with its time. Changes in sócio-political reality directly affected the production of artists and, consequently, the exercise of criticism in Brazil – the intellectual sphere began to play a role of resistance against the authoritarian government. In this sense, this research is primarily grounded in texts written by recognized art critics between 1965 and 1968, aiming to understand how the discussion of avant-garde art unfolded in Brazil. The intention is to primarily trace the public notion of avant-garde in Brazilian art through texts written about exhibitions that featured artists perceived as avant-garde by critics, and ultimately to interpret the variations and specificities of the concepts of avant-garde in Brazil as operated by critics within the proposed timeframe. This dissertation does not aim to discuss a singular, definitive concept of avant-garde art; instead, it intends to comprehend the diverse conceptions of what constitutes avant-garde art for the critics active in Brazil during the 1960s.

Keywords: Art criticism. Avant-garde art. Brazilian art. Art exhibitions.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Flyer de divulgação de “Opinião 65”	39
Figura 2: Recorte de Jornal, Notícia sobre “Opinião 65” na revista Manchete de 11 de setembro de 1965	40
Figura 3: Recorte de jornal da coluna <i>Artes Plásticas</i> do crítico de arte Harry Laus	43
Figura 4: Recorte de jornal da imagem da obra <i>Adoração 66</i> (1966) de Nelson Leirner.....	53
Figura 5: Recorte de jornal da imagem da obra de Terezinha Soares exposta na exposição “O artista brasileiro e a iconografia de massa”	55
Figura 6: Recorte de jornal da coluna de Quirino Campofiorito com foto do artista Antônio Manuel.....	55
Figura 7: Recorte de jornal da coluna de Walmir Ayala. Imagem da obra de Maria do Carmo Secco.....	56
Figura 8: As bandeiras em exposição na praça General Osório.....	59
Figura 9: Foto de Hélio Oiticica segurando a Bandeira <i>Guevara</i> de Claudio Tozzi, 1968. Serigrafia sobre tecido	62
Figura 10: Recorte de jornal com foto de João Henrique e Rubens Gerchman com suas bandeiras.	62
Figura 11: <i>Seja marginal seja herói</i> (1968), bandeira-poema de Hélio Oiticica, pintura sobre tecido, 85 x 114,5 x 3 cm, da Coleção Eugênio Pacelli.....	63
Figura 12: Anúncio vinculado no jornal Diário de Notícias.....	65
Figura 13: Stills do filme <i>Apocalipópótese Guerra e Paz</i> , Raymundo Amado, 1968	67
Figura 14: Foto de Waldemar Cordeiro nos anos 1960 segurando um de seus <i>popcretos</i>	87
Figura 15: Foto da obra <i>A bolha</i> de Marcelo Nitsche, 1968. Na 10ª Bienal de São Paulo	91
Figura 16: Foto dos <i>Parangolés</i> . Exposição “Opinião 65”, MAM Rio de Janeiro, 1965	97
Figura 17: Recorte de jornal da chamada para o concurso de caixas na Petite Galerie	98
Figura 18: Recorte de jornal. Coluna de Frederico Moraes noticia o concurso de caixas com título sensacionalista	100
Figura 19: <i>Caixa de Morar Brasília</i> (1966), de Rubens Gerchman. Acrílica sobre relevo em madeira, 70,00 cm x 70,00 cm	103
Figura 20: <i>O Porco</i> (1966), de Nelson Leirner. Porco empalhado em engradado de madeira	106
Figura 21: <i>Matéria e Forma</i> (1965), de Nelson Leirner. Tronco e cadeira	107

Figura 22: Happening “Exposição não Exposição” no Encerramento da Rex Gallery & Sons em 1967	109
Figura 23: <i>Amargo</i> (1965), de Waldemar Cordeiro	117
Figura 24: <i>Viva Maria</i> (1966), de Waldemar Cordeiro. Bandeira com feltro, 68,00 cm x 98,00 cm	118
Figura 25: Foto da obra <i>Tropicália</i> (1967), de Hélio Oiticica. Apresentada pela primeira vez na exposição “Nova Objetividade Brasileira”. Plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira	132
Figura 26: <i>Os 99 Heróis do Estádio</i> (1965), de Rubens Gerchman. Nanquim e guache sobre papel, c.i.e., 50,00 cm x 65,00 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM Rio de Janeiro.....	135
Figura 27: <i>O Rei do Mau Gosto</i> (1966), de Rubens Gerchman. Acrílica, vidro bisoté e asas de borboleta sobre madeira, 200,00 cm x 200,00 cm	140
Figura 28: <i>Aliança para o Progresso</i> (1965), de Marcello Nitsche. Esmalte sintético sobre duratex e corrente de ferro, 122,00 cm x 80,00 cm	140
Figura 29: <i>Lute</i> (1967), de Carlos Zilio. Serigrafia sobre filme plástico e resina plástica acondicionados em marmitta de alumínio	141
Figura 30: <i>A-doração</i> (1966), de Nelson Leirner. Painel com oleografias, pintura e néon em ambiente cortinado circular, com roleta em frente	141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. CRÍTICA DE ARTE, EXPOSIÇÃO E VANGUARDA	21
1.1. <i>A crítica brasileira nos anos 1960</i>	<i>22</i>
1.2. <i>Exposições de vanguarda – 1965/1968</i>	<i>36</i>
1.3. <i>Arte na cidade: Bandeiras na Praça e Arte no Aterro</i>	<i>57</i>
2. ARTE E LINGUAGEM	69
2.1. <i>A ideia brasileira de vanguarda</i>	<i>70</i>
2.2. <i>Abstração, Figuração e conceitos diversos de realismo</i>	<i>81</i>
2.3. <i>Novos suportes e procedimentos: objeto, corpo e participação</i>	<i>90</i>
2.4. <i>Crítica Institucional: O caso do Porco do Leirner</i>	<i>103</i>
3. ARTE E SOCIEDADE	115
3.1. <i>Arte e resistência: arte engajada, vanguarda e política</i>	<i>116</i>
3.2. <i>Identidade Nacional e Subdesenvolvimento</i>	<i>123</i>
3.3. <i>Cultura e Iconografia de Massa</i>	<i>131</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	148
FONTES	152

INTRODUÇÃO

Esta dissertação nasceu a partir de um questionamento inicial: como o discurso público da crítica de arte interpretou a ideia e a produção artística considerada de “vanguarda” que circulou sobretudo nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo durante os primeiros anos da ditadura militar?

Diante dessa pergunta, esta pesquisa se apoia principalmente nos textos escritos pelos críticos de arte brasileiros entre os anos de 1965 e 1968 para buscar compreender de que forma sucedeu a discussão em torno da arte de vanguarda no Brasil e como esses críticos contribuíram na construção do “projeto de uma vanguarda nacional”. Pretende-se, sobretudo, acompanhar a noção pública de vanguarda na arte brasileira através de textos escritos em torno das exposições das quais participavam artistas entendidos como vanguardistas pela crítica. Portanto, serão utilizados principalmente os textos críticos publicados a pretexto das exposições de vanguarda do período, como os produzidos para catálogos ou publicados em jornais e revistas especializadas. As exposições que guiarão esta pesquisa são: “Opinião 65” e “Opinião 66” (1965 e 1966 – Rio de Janeiro), “Propostas 65” e “Propostas 66” (1965 e 1966 – São Paulo), “Vanguarda Brasileira” (1966 – Belo Horizonte), “Nova Objetividade Brasileira” (1967 – Rio de Janeiro), “O artista brasileiro e a iconografia de massa” (1968 – Rio de Janeiro) e também as manifestações de rua “Bandeiras na Praça” (1968 – Rio de Janeiro e São Paulo) e “Arte no Aterro: um mês de arte pública” (1968 – Rio de Janeiro). Também se inclui na pesquisa o “IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal” (1967) como um pano de fundo para uma breve análise das reverberações sobre a crítica de arte a partir do *happening da crítica* promovido pelo artista Nelson Leirner após a exposição. Serão considerados, eventualmente, textos críticos escritos para outras exposições ou, ainda, textos que não foram necessariamente escritos em função de nenhuma exposição em prol de uma melhor fruição da discussão.

Espera-se, ao longo desta pesquisa, interpretar as variações e especificidades dos conceitos de vanguarda no Brasil conforme operados pelos críticos dentro do recorte temporal aqui proposto, recorte esse cuja definição se deu praticamente em duas etapas. Objetivamente falando, esse período entre 1965 e 1968 corresponde aos primeiros anos da ditadura militar brasileira, entendida como uma primeira fase do regime. Não por acaso, nesses anos não só ainda eram possíveis manifestações contrárias ao regime em certos setores como também

artistas plásticos encontravam certa liberdade de espaço para colocar suas obras, fossem elas “engajadas” ou não. Sendo assim, aconteceu, nesse período, certo “boom” de exposições coletivas (as selecionadas aqui são só algumas dentre as várias que aconteceram). Esse “boom”, no entanto, foi freado em dezembro de 1968, a partir do Ato Institucional Número Cinco, que teria consequências muito mais drásticas do que os eventos de abril de 1964. Nesse sentido, então, a partir de 1969, para além das mudanças do contexto nacional, nota-se que há algumas mudanças mais radicais tanto na produção artística quanto na crítica, o que refletiria também nos modos expositivos. Por essa razão, entende-se que esse conjunto de exposições que aconteceram entre os anos de 1965 e 1968 faz parte de um contexto muito específico tanto da sociedade brasileira quanto do que se entendia por arte de vanguarda naquele momento. Vale dizer, também, que se considera que a exposição “Opinião 65” não só marca o início desse “boom” como também o princípio de certo ciclo da arte de vanguarda brasileira, encerrado em fins de 1968.

Como escolha metodológica e foco de análise, a pesquisa se deteve não só a textos críticos em torno dessas exposições, mas também se atentou a escritos que fossem dotados de uma mínima distância temporal entre o evento abordado e sua produção escrita. Foram tomadas, então, como fontes primárias, os textos publicados em jornais, revistas e, em alguns casos, catálogos de exposições. Nesse sentido, esta pesquisa somente foi possível graças ao vasto arquivo do site da Hemeroteca Brasileira, assim como o precioso arquivo digital do *International Center for the Arts of the Americas* do *Museum of Fine Arts* de Houston, Estados Unidos. O acesso a catálogos e outras fontes foi graças ao arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cujo trabalho também se fez necessário e importante, assim como o da Biblioteca Pública do Paraná. Além desses arquivos, alguns livros de coletâneas de textos críticos complementam a pesquisa, bem como alguns catálogos e revistas garimpados na Internet. Dentre esses documentos, destaca-se o catálogo da exposição “Objeto na arte: Brasil anos ‘60”, organizado por Daisy Peccinini em 1978, importante fonte de pesquisa, transformando-se em um dos documentos mais relevantes sobre a arte dos anos 1960. Não por acaso: o catálogo apresenta ao leitor uma visão completa da exposição, com a lista completa das obras e um mapa da expografia, retratando não só os lugares e as maneiras com a qual foram expostas as obras, mas também as diferentes tendências apresentadas. Para além do completo texto de Peccinini, a curadora faz uma cronologia dos principais acontecimentos entre os anos de 1960 e 1970, além de contar com vinte textos de referências escritos por críticos e artistas do período. Alguns textos utilizados nesta pesquisa só foram encontrados nesse documento.

Ademais das fontes primárias, esta pesquisa se fundamenta em uma bibliografia que também se propõe a discutir os aspectos da arte de vanguarda dos anos 1960, como as pesquisas de Paulo Reis, Artur Freitas e Daisy Peccinini. Já sobre a atividade crítica do período, a partir de uma perspectiva e abordagem abrangentes como aqui propostas, não se encontrou muita bibliografia. Um ponto de partida importante foi o texto *A arte de vanguarda e a crítica de arte no Brasil (1950-1970)*, da pesquisadora Maria de Fátima Morethy Couto de 2004¹. Da mesma autora, o livro *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)* agrega a esta pesquisa não só por sua metodologia, que também utiliza o texto crítico como principal fonte, mas, para além disso, a forma como a autora conecta os diferentes pensamentos críticos na tentativa de formular uma concepção do que seria essa vanguarda nacional a partir da perspectiva da crítica. O livro tem como proposta fazer uma análise das questões que marcaram a introdução da arte abstrata no Brasil nos anos 1950 e a retomada da figuração na década seguinte a partir da reflexão em torno dos textos de críticos e intelectuais da época, criando um debate em torno do desejo de afirmação cultural e da busca pela identidade artística nacional, sendo, pois, também uma importante referência bibliográfica, atravessando esta pesquisa por todos os capítulos, principalmente no que diz respeito às relações entre arte e sociedade. Ainda pensando sobre a crítica de arte brasileira de maneira mais ampla, o livro de Galciani Neves, *Exercícios críticos: gestos e procedimentos de invenção*², resultado de sua tese de doutorado *Crítica como criação: procedimentos e estratégias comunicacionais dos exercícios críticos do Brasil (2014)*, foi a pesquisa encontrada que mais se propôs a criar um panorama amplo do exercício crítico do Brasil, especificamente das décadas de 1960 e 1970, trazendo não só uma visão muito apurada da autora sobre os modos como a crítica agia, mas também importantes entrevistas, através das quais apresenta uma visão muito pessoal daqueles que atuavam naqueles anos.

Pesquisas dedicadas a críticos de forma individual foram lidas diversas, e suas contribuições foram imprescindíveis para direcionar as leituras dos textos de cada um e cada uma. Entender suas formas de atuação, contexto, conexões, tendências e práticas discursivas foi um processo facilitado por essas leituras. É importante ressaltar, porém, certa disparidade entre a quantidade de pesquisas dedicadas a cada crítico. Enquanto Frederico Moraes foi quem

¹ COUTO, Maria de Fátima Morethy. A arte de vanguarda e a crítica de arte no Brasil (1950-1970). *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 9. São Paulo, nov. 2019. p. 99-117.

² NEVES, Galciani. *Exercícios críticos: gestos e procedimentos de invenção*. São Paulo: Educ, 2016.

mais teve resultados nas buscas³, seguido por Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, cuja importância para a história da crítica brasileira extrapola muito além dos anos 1960, outros críticos tinham pouquíssimas pesquisas dedicadas às suas produções, como é o caso de Mário Barata, que, apesar de ter tido importante papel no período, teve pouquíssimos resultados nas buscas em relação aos outros críticos.

Assim, entendendo a notável emergência de uma nova geração vanguardista, a importância que as exposições tiveram para a institucionalização dessa vanguarda e, principalmente, o expressivo impacto que a crítica de arte teve na comunicação e na interpretação dessa vanguarda dentro de um novo contexto nacional, esta pesquisa se apoia em três pilares principais de interesse: crítica de arte, arte de vanguarda e exposições de arte.

Sobre crítica de arte

O discurso da arte, nascido sob a forma de crítica de arte, fortaleceu-se como campo independente de discussão. A crítica de arte formalizou, pouco a pouco, a análise da arte sobre seus próprios parâmetros conceituais e formais.⁴

Esta pesquisa busca, sobretudo, entender como se deu a discussão em torno da arte de vanguarda no Brasil dos anos 1960 a partir de textos críticos. Para tanto, é preciso tentar formular um breve exercício de exame do trabalho da crítica de arte. Parte-se então da concisa explicação de Terry Barrett⁵, em que ele diz que a crítica essencialmente descreve, interpreta, julga e teoriza as obras de arte, não necessariamente nessa ordem e nem sempre ao mesmo tempo. Ainda segundo o autor, “a boa crítica é uma argumentação cuidadosa e envolvente que aprofunda o diálogo entre a arte e a vida”⁶. Pensando nisso, a escolha da bibliografia aqui apresentada seguiu também, além dos critérios metodológicos já mencionados, um diagnóstico a partir de Barrett: a argumentação que aqueles críticos faziam da arte naquele momento era relevante o bastante para hoje, 60 anos depois, transformar-se em uma fonte histórica que contribuiria significativamente?

³ Importante destacar que são poucas as pesquisas dedicadas ao crítico no período dos anos 1960, principalmente por ainda ser o início de sua carreira. A grande maioria dos textos são dedicados aos anos 1970, notável fase de Moraes.

⁴ REIS, Paulo R. O. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese (Doutorado em História), Curitiba, UFPR, 2005. p. 50.

⁵ BARRETT, Terry. *A crítica de arte: Como entender o contemporâneo*. 3ª ed. Porto Alegre: AMGH, 2014.

⁶ *Ibidem*, p. VIII.

Logo, para chegar aos textos que compõem esta pesquisa, foi preciso uma leitura bastante ampla, tendo em vista que na década de 1960 ainda era grande a publicação de textos críticos em colunas de artes em diversos jornais. A maioria dos textos eram de teor jornalístico, sendo, pois, um espaço muito mais de divulgação do que de interpretação ou teorização sobre arte. Dentre os muitos textos, porém, foi possível sim encontrar artigos que se propunham a ir além da notícia, mesmo que às vezes em pequenos espaços, como era o caso da coluna de Frederico Moraes. Sua coluna era uma das menores, mas quase sempre trazia opiniões contundentes junto à informação. Já os textos de Mário Pedrosa, por exemplo, eram menos assíduos nos anos 1960, porém, quando surgiam, ocupavam pelo menos meia página do jornal, tratando de assuntos para além das artes – muitas vezes políticos. Do período, Pedrosa, ao lado de Ferreira Gullar, figuram como os poucos críticos que não se propunham mais manter uma coluna de arte informativa. Nesse sentido, retomam-se as definições do ofício da crítica para Barrett⁷: a crítica tem o fim de aumentar a compreensão e a fruição da arte, assim como determinar o seu papel na sociedade. Sem haver a necessidade do julgamento, o exercício crítico se ocupa muito mais da descrição e interpretação da arte. Sendo assim, as informações constituintes dos textos críticos podem extrapolar o campo próprio da arte, podendo ser de teor histórico, social ou bibliográfico, por exemplo.

A crítica brasileira, no geral, mantinha uma produção bastante preocupada com as questões históricas da arte e sua relação com a sociedade, trazendo ao debate assuntos como subdesenvolvimento, ditadura, nacionalismo, afirmação de identidade nacional, indústria cultural e anti-imperialismo. Pode-se dizer, então, que a crítica brasileira do período, em sua maioria, fazia uma “crítica das motivações”, utilizando as palavras de Argan⁸. O crítico italiano explica que essa crítica “de linha sociológica estuda a relação entre as atividades artísticas e a esfera social, visando explicar a obra de arte como produto da situação social e cultural”⁹. Esse tipo de crítica prioriza as questões sociais em detrimento das questões formais da obra, preocupada em estudar a relação entre as atividades artísticas e a esfera social, tencionando, principalmente, explicar a obra de arte como produto social e cultural¹⁰. Essa é uma característica marcante nos textos estudados aqui, mesmo levando em consideração algumas divergências de pensamento crítico e linhas teóricas entre todos os críticos. Essa “crítica das motivações” aparecia não só como uma das consequências das mudanças que aconteciam na

⁷ BARRETT, Terry. *op. cit.*, p. 26.

⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988. p. 154.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

sociedade, mas também, fundamentalmente, das mudanças na própria produção artística após um período dominado por um pensamento formalista tanto na realização quanto na crítica.

A crítica dita formalista ou aquela preocupada com questões visuais prescindidas das questões do conteúdo foi predominante nas décadas anteriores, especialmente através da figura do estadunidense Clement Greenberg, considerado o mais importante crítico de arte kantiano por Artur Danto¹¹. A crítica kantiana é justamente aquela contra a qual muitos críticos brasileiros passaram a se posicionar naqueles anos – uma crítica preocupada com um juízo estético, que se compromete a apontar uma arte boa e uma arte ruim, que se ocupa com as características internas da obra, sem relacioná-la com o meio ou com a sociedade; uma crítica autônoma para uma arte autônoma. Como aponta Danto, o juízo estético já não mais cabia à arte que se fazia nos anos 1960, com a “arte depois do fim da arte”, denominação feita por ele¹². A crítica de arte kantiana, então, passou a não mais fazer sentido, pois o crítico já não era o responsável por apontar a arte boa ou ruim, uma vez que a arte não se propunha mais ser apenas uma “satisfação estética”, parafraseando Danto. Nos conceitos da crítica kantiana, a arte deveria ser autônoma, não estando a serviço dos interesses humanos e, portanto, não deveria ter ambições instrumentais na tentativa de uma transformação social e muito menos política¹³. Nesse ponto, já se vê o salto ideológico que acontece no Brasil em uma direção totalmente oposta: o prazer estético universal e desinteressado da crítica kantiana cede lugar a uma crítica preocupada com a relação da arte com a vida e, principalmente, em uma tomada de posição perante as graves situações políticas e sociais.

Giulio Argan define a crítica kantiana a partir da teoria da “pura visibilidade”, ou seja, “a arte como contemplação expressiva ou produtiva”¹⁴. O italiano explica que na arte, segundo o ponto de vista kantiano, “não existem premissas teóricas, experiências culturais, impulsos fantásticos ou sentimentais, conteúdos religiosos, históricos, morais ou narrativos que condicionem a obra do artista”. Na crítica kantiana, a “forma visual é plenamente reveladora do seu ‘próprio’ conteúdo ou significado, que afinal não é senão a sua própria ordem ou equilíbrio, a sua própria estrutura”¹⁵. Chamando essa crítica despreocupada com o entorno da obra de “crítica da forma”, o autor explica que os críticos da “pura visibilidade” se concentram

¹¹ DANTO, Artur. Da estética à crítica de arte. In: *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp; Odisseus, 2006 [1997], pp. 89-109. p. 93.

¹² *Ibidem*, p. 94.

¹³ *Ibidem*, p. 96.

¹⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *op. cit.* p.145.

¹⁵ *Ibidem*.

nos princípios estruturais das formas da obra, como linhas, ângulos, curvas, etc., separando, assim, a forma do conteúdo. Portanto, a crítica dita formalista é exatamente o oposto do que boa parte da crítica brasileira dos anos 1960 se propunha a fazer – uma crítica integrada ao social, preocupada com o conteúdo na obra, não mais na universalidade e sim na sua especificidade dentro de seu universo; a obra de arte não mais isolada do mundo sobre um pedestal ou pendurada em uma parede branca.

Já em 1962, Frederico Moraes, antes mesmo de se mudar para o Rio de Janeiro e se tornar um dos maiores porta-vozes da jovem vanguarda brasileira, publica no jornal *Estado de Minas* um artigo intitulado *Revisão do Método Crítico*, no qual argumenta sobre a necessidade de uma revisão crítica sobre os valores tradicionais da pintura ou, em suas palavras, “pelo menos, daquilo que se considera como sendo o específico pictórico”¹⁶. Para o crítico, a nova arte que se fazia naquele tempo nada mais tinha a ver com as tradicionais formas de arte e, com todas as mudanças que estavam acontecendo na produção artística daquele período, considerava não ser mais relevante a avaliação crítica a partir do específico:

Nas artes plásticas, a discussão em torno da especificidade da pintura, escultura, desenho ou gravura já se encontra superada, visto que nenhum crítico, perfeitamente consciente do caminho percorrido pela arte neste século, e em especial após o surgimento do dadaísmo, pode tomar como critério de valor, para efeito de julgamento da qualidade ou não da obra plástica, aqueles elementos considerados até aqui como sendo o específico de cada forma de arte.¹⁷

Já que as qualidades de uma obra não se baseavam mais na negação do caráter específico da pintura, mas sim em seu conteúdo ou especificação, a crítica de arte formalista parecia não fazer mais sentido naquele momento. Esse texto de Moraes refletia uma nova posição que já estava sendo assumida inclusive em outras áreas da cultura, como no cinema e no teatro, uma ideia de uma crítica cultural mais ampla. O crítico, então, afirma que os interesses da crítica deveriam ir além da forma:

A pergunta que deve ser colocada é: qual o significado desta arte que se faz hoje. Ou para sermos mais claros: qual o conteúdo desta arte. Sei que esta palavra é perigosa, devido as suas implicações várias e o radicalismo como é empregada pelos dois lados da crítica – a conteudística [sic] e a formalística. Mas, na realidade, é este o problema que está merecendo ser debatido em relação à arte contemporânea. Qual o seu conteúdo? A resposta, evidentemente não é fácil. Por isso mesmo deixaremos o prosseguimento do debate para amanhã.¹⁸

¹⁶ MORAIS, Frederico. Revisão do método crítico. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, n.p., 25 out. 1962.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

Argan aponta as diferenças entre as críticas de arte formalista e da imagem (como ele chama a crítica “conteudística” de Moraes) se perguntando se seria legítimo levar em consideração apenas os fatores visuais das obras, negligenciando seus conteúdos ou temas. O crítico italiano afirma que, mesmo reconhecendo que as formas podem ter “conteúdo semântico próprio e independente do conteúdo expositivo ou narrativo”, “não se pode negar que a obra de arte [é] uma imagem ou um conjunto de imagens e que a história das imagens [é] tão legítima quanto a história das formas”¹⁹. Esse incômodo de Moraes com a crítica tradicional se dava principalmente pelos rumos que a arte e o objeto artístico estavam tomando, pois se já não se faziam mais obras no sentido tradicional da palavra, a crítica tampouco deveria se manter a mesma. Pode-se dizer, então, que essa reação da crítica de arte em relação à obra e sua conexão com o mundo ocorreu principalmente devido às mudanças na própria produção artística após o período de domínio da abstração, tanto com o expressionismo abstrato nos Estados Unidos quanto com a arte concreta no Brasil. Essa mudança não se limitou apenas à forma, como o retorno da figuração ou a utilização de objetos, mas também envolveu novos procedimentos como uma resposta expandida que transcendeu o mundo da arte e se voltou para o mundo real. Consequentemente, a percepção da crítica também se expandiu, com o formalismo crítico e, principalmente, a crítica subjetiva deixando de fazer sentido para uma arte que buscava se relacionar com o espectador além do nível da contemplação.

Embora talvez não se tenha observado uma revisão tão abrupta nos métodos críticos durante os anos 1960, como se veria a partir dos anos 1970, já se pode identificar um novo posicionamento no exercício crítico, especialmente na tentativa de contextualizar a obra e o artista não apenas dentro da história da arte, mas também na história social. A reação da arte naquele momento não era apenas uma continuidade do seu ciclo histórico, mas uma resposta ao seu entorno, aos eventos políticos e sociais, às mudanças nos costumes e aos progressos industrial e tecnológico. Todos esses elementos influenciariam a produção artística e, por consequência, a produção crítica.

A atuação crítica sai de um lugar de análise e descrição para assumir um papel mais ativo dentro da instituição arte. Embora ainda ocupasse sua função tradicional, já se percebia uma tentativa de mudar o *status quo*. A figura do crítico como curador, embora ainda não definida nos termos utilizados atualmente, começava a despontar como um papel importante entre as possíveis funções da crítica. Frederico Moraes, Aracy Amaral, Walmir Ayala e Walter

¹⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *op. cit.*, p.152.

Zanini são exemplos relevantes desse processo. Ao invés de uma relação de oposição, na qual o crítico se apresentava como especialista, ditando se um artista era bom ou ruim, estava surgindo um movimento de encontro entre crítica e artistas no sentido de um trabalho conjunto, seja na escrita de manifestos ou na organização de exposições – apenas para citar alguns exemplos. É justamente nessa posição de revisão de procedimentos e papéis que a crítica de arte brasileira, pelo menos em parte, estabeleceu-se nos últimos anos da década de 1960.

Arte de Vanguarda e o Projeto de Vanguarda Nacional²⁰

Em certa ocasião, Frederico Moraes afirmou que vanguarda é uma “transformação permanente”, não sendo simplesmente uma atualização dos modos e meios do fazer artístico, mas sim um “comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais”²¹. Partindo dessa ideia, sem uma definição clara do que é ou deixa de ser, não se pretende, aqui, definir nem utilizar um conceito único e acabado de arte de vanguarda. Logo, a ideia geral é identificar os possíveis significados operados pela crítica diante da produção artística a partir de alguns conceitos já estabelecidos.

Na obra *Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger se propõe a analisar conceitos gerais de definição de uma teoria para a arte de vanguarda. Ele acredita que os movimentos vanguardistas seriam uma tentativa de transcender as limitações da arte burguesa e da sociedade capitalista através da criação de novas formas de arte. Para Bürger, essa quebra de paradigmas aconteceu pela primeira vez com as chamadas “vanguardas históricas”. O autor define o termo “vanguarda histórica” para um grupo de artistas e movimentos que não rejeitaram a arte precedente a eles em sua totalidade, mas que romperam com as tradições da chamada instituição arte²² e têm como principal característica a “superação da arte na práxis vital”²³. Nesse contexto, a reaproximação da arte com a “práxis vital” se dá na reação dos artistas de vanguarda ao chamado “esteticismo” ou “autonomia da arte”, momento em que a arte passou a ser o seu próprio conteúdo, no início do século XIX. No entanto, Bürger argumenta que a vanguarda não pode realmente transcender a sociedade burguesa porque é parte dela, isto é, mais uma

²⁰ É importante frisar, aqui, que esse “projeto de vanguarda nacional” ou, ainda, uma vanguarda “tipicamente brasileira” é restrita a um grupo de artistas que atuavam entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo com acesso ao interior das principais instituições.

²¹ MORAIS, Frederico. apud. FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013. p. 31

²² Como opção metodológica, nesta dissertação, adotarei a expressão “instituição arte” utilizada por Bürger.

²³ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosacnaify, 2012. p. 46.

expressão da sociedade capitalista, e não uma forma de resistência a ela. Já sobre as chamadas *neovanguardas*, o autor se mostra pessimista, assumindo que elas retomam as intenções das vanguardas históricas, mas não conseguem, em um contexto modificado, alcançar o efeito limitado de suas antecessoras, já que, quando a *neovanguarda* institucionaliza a vanguarda como arte, acaba por negar suas genuínas intenções vanguardistas²⁴. A vanguarda seria, então, uma forma de arte que está fadada ao fracasso, pois ela está sempre tentando se reinventar diante da incapacidade de transcender as limitações do sistema que a produz. Assim, ela é vista como uma forma de autoengano, uma ilusão de mudança que não consegue romper com a lógica do capitalismo.

Já o crítico Hal Foster²⁵, com uma visão historicamente mais distanciada das *neovanguardas*²⁶, tenta demonstrar que elas não fracassaram no sentido que Bürger aponta, mas sim tinham divergências significativas em relação às vanguardas históricas justamente por estarem localizadas em um contexto diferente, marcado pela pós-modernidade e pela globalização. O autor também defende que as *neovanguardas* são marcadas pela utilização de diferentes mídias e técnicas, bem como pela incorporação de elementos de cultura de massas em suas obras. A ideia central da pesquisa de Foster é a da noção de retorno ou repetição – há sempre um retorno natural ao passado. O real em Foster é diferente da vida em Bürger, já que, para este, a “práxis vital” com a qual as vanguardas históricas desejavam se reconectar era subjetiva, e, para aquele, o real estaria, nas *neovanguardas*, em assuntos ligados à sociedade e à realidade, nos campos da antropologia, etnografia e história, por exemplo. Traçando um paralelo com as novas vanguardas brasileiras, a arte vanguardista nacional dos anos 1960 operava dentro de uma relação muito próxima das vanguardas internacionais, sendo fácil encontrar referências, por exemplo, das artes *pop*, *op*, *minimal* e do novo realismo francês, principalmente na utilização de diferentes materiais e novas mídias e na incorporação da cultura de massas e da comunicação. É também claro, porém, que os artistas brasileiros estavam preocupados em trazer essa nova postura experimental dentro de uma preocupação com a realidade e sociedade locais, de maneira que havia, então, uma preocupação de reconexão com a vida muito mais no sentido do real de Foster do que da “práxis vital” de Bürger.

²⁴ BÜRGER, Peter. *op. cit.*, p. 133.

²⁵ FOSTER, Hal. Quem tem medo da neovanguarda? In: *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, 2017. pp. 21-49.

²⁶ Peter Bürger escreveu “Teoria da vanguarda” nos anos 1970, enquanto Hal Foster escreveu seu livro “O retorno do real” já nos anos 1990.

Sobre a vanguarda brasileira, em 1986, antes mesmo de Hal Foster, Otília Arantes²⁷ já falava sobre retorno. A autora frisa que uma das principais características da arte produzida no Brasil dos anos 1960, principalmente da vanguarda brasileira em torno das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, foi o abandono da abstração, tendência até pouco dominante, em prol do retorno a uma arte preocupada com a realidade, além da ideia de “antiarte” e todo o ideário vanguardista do início do século, bem como o retorno ao próprio modernismo brasileiro na figura de Oswald de Andrade, cujo Manifesto Antropofágico pode ser considerado um momento de tentativa de ruptura, não fugindo, portanto, da ideia vanguardista de quebra de paradigmas. Então, levanto em conta tanto Foster quanto Otília, pode-se dizer que a vanguarda brasileira também segue essa mesma tendência da vanguarda internacional a partir da ideia de retorno ao passar a utilizar as ideias antropofágicas de Oswald de Andrade em um desejo de se fazer uma arte tanto à frente de seu tempo quanto comprometida com a realidade de seu entorno. A percepção não figurativa de arte cedeu lugar, pois, a uma ordenação realista do mundo, com uma figuração inspirada na sociedade de massas, tendência essa possivelmente também influenciada pela arte *pop* estadunidense. Esse processo obviamente não foi por acaso: o forte impulso artístico apegado às exigências de uma vinculação crítica com o quadro da realidade sócio-política nacional foi muito determinado também pela mudança de regime no ano de 1964, evento que teve grande impacto na produção artística e cultural do país nos anos seguintes. Nesse contexto, Otília Arantes considera que os artistas buscavam um “impacto social revolucionário”, muito pelo amadurecimento que passaram após o golpe e também pelo fracasso da arte populista e das manifestações engajadas dos anos anteriores²⁸.

Naquele momento, não só textos críticos se impunham como importante referencial teórico como também alguns artistas chegavam a teorizar sobre suas produções, invocando referências que não se limitavam ao modernismo brasileiro no diálogo com os movimentos históricos de antiarte, especialmente o Dadá. Nesse sentido, Hélio Oiticica é considerado um dos principais artistas teóricos dessa geração, uma vez que além de seus textos trazerem importantes considerações sobre sua própria produção, também refletem sua visão particular sobre a vanguarda nacional. Em algumas ocasiões, ele tentou sintetizar o que seria a “verdadeira vanguarda brasileira”, inserida dentro de um “projeto de vanguarda nacional” e, em texto síntese das discussões de um dos seminários de “Propostas 66”, intitulado *Situação da*

²⁷ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. De "Opinião-65" à 18ª Bienal. *Novos Estudos*, no.15. São Paulo, jul. 1986. p. 69-84.

²⁸ *Ibidem*, p. 70.

*Vanguarda no Brasil*²⁹, definiu a posição da vanguarda nacional, começando a desenhar também o que viria a ser a “Nova Objetividade Brasileira”, exposição que pretendeu ser um grande resumo das novas vanguardas brasileiras.

Oiticica frisa que passou a chamar de “nova objetividade” toda a sua busca e evolução como artista, desde 1959³⁰, e diz que acreditava ser ela uma tendência específica da vanguarda brasileira, de modo que ela deveria estar conectada à realidade social e política do país e não simplesmente imitar as tendências internacionais daquele momento. Suas principais características, apontadas pelo artista, são a tendência para o objeto – a “criação de novas ordens estruturais, não de ‘pintura’ ou ‘escultura’, mas ordens ambientais”³¹ – e a participação do espectador, a qual ele considerava fundamental para a concepção dessa vanguarda. Oiticica afirma que essas “proposições para a criação” culminariam, então, em sua formulação de antiarte e, ainda, que a “Nova Objetividade” acontece, principalmente, por uma “necessidade construtiva” característica do Brasil, como a arquitetura, por exemplo, e considera que o que o país tem de realmente pioneiro em sua vanguarda seria a nova “fundação do objeto”, que viria de uma descrença da arte tradicional como era feita até então, além da procura por uma “arte ambiental”, que ele afirma se aproximar do seu conceito de “antiarte”. Por fim, o texto do artista aponta como uma característica fundamental da vanguarda brasileira a “magia do objeto, essa vontade incontida pela construção de novos objetos perceptivos (táteis, visuais, proposicionais, etc.), em que nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situação limite”, e declara, enfim, que a vanguarda brasileira “é vanguarda mesmo e não arremedo internacional de país subdesenvolvido”³².

As discussões à ocasião da “Propostas 66” também tiveram importante papel para o desencadeamento de uma série de manifestações artísticas e impulsionaram a elaboração de outro texto que pretendia agrupar os conceitos de arte de vanguarda para aquela geração: a *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda*, publicada em diversas colunas da crítica carioca, tais como, por exemplo, as de Frederico Moraes no jornal *Diário de Notícias*, de Harry Laus no *Jornal do Brasil* e de Mário Barata no *Jornal do Commercio*. Para Ribeiro, o manifesto “legitimava o projeto dos artistas cariocas, reivindicando uma postura revolucionária extensiva

²⁹ OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. pp. 110-112.

³⁰ 1959 foi o ano de lançamento do manifesto Neoconcreto.

³¹ OITICICA, Hélio. op. cit., p. 110.

³² *Ibidem*, p. 112.

a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem”³³. Composto por oito tópicos, a declaração buscava ser um resumo do que os quinze artistas e dois críticos autores consideravam como arte de vanguarda brasileira naquele momento. O primeiro tópico era dedicado a posicionar a vanguarda brasileira em relação ao mundo, dizendo que a arte de vanguarda não poderia ser vinculada a um determinado país e que, por isso, a “vanguarda assume uma posição revolucionária clara, e estende sua manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem”³⁴. Já em outro ponto do texto, é afirmado que a vanguarda brasileira era de proposição múltipla, “desde as modificações inespecíficas da linguagem, à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quando deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consequência dialética”³⁵. A declaração trazia também a ideia de uma arte coletiva, uma vez que os artistas diziam que aquele projeto de vanguarda seria bastante diversificado para que cada integrante pudesse usar sua experiência para, assim, caminhar o grupo no sentido de uma atividade criativa integrada na coletividade. Não por acaso: as proposições coletivas foram muito representativas para as novas vanguardas, principalmente até 1968, quando a censura e a opressão do governo se intensificaram. O manifesto foi assinado pelos artistas Antônio Dias, Carlos Augusto Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Pedro Escosteguy, Raimundo Colares, Carlos Zílio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino e Renato Landin, além dos críticos Frederico Moraes e Mário Barata.

Em 1967, no catálogo da exposição “Nova Objetividade Brasileira”, Hélio Oiticica publica seu texto *O esquema geral da Nova Objetividade*, que se tornaria um marco na historiografia da vanguarda brasileira, considerado por muitos pesquisadores e historiadores um dos mais importantes daquele momento. Para Artur Freitas, o texto foi “a melhor síntese estético-ideológica da arte de vanguarda”³⁶, enquanto Peccinini o considera “uma das mais clarividentes interpretações históricas de setores da arte em nosso meio e naquele momento”³⁷

³³ RIBEIRO, Marília A. Arte e Política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa (org). *Arte & Política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte; São Paulo, C/Arte; Fapesp, 1998. p. 170.

³⁴ VANGUARDA em manifesto e exposição. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3. 2ª sessão, 13 jan. 1967.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ FREITAS, Artur. *op. cit.*, p. 66.

³⁷ PECCININI, Daisy. *Figurações: Brasil anos 60; neofigurações fantásticas e neo-surrealismo; novo realismo e nova objetividade brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 1999. p. 143.

e Paulo Reis afirma que o esquema foi “a aposta mais estruturada de uma vanguarda experimental e engajada do país”³⁸.

Sobre o texto de Oiticica, Reis também aponta que, em diálogo com o manifesto do ano anterior, o “esquema” retomava alguns pontos da *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda*, como as novas pesquisas formais e um estabelecimento de uma nova relação entre arte, sujeito, sociedade e o contexto do artista³⁹. O artista enumerava, então, as seis características que, para ele, seriam as que mais representariam a vanguarda brasileira daquele momento, sendo justamente o que a diferenciava das correntes internacionais:

1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para proposições coletivas se conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte⁴⁰.

Para Oiticica, a nova objetividade brasileira ou a vanguarda brasileira não possuía uma “unidade de pensamento” e seria constituída, portanto, de “múltiplas tendências”, não sendo um movimento dogmático, mas sim um estado ao qual ele chamou de “estado típico da arte brasileira”⁴¹. Para Peccinini, essa característica de múltiplas tendências ou “diferentes naturezas”, como a autora chama, era mais uma amostra de que a vanguarda brasileira provinha de variadas reflexões e pensamentos que convergiam para essa formulação. Para ela, o significado maior dessa nova objetividade é o seu “papel construtivo como processo brasileiro coerente com as características de tempo e de espaço e a conjuntura histórica do país”⁴². E se, um ano antes, Oiticica bradava que a vanguarda brasileira era sim uma vanguarda legítima, desta vez o grito era outro: DA ADVERSIDADE VIVEMOS!

Sobre exposições

Exposições de arte podem ser definidas como eventos efêmeros que marcam momentos de visibilidade pública das obras de arte ou simplesmente o momento em que a produção encontra o público. Desse modo, quanto à pesquisa histórica acerca das exposições, por elas

³⁸ REIS, Paulo R. O. *op. cit.*, p. 130.

³⁹ *Ibidem*, p. 130.

⁴⁰ OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: *Nova Objetividade Brasileira*, Catálogo, MAM, Rio de Janeiro, 1967.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² PECCININI, Daisy. *op. cit.*, p. 149.

não existirem mais em sua materialidade, trabalha-se apenas com os vestígios, levando em conta, é claro, que a história das exposições não aborda as obras descontextualizadas e desligadas de um grupo de obras que fizeram parte de determinada exposição e que a história das exposições e a história da crítica de arte estão intimamente ligadas. Nesta pesquisa não foi diferente.

Desde o fim do século XVII, quando surgiram as primeiras exposições, elas ocupam um lugar privilegiado nas práticas da história, crítica e teoria da arte. Desde o princípio, a história da crítica esteve intrinsecamente ligada à história das exposições. Junto à falência do sistema acadêmico, o papel da crítica de arte se modifica em relação ao século XIX, quando surge o sistema de arte moderna⁴³, com os papéis dos agentes mais bem definidos – quando crítica e mercado passam a ditar as “regras” e não mais a academia, junto também do surgimento das exposições independentes, como o Pavilhão do Realismo, de Gustave Courbet, em 1855, e o Salão dos Recusados, em 1863. Os *Salões*, do filósofo Denis Diderot (1713-1784), também são um marco nesse sentido, pois inauguram uma nova atividade intelectual: a crítica de arte em sua forma moderna. André Richard em sua análise da história da crítica de arte afirma que se Diderot não fundou a crítica de arte, “foi pelo menos seu primeiro mestre”⁴⁴.

No século XX, as exposições passam a moldar a forma como a arte é experienciada, feita e discutida, surgindo também um novo campo de estudo: a História das Exposições⁴⁵. Logo, pensando nesse importante papel que elas têm para as discussões sobre arte, sobretudo no contexto brasileiro, decidiu-se por colocar em debate textos escritos em torno de algumas exposições coletivas de arte de vanguarda de 1965 a 1968, na tentativa de buscar compreender de que forma se deu a discussão pública em torno da arte de vanguarda durante os primeiros anos da ditadura militar brasileira, principalmente quanto à ideia de vanguarda aplicada pelos críticos do período, considerando essa íntima relação centenária entre crítica e exposição. Paulo Reis, em sua tese sobre exposições de arte de vanguarda no Brasil desse mesmo recorte temporal, afirma que a importância delas se dá pelo fato de ser o momento pelo qual a história da arte se afirma em um circuito maior: o espaço social⁴⁶. Para o autor, a exposição de arte representa certo “entrelugar” entre a história da arte e a história social⁴⁷. Pode-se afirmar,

⁴³ CAUQUELIN, Anne. *op. cit.*

⁴⁴ RICHARD, André. *A crítica de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

⁴⁵ TEJO, Cristiana S. *A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil*: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini. Tese (Doutorado em Sociologia), Pernambuco, UFPE, 2017.

⁴⁶ REIS, Paulo R. O. *op. cit.* p. 6.

⁴⁷ *Ibidem*.

portanto, que o trabalho da crítica se torna mais uma ponte entre o objeto artístico e o espectador. Lisbeth Rebollo Gonçalves compreende a exposição como um “modo, um lugar estratégico de comunicação da arte com o público, um espaço de exercício da crítica”⁴⁸, sendo um lugar de comunicação e um espaço público para o conhecimento sobre arte. Dessa maneira, pode-se entender a exposição de arte como o momento de contato primário entre o público e a obra e o texto crítico como uma tentativa de conexão e comunicação maior entre esses dois elementos.

Nos primeiros anos da ditadura, a repressão não se mostrou tão grave no setor das artes visuais⁴⁹, sendo ainda possível a organização de exposições tanto dentro de espaços institucionais, como museus e universidades, quanto em espaços públicos, como praças e calçadas. Essas exposições, muitas delas organizadas coletivamente pelos próprios artistas e críticos, tinham o intuito de colocar luz na produção da vanguarda brasileira e criar uma resistência à ditadura. Para Paulo Reis, essas exposições “formalizaram as discussões de vanguarda e a possibilidade de uma arte experimental e comprometida no Brasil”⁵⁰. O autor afirma, ainda, que foi através delas que se construiu um espaço de trânsito entre o público, os artistas e os debates artístico-culturais, sendo, pois, nesse contexto, que as exposições coletivas assumiram um “espaço privilegiado de discussão”⁵¹ ao colocar em evidência o discurso crítico da época em torno do conceito de arte de vanguarda que se sugestionava como “tipicamente brasileira”.

Dentre essas exposições, algumas foram especialmente importantes para as discussões das novas vanguardas brasileiras, e serão elas que guiarão esta pesquisa: “Opinião 65”, que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1965, foi uma das primeiras e mais relevantes, tendo um “caráter de denúncia ao instigar os artistas a opinar sobre a situação política brasileira através de trabalhos neofigurativos e de propostas processuais”⁵². No ano seguinte, “Opinião 66”, realizada no mesmo lugar do ano anterior, não teve o mesmo impacto da edição antecessora, “mas apontou a urgência de afirmação da neovanguarda brasileira”⁵³. Seguindo a tendência do Rio de Janeiro, em São Paulo também foram realizadas duas mostras

⁴⁸ GONÇALVES, Lisbeth R. Exposição e crítica – Um enfoque em duas direções. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (org.). *Arte, Crítica e Mundialização*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 47.

⁴⁹ SOARES, Larissa C. *"Da adversidade vivemos!"*: resistência, crítica e artes visuais no Brasil (1964-1979). Tese (Doutorado em História), Niterói, UFF, 2016. p. 151.

⁵⁰ REIS, Paulo R. O. *op. cit.*, p. 42.

⁵¹ *Ibidem*, p. 5.

⁵² RIBEIRO, Marília A. *op. cit.*, p. 168.

⁵³ *Ibidem*.

de destaque: “Propostas 65” e “Propostas 66”, organizadas em formato de exposição/seminário, reunindo debates que ficavam em torno das polêmicas das artes internacional e brasileira. Enquanto “Propostas 65” enfocava questões do Novo Realismo, da comunicação e cultura de massas relacionada com as mudanças sociais e tecnológicas da modernização, “Propostas 66”, organizada apenas em formato de seminários, tinha o foco da discussão em torno da nova vanguarda brasileira, com teses apresentadas por alguns críticos como Frederico Morais e Aracy Amaral, além dos artistas. Os debates “convergiavam para a formulação das bases conceituais de uma nova vanguarda brasileira, inserida criticamente na vida urbana e aberta às experiências coletivas”⁵⁴. Ainda em 1966, o crítico Frederico Morais, que à época ainda residia na cidade de Belo Horizonte, organiza a mostra “Vanguarda Brasileira” na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, com a intenção de apresentar ao público mineiro o “melhor da arte de vanguarda brasileira”, que, em sua própria definição, seria a arte feita na cidade do Rio de Janeiro. Em 1967, acontece a exposição “Nova Objetividade Brasileira”, que representou um momento fundamental para o debate cultural nacional, entendida por críticos e historiadores como uma das mais significativas para a compreensão da vanguarda brasileira à época. Vista como um ponto de convergência do projeto de uma “vanguarda nacional”, que pretendia ser tanto inovadora em sua linguagem quanto preocupada politicamente, a exposição foi organizada de forma coletiva por artistas e críticos de arte e contava, principalmente, com obras que rompiam com a bidimensionalidade da pintura e assumiam características “objetuais”, propondo, por exemplo, abordagens de conteúdos político, social e ético, produções coletivas e participação tátil, sensorial ou semântica do espectador. Marília Andrés Ribeiro afirma que a exposição “sintetizou as propostas das novas vanguardas e tornou-se um marco na afirmação de uma arte genuinamente brasileira”⁵⁵. Já Daisy Peccinini afirma que a “Nova Objetividade Brasileira” não foi toda a vanguarda nacional que se reuniu em 1967, “mas é uma autêntica vanguarda brasileira em seu ideário, em sua linguagem artística, em suas proposições inseridas na trama do coletivo brasileiro”⁵⁶. E, por fim, em 1968, já com menos repercussão tanto para a crítica quanto para a historiografia, a exposição “O artista brasileiro e a iconografia de massa”, organizada por Frederico Morais dentro da Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro, pretendia pôr em destaque obras que se relacionavam de alguma forma com a sociedade daquele momento e seus novos meios de comunicação.

⁵⁴ RIBEIRO, Marília A. *op. cit.*, p. 169.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 171.

⁵⁶ PECCININI, Daisy. *op. cit.*, p. 149.

Durante esse período, houve também diversos esforços entre os artistas na realização de manifestações artísticas em lugares públicos, sendo Hélio Oiticica e o crítico Frederico Morais, ambos no Rio de Janeiro, grandes articuladores dessas proposições coletivas, que tinham como objetivo fazer com que o público espectador participasse de maneira mais ativa na fruição das obras/*happenings*. Dentre elas, duas se destacam: “Arte no Aterro – um mês de arte pública” (1968), coordenada por Frederico Morais, e “Bandeiras na praça General Osório” (1968), que aconteceu tanto na cidade de São Paulo quanto no Rio de Janeiro.

*

Os capítulos que se seguem foram construídos a partir das fontes e não estão divididos cronologicamente, mas sim por temas, partindo da abordagem tríplice da interpretação histórica das imagens artísticas proposta por Artur Freitas⁵⁷. Em seu texto, o autor propõe essa abordagem para a análise de imagens, mas, aqui, as três dimensões são apropriadas para pensar textos críticos e estruturas. Apesar de estarem divididos em 3 capítulos temáticos, os assuntos transitam em toda a dissertação, assim como se atravessam nos textos críticos. Por isso, essa divisão não é arbitrária, apenas um guia para uma maior ênfase em cada capítulo.

A dimensão social, que Freitas define com a ideia de “circulação institucional, bem como a cadeia de informações e valores eventualmente gerados a partir da imagem⁵⁸”, guia o capítulo 1, a partir da proposição de uma breve biografia da crítica, entendendo seus lugares de atuação, parte integral ou não de jornais, suas ligações com artistas e movimentos, e, principalmente, suas atuações na promoção da arte de vanguarda através das exposições. Assim como o autor defende que a dimensão social da imagem seria “um aspecto inalienável do fenômeno visual⁵⁹”, parte-se do pressuposto de que a dimensão social da arte de vanguarda brasileira, no contexto dos anos 1960, também seria inalienável em relação ao texto crítico. Esse capítulo funciona como uma espécie de apresentação social tanto da crítica quanto das exposições, destacando os críticos de arte envolvidos na discussão em torno da arte de vanguarda no Brasil a fim de estabelecer o contexto em que eles escreviam e suas principais contribuições para as exposições que aconteceram no período, seja a partir de textos para

⁵⁷ FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 34, p. 03-21, jan. 2004.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 7.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 14.

catálogos ou críticas em meios de comunicação. Procura-se, também, situar suas estratégias e abordagens críticas a partir de suas orientações conceituais e teóricas. Já em um segundo momento, faz-se uma análise das exposições principalmente a partir dos textos críticos, na tentativa de compreender de que forma a crítica se envolveu com esses eventos e como os analisava e descrevia. Apresenta-se, também, nesse primeiro capítulo, as manifestações em espaços públicos, que aconteceram principalmente no Rio de Janeiro, e, uma vez mais, a forma como a crítica se envolveu, divulgou e analisou tais eventos.

A segunda dimensão, a formal, está mais presente no capítulo 2. Nesse capítulo, aborda-se o discurso da crítica sobre as questões da linguagem da arte, colocando em pauta os textos e as discussões dos críticos em torno das obras e suas singularidades. Em um primeiro momento, propõe-se uma reflexão a partir do debate crítico em torno da arte de vanguarda no Brasil, procurando entender e discutir a interpretação que a crítica brasileira fazia da ideia de vanguarda naquele momento. Em seguida, coloca-se em pauta os mesmos assuntos levantados pela crítica a partir da arte que se fazia no momento, tais como a abstração e a figuração, conceitos de realismo e os novos suportes e procedimentos, a grande tônica do momento. Faz-se, ainda, um estudo de caso de uma importante manifestação do artista paulista Nelson Leirner, o qual mencionou provocações e revoluções na arte brasileira dos anos 1960 a partir da discussão promovida pelo artista ao júri do “IV Salão de Arte Moderna de Brasília” sobre o aceite do seu projeto “Matéria e forma”. Tal discussão se deu em jornais de grande circulação, tendo recebido a resposta de três dos cinco críticos do júri em suas respectivas colunas, além de outros críticos que se juntaram ao debate.

Já o capítulo 3 leva principalmente em consideração a dimensão semântica da interpretação histórica. Freitas explica que essa dimensão diz respeito ao “conteúdo” da obra e que está em estreita relação com as demais, enfatizando que ela seria a interpretação feita de dois eixos, ou seja, tanto do contexto de apresentação da obra quanto de sua visualidade específica, de modo que “nasce dos *significados* atribuídos pelo sistema de referências e valores de um observador concreto”⁶⁰. Considera-se, pois, nesse sentido, a crítica de arte o observador concreto. No decorrer desse capítulo, serão levantados os significados dados pela crítica diante dos conteúdos das obras de arte, especialmente através do lugar social da obra de arte e suas possíveis implicações sociológicas no entender da crítica. Além disso, busca-se compreender, a partir dos textos críticos, as consequências do golpe militar de 1964 para os movimentos de

⁶⁰ FREITAS, Artur. *op. cit.*, p. 14.

vanguarda e interpretar como se dava a busca por uma arte original que refletisse a realidade brasileira através da identidade nacional e da incorporação do subdesenvolvimento, ademais das possíveis relações entre arte de vanguarda e a indústria cultural, que passava a assumir um papel de protagonismo na vida social brasileira.

1. CRÍTICA DE ARTE, EXPOSIÇÃO E VANGUARDA

1.1. A crítica brasileira nos anos 1960

Para compreender a crítica brasileira dos anos 1960, é importante entender não só os seus modos, mas também os lugares que ocupava no período. Até o final da década, ela ainda se apropriava de um lugar importante na imprensa – o que se nota, por exemplo, pelo fato de grande parte dos críticos citados neste trabalho ter colunas periódicas em jornais de destaque e outra parte escrever esporadicamente para esses e outros jornais. Sobre essa questão, Rebollo Gonçalves⁶¹ afirma que, por excelência, até meados do século XX, a crítica estava na imprensa escrita; ela acrescenta, ainda, que a informação cultural advinda dos periódicos assumiu um papel significativo para a arte moderna e posterior. Campos⁶², por sua vez, aponta que o motivo da aderência da crítica aos meios de comunicação impressa no período se deve ao fato de que os jornais eram um meio de comunicação mais abrangente e de fácil acesso.

O crítico Frederico Moraes, desde 1966, tinha sua coluna *Artes Plásticas* no jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, publicando quase diariamente⁶³ textos curtos. Por vezes, ele apenas publicava informações a respeito de eventos na cidade do Rio de Janeiro ou em outras partes do país, mas, em sua grande maioria, foi possível observar que Moraes se empenhava em utilizar seu espaço para publicar críticas sobre diversos temas em torno das artes visuais, mantendo sua coluna de setembro de 1966 até novembro de 1973, quando ela já se intitulava *Visuais*. O crítico José Roberto Teixeira Leite também mantinha uma coluna fixa no mesmo jornal até o ano de 1963, mas ela tinha um teor mais informativo a respeito das exposições e eventos que aconteciam na cidade do Rio de Janeiro. No jornal *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), Jayme Maurício mantinha sua coluna *Itinerário das Artes Plásticas* desde antes de 1960 até fins de 1967, quando passa a se chamar *Artes Plásticas*. Maurício dá uma pausa em 1968 e a crítica Vera Pedrosa assume seu lugar, mas ele acaba retornando ao cargo em 1969. Esporadicamente, o crítico Mário Pedrosa também publicava nesse jornal. Em junho de 1966, o próprio Maurício⁶⁴ comenta que o primeiro texto de Pedrosa para o periódico havia

⁶¹ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Exposição e crítica – Um enfoque em duas direções. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (org.). *Arte, Crítica e Mundialização*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 45.

⁶² CAMPOS, Beatriz P. *Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa: entre a figuração e a abstração - A crítica de arte e o surgimento da arte abstrata no Brasil (1940 a 1960)*. Dissertação (Mestrado em História), Juiz de Fora, UFJF, 2014. p. 37.

⁶³ Não há uma periodicidade bem definida, sendo diária em certos períodos de tempo, e mais esporádica em outros. Essa é uma característica de grande parte das colunas de artes.

⁶⁴ MAURÍTICO, Jayme. ARP e o nascimento de dada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 2º caderno, 21 jun.1966. p. 2.

sido há poucos dias, em decorrência de morte do artista dadaísta Hans Arp. Pedrosa, então, escreveu para o jornal consistentemente durante os anos de 1967 e 1968, com textos que variavam de assunto, entre política e artes. Seus textos ocupavam meia página, privilégio que apenas Mário Barata tinha em outro jornal – Barata escrevia para o *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro) e seus textos ocupavam sempre uma página inteira, o que não foi observado em mais nenhuma outra coluna. No geral, ele publicava um texto crítico acompanhado da agenda de exposições da semana na cidade do Rio de Janeiro e também uma foto de alguma obra escolhida por ele. Já o crítico Antonio Bento escreveu para o jornal *Diário Carioca* de 1960 até o ano de 1965, produzindo quase diariamente críticas livres sobre diversas temáticas. No *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), quem manteve a coluna de artes entre os anos de 1962 e 1967 foi o crítico Harry Laus, que a alimentava com uma frequência quase diária, contando com bom espaço de página, apesar de dividi-lo, geralmente, com mais duas colunas. Laus também se empenhava em apresentar ao público temas diversos e notícias sobre os acontecimentos das artes plásticas, além de ser o responsável do jornal pela organização das mostras “Resumo JB”, que aconteciam anualmente desde 1963 até o ano de 1972. Depois de 1968, quem assume o lugar de Laus no *Jornal do Brasil* é o crítico Walmir Ayala, conservando a mesma periodicidade, tamanho e diversidade em seus textos.

Aqui, é relevante fazer uma observação: os textos utilizados nesta pesquisa foram, em sua grande maioria, retirados de jornais que circulavam no Rio de Janeiro, mesmo quando abordavam exposições que não aconteciam na cidade carioca, enquanto em jornais de São Paulo e outras cidades do Brasil foram encontrados pouquíssimos textos. Não por acaso, críticos como Frederico Moraes, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa escolheram a capital fluminense para viver e trabalhar. A explicação pode estar no fato de a cidade de São Paulo ter pouquíssimos ou quase nenhum jornal ou revista que contava com espaços dedicados à crítica de arte, como aponta Aracy Amaral em texto de 1967:

Mas onde estão os antimecenas, as gerações amantes da arte por sua formação cultural? Não sabemos. Vemos apenas, à volta, muita curiosidade, ansiedade, improvisação. Uma presença ativa em São Paulo, como a de Bardi, é o que Geraldo Ferraz, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, entre outros, precisam representar para o Brasil inteiro, unindo forças. Em compensação temos, por outro lado, com muita graça no contar e na malícia das insinuações, um colunismo de arte saboroso, que distribui algumas migalhas para o registro da arte. A crítica? Quantos artistas não se rebelam contra apreciações de Geraldo Ferraz, ou considerações de José Geraldo Vieira? Todavia, a regularidade de seu trabalho documental os redime de eventuais faltas. E isso não significa a aceitação de meros registros, mas o reconhecimento de uma situação de fato: todos os demais jornais e revistas de São Paulo nem sequer se

preocupam com o que se faz em arte. (E São Paulo vive reivindicando, contra Buenos Aires, ser a “capital artística” da América do Sul...) ⁶⁵

Fica evidente, então, uma falta de espaço para a crítica especializada nos jornais da cidade de São Paulo – e isso explicaria o fato de a grande maioria da crítica ter preferido residir na cidade do Rio de Janeiro naquele momento.

Em meados da década de 1960, a crítica passa a assumir uma posição mais ativa, saindo do lugar apenas de “juíza” para assumir outras posições, como na organização ou apresentação de exposições, só para citar dois exemplos. Durand ⁶⁶ aponta alguns fatores que contribuíram para a expansão da atividade crítica no período, tais como a multiplicação de leilões de arte, galerias, cursos, concursos e mostras. Nesse contexto, Fernando Bini ⁶⁷ afirma que o crítico não precisa só escrever sobre arte, pode também “divulgar a obra do artista na rede de galerias e de colecionadores, realizar *expertises* de obras de arte ou ser curador de exposição”. Em sua tese a respeito da gênese do campo da curadoria no Brasil dos anos 1960, Cristiana Tejo ressalta a importância do ofício da crítica de arte dentro do que a autora chama de “ecologia da Arte Moderna” ⁶⁸, uma vez que é a “engrenagem fundamental para a legibilidade e legitimidade da referida arte”. A autora destaca, ainda, alguns acontecimentos importantes para algumas mudanças dentro dessa “ecologia da Arte Moderna” brasileira, acontecimentos esses que se podem ver refletidos no conjunto de exposições aqui analisadas, desde mudanças tanto no próprio fazer artístico, como a volta da preocupação da interposição da arte com a vida, o retorno da figuração até, principalmente, o comprometimento com os contextos sociais e políticos que, por sua vez, também se transformavam, sendo destaque a eclosão da ditadura militar e o fortalecimento da sociedade de consumo, que culminou na consolidação de um mercado de bens culturais, segundo a própria autora ⁶⁹.

Não só a crítica passa a ocupar outros lugares como também a relação entre críticos, artistas e a instituição arte ficava cada vez mais estreita. Um exemplo desse processo é a figura de Mário Pedrosa e seu apartamento em Ipanema, ponto de encontro de artistas do

⁶⁵ AMARAL, Aracy A. A única esperança?... In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013a. p. 162-167. (Trabalho original publicado em 1967). p. 165.

⁶⁶ DURAND, Carlos José. *Arte, privilégio e distinção: Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 241.

⁶⁷ BINI, Fernando A. F. A crítica de arte e a curadora. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa (org). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA, 2005. p. 100.

⁶⁸ TEJO, Cristiana S. *op. cit.*, p. 51.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 101.

neoconcretismo e críticos a partir do fim da década de 1950⁷⁰. Esse momento também pode ser visto como um período de transição importante, pois parte da crítica tomava consciência dos seus novos papéis, principalmente por entender que os novos rumos que a arte estava tomando exigiam um novo método crítico. Sobre esses novos métodos, sem levar em conta Mário Pedrosa, que vinha de outra geração, Frederico Morais (1936-) é possivelmente o crítico que mais se preocupou em atualizar seu exercício em relação às novas formas de se fazer arte. Não por acaso, ele é o crítico mais estudado dessa geração⁷¹. Desde meados dos anos 1960, Morais já se engajava de forma significativa nas discussões sobre arte de vanguarda em sua coluna no jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, além de contribuir vigorosamente na organização de exposições tanto na capital fluminense como em outras cidades do país. Outros dois exemplos são Mário Schenberg, crítico que representou e se engajou por um tempo nas Bienais de São Paulo⁷², e também Aracy Amaral, que além de seu relevante trabalho como curadora de exposições, foi assistente de direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) na década de 1960 e diretora técnica da Pinacoteca de São Paulo entre os anos de 1975 e 1979, sendo a primeira diretora do museu⁷³.

Frederico Morais já trabalhava como crítico em Belo Horizonte, sua cidade natal, desde 1956, mas é quando ele se muda para o Rio de Janeiro, em 1966, que passa a fazer parte mais ativamente na construção do projeto da vanguarda nacional. Em sua primeira aparição no jornal, inclusive, o crítico já mostrava a que vinha: seu texto trazia o título *Rio e a Vanguarda Brasileira*⁷⁴. A relação da cidade carioca com a arte de vanguarda seria o tema de muitos de seus textos, uma vez que Morais afirmava ser o Rio de Janeiro uma cidade aberta à novidade por essência e, portanto, de vanguarda:

O Rio é, antes de tudo, o uso ilimitado da liberdade criadora. Ausência de qualquer compromisso com as tradições, ou com o que vem de fora. Cidade aberta, sonora, barulhenta, cidade sem raízes, ou, pelo menos, estas não são tão marcantes como em Minas ou em São Paulo. Cidade-corte, poucos são os artistas aqui nascidos. O Rio é o lugar onde todos acontecem, ou tudo acontece. A própria cidade é um

⁷⁰ COUTO, Maria de Fátima Morethy. A arte de vanguarda e a crítica de arte no Brasil (1950-1970). *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 9. São Paulo, nov. 2019. p. 101.

⁷¹ Frederico Morais é o crítico com a maior bibliografia (artigos acadêmicos, Trabalhos de Conclusão de Curso, dissertações e teses) encontrada dentre todos os críticos do período, superando até mesmo Mário Pedrosa.

⁷² Sobre o assunto, Ana Paula Pismel desenvolveu sua Tese de Doutorado apresentada em 2018. Nesse trabalho, intitulado *Schenberg e as Bienais*, a autora analisa o envolvimento de Schenberg na organização das Bienais enquanto crítico de arte entre os anos de 1960 e 1970, bem como sua participação como júri de seleção da representação brasileira das Bienais de 1965, 1969 e 1970.

⁷³ TEJO, Cristiana S. *op. cit.*, p. 132.

⁷⁴ Sua coluna estreou no dia 1º de setembro de 1966 e teve fim no ano de 1973.

acontecimento, desinibida que é. Um “happening” contínuo, o Rio é a festa, o vernissage.⁷⁵

Como se vê, a cidade do Rio de Janeiro ocupava um lugar privilegiado na compreensão de Frederico Morais sobre o mapa de forças da arte brasileira dos anos 1960. Esse texto não seria o único em que o crítico frisa as potencialidades da cidade e, ao longo dos anos, ele não só saía em defesa da arte de vanguarda como também defendia o movimento carioca, considerando-o mais inventivo em relação à arte que se produzia no restante do país.

O exercício crítico de Morais, desde o início de sua produção, esteve sempre em defesa da arte de vanguarda. Tendo inclusive organizado diversas exposições no período com intuito de difundir a arte de vanguarda brasileira, seu empenho em favor da construção do projeto de vanguarda nacional era notório em sua coluna *Artes Plásticas*, a qual se tornou o espaço de maior difusão das exposições do período, fazendo não apenas um trabalho jornalístico de divulgação, mas também propondo importantes reflexões. Ele é considerado, nesse sentido, um crítico de arte militante⁷⁶. O crítico Mário Schenberg diz que Morais “sempre foi um crítico muito *engagé* com algumas das tendências mais importantes da arte de vanguarda” e que, graças a esse “engajamento”, exercia uma “influência considerável sobre os jovens ligados às várias tendências da arte conceitual, o movimento de maior expressão da última parte da década dos sessenta e primeiros anos da atual”⁷⁷. Como exemplo desse engajamento, pode-se citar a exposição *Vanguarda Brasileira*, proposta por ele em 1966, em Belo Horizonte, na qual se empenhou efetivamente na divulgação dos artistas que representavam, para ele, o “melhor da vanguarda brasileira”. Assim, essa exposição contou em sua grande maioria com artistas que residiam na cidade do Rio de Janeiro, considerada por ele o centro vanguardista do Brasil.

Sobre seus textos, além de sua militância a favor de uma arte de vanguarda, também se pode notar sua forte tendência a uma crítica ligada aos problemas da arte em relação à sociedade, na tentativa de relacionar cada vez mais arte e vida. A crítica de Morais irá se desenvolver até o ponto que chega em seu período mais célebre, quando o crítico propõe a

⁷⁵ MORAIS, Frederico. Rio e a Vanguarda Brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 1 set. 1966.

⁷⁶ Em 1973, em seu texto *Da crítica militante à criação*, a crítica Aracy Amaral faz precisa análise a respeito do trabalho de Morais. Afirmando que não era possível categorizá-lo dentro do tradicional conceito de atividade crítica descritiva e judicativa, e que sua “militância crítica” tornava possível que ele se transformasse em um mediador entre o artista e o público, não sendo apenas mais um intérprete do objeto artístico. O conceito de crítico militante Amaral utiliza a partir das categorias sugeridas por Michel Ragon. In: AMARAL, Aracy A. *Da crítica militante à criação*. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora, 2013d. p. 222-227. (Trabalho original publicado em 1973). p. 223.

⁷⁷ SCHENBERG, Mário. Frederico Morais. In: *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988. p. 87-88. (Trabalho original publicado em 1973). p. 87.

“nova crítica”, a partir de 1969. A “nova crítica” tratava da ideia de reformular o papel da crítica de arte dentro do sistema para, assim, superar seu papel de avaliadora ou julgadora de obras em consequência da decadência das novas questões trazidas à tona pela arte pós-moderna, sendo, então, uma alternativa para a crítica tradicional⁷⁸. Para Freitas⁷⁹, Moraes, crítico “dinâmico, irreverente e sensível às urgências dos novos tempos”, é “o maior exemplo brasileiro do que à época se chamava ou se queria chamar de ‘nova crítica’”.

Mário Pedrosa (1900-1981), por sua vez, foi um “militante” no sentido amplo da palavra, despontando como um dos mais importantes críticos de arte e pensadores políticos do Brasil, além de ser provavelmente o primeiro não procedente da literatura a se dedicar às artes visuais⁸⁰. A própria Aracy Amaral afirma que o pensamento crítico de Pedrosa tem um papel fundamental no panorama da crítica de arte brasileira do século XX⁸¹. De acordo com Otília Arantes, uma das maiores estudiosas de Pedrosa no Brasil, ele foi talvez o primeiro crítico profissional, *strictu sensu*, que acompanhou de perto a produção artística brasileira a partir de um ponto de vista de especialista⁸². Para Sônia Salztein, sua crítica era “exercida com independência intelectual e com suprema exigência ética e política⁸³”, não pelo exercício crítico de uma escrita com “convicção na processualidade da história” como também com “convicção na processualidade histórica da forma estética”⁸⁴. Então, com um discurso historiográfico, Pedrosa tem em sua produção possivelmente um dos posicionamentos mais preocupados com a questão da relação entre arte e sociedade dentre os críticos que atuavam no período. Arantes afirma, ainda, que ele já inicia sua carreira com a “mais consciente interpretação marxista da arte que se tentava no Brasil⁸⁵”, sendo o primeiro crítico de arte brasileiro a defender a arte abstrata de tendência construtiva já a partir de 1945, como aponta Couto⁸⁶. É importante frisar que, mesmo sendo de uma geração anterior, Pedrosa se mantinha sempre na vanguarda de seu tempo, sendo, por exemplo, um grande entusiasta da construção de Brasília. Em 1959, ele liderou um dos eventos mais importantes de crítica de arte no Brasil – o Congresso Internacional

⁷⁸ CHAGAS, Tamara Silva. Do crítico-artista: a criação como fundamento da Nova Crítica de Frederico Moraes. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH, 2011, São Paulo. *Anais Eletrônicos*. p. 1–10.

⁷⁹ FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013. p. 28

⁸⁰ AMARAL, Aracy. A. Mário Pedrosa: um homem sem preço. In: *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001. p. 53.

⁸¹ *Ibidem*, p. 51

⁸² ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991. p. XVI.

⁸³ SALZSTEIN, Sônia. Mário Pedrosa: crítico de arte. In: *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001. p. 72.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *op. cit.*, p. X.

⁸⁶ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *op. cit.*, p. 101.

de Críticos de Arte⁸⁷ –, na então em construção capital brasileira. Sobre o fato de Pedrosa estar sempre engajado em favor da novidade, Arantes ressalta que o crítico não era “novidadeiro” no sentido pejorativo da palavra, mas que ele “simplesmente dispunha de um senso aguçado de oportunidade histórica, que não era mera questão de preferência pessoal”⁸⁸.

Pedrosa nasceu em Pernambuco e morou a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro, mas se dividia entre a capital fluminense e São Paulo, além dos longos períodos em que residiu fora do país para estudar, trabalhar ou mesmo em contexto de exílio político. Ele morou na capital paulista nos anos 1920 e no início dos anos 1930 e 1960, quando foi diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP (1961-1963). Aracy Amaral afirma que o crítico se movia “inteiramente à vontade” entre esses dois centros⁸⁹. Nos anos finais de 1960, Pedrosa, apesar de não possuir uma coluna própria, escrevia tanto para o *Jornal do Brasil* quanto para o *Correio da Manhã*, ambos do Rio de Janeiro. Para o *Correio da Manhã*, o crítico falava alternadamente sobre política e artes, muitas vezes combinando os dois assuntos, especialmente quando falava sobre a União Soviética, a revolução e o realismo socialista. Ele também aproveitava o seu espaço para se posicionar contra a ditadura militar e suas implicações para a sociedade brasileira. Por conta de seu gosto pelo novo e abertura para as novas formas de arte, o crítico se mantinha próximo da jovem geração que surgia, tendo escrito, em diversas ocasiões, sobre novos artistas, novos movimentos e também exposições do período. Pedrosa, num ato de ineditismo, passou a utilizar a expressão *pós-modernismo* para se referir à arte que estava sendo feita já nos anos 1960. Otília Arantes frisa que, com essa denominação, o crítico queria marcar

uma dupla diferença com relação à arte moderna: no plano dos meios, a predominância do suporte eletrônico e tudo que daí se segue no domínio da informática e da automação, no plano dos fins, o retorno à realidade (ou suposta ser tal), no caso a realidade da sociedade de consumo. Aos seus olhos, era então pós-moderna essencialmente a cultura da publicidade e do detrito, e isso muito antes que o seu uso se generalizasse entre críticos e artistas.⁹⁰

Conterrâneo de Pedrosa, e possivelmente um dos personagens mais complexos entre os críticos de arte do período, Mário Schenberg (1914-1990), diferentemente da maioria dos

⁸⁷ O congresso tinha como temática “A cidade Nova - Síntese das Artes”, formulado por Mário Pedrosa. O evento abordava temas relacionados ao planejamento urbano e conceitos integrados de arte. Contou com a participação de importantes críticos, diretores e editores de revistas internacionais, como Giulio Carlo Argan, então vice-presidente da AICA, que assumiu a presidência do congresso. In: MARI, Marcelo. A arquitetura brasileira no debate internacional: AICA de 1959 e a crise do projeto moderno. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, 56., 2018, SALAMANCA. *Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas: Lingüística y Literatura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018.

⁸⁸ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *op. cit.*, p. XV.

⁸⁹ AMARAL, Aracy. A. *op. cit.*, p. 51.

⁹⁰ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *op. cit.*, p. 137.

críticos citados nesta pesquisa, escolheu a cidade de São Paulo para residir e trabalhar. Seu maior reconhecimento, tanto nacional quanto internacionalmente, é por suas pesquisas como físico e cientista, apesar de ter relevante, porém pouca, produção como crítico de arte. Sobre ele, José Luiz Goldfarb comenta:

Um grande crítico e incentivador das artes. Um grande pensador da ciência. Um grande educador. Mas foi na práxis social que seu sistema de pensamento alcançou uma dimensão mais ampla e evidente e que será gestado o que chamados de Novo Humanismo. Vale a pena começar pelo MS político, talvez uma das facetas mais sofridas deste homem múltiplo e, ainda assim, ângulo privilegiado para enxergar suas tentativas institucionais de devolver a dignidade ao ser humano, resgatando-o como cidadão.⁹¹

Schenberg é um notório cientista brasileiro, pioneiro da astrofísica teórica no Brasil, e foi um profissional de importância e reconhecimento internacionais⁹². Teve formação em Engenharia Elétrica (1935) e Matemática (1966), ambas pela Universidade de São Paulo, atuando posteriormente na mesma instituição como pesquisador, professor e também diretor do Departamento de Física entre os anos de 1953 e 1961. Ele trabalhou na Europa em duas ocasiões, em 1938 e 1948, e viveu nos Estados Unidos de 1940 a 1944, período em que publicou suas principais obras: o *Processo Urca*, em abril de 1941, e o *Limite de Schenberg-Chandrasekhar*, em setembro de 1942. Também publicou textos relevantes em astrofísica, mecânica quântica, mecânica estatística, relatividade geral, termodinâmica e matemática⁹³.

Sobre seu trabalho com crítica de arte, ele próprio não se considerava um crítico ou teórico, como comenta em entrevista para a *Revista Trans/form/ação* em 1980:

[...] eu não sou crítico de arte e muito menos um teórico da arte. Sou uma pessoa que sempre gostou de arte, sempre se interessou pela arte. A minha participação em Bienais, por exemplo, veio de eu sempre ter sido eleito pelos artistas. Foram os artistas que confiaram em mim. Achavam que eu poderia defender os seus interesses na Bienal de São Paulo e me elegeram algumas vezes, mas sempre com resistência da própria Bienal. Evidentemente, eu tenho pensado sobre arte. Tenho algumas ideias, mas nunca desenvolvi isso a ponto de ser uma atividade que se possa chamar bem de crítica, muito menos teórica, não cheguei a esse nível. Mas é que aqui no Brasil as exigências em relação ao crítico de arte são muito pequenas, de modo que qualquer pessoa que tenha algumas ideias sobre arte, algumas experiências de arte, já é considerado como crítico. Mas eu acho necessário haver uma crítica de arte baseada em outros critérios que não sejam simplesmente escrever em jornais [...].⁹⁴

⁹¹ GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: O pensamento de Mário Schenberg*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 155.

⁹² FRANCO, Ricardo de Mello. Mário Schenberg: uma estrela da ciência brasileira. In: *Alfa Crucis*. São Paulo, 2019. p. 2.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ SCHENBERG, 1980, pp. 51-52, apud GOLDFARB, José Luiz. *op. cit.*, p. 127.

É inegável que, já naquela época, Schenberg era relevante para a cena artística brasileira e sua relutância em se autointitular crítico pode ter mais relação com suas expectativas e exigências do que com sua produção. De fato, Schenberg escreveu pouco para jornais, tendo contribuído pontualmente com o *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro. Em relato do artista Maurício Nogueira Lima, é possível entender essa falta de espaço do crítico em jornais e também sua estreita relação com artistas. Ele comenta que Schenberg era um grande apoiador dos grupos da vanguarda brasileira e que, apesar de ter escrito muito, não tinha acesso aos meios de comunicação, de modo que seus artigos acabavam sendo publicados mais em catálogos de exposições ou em revistas especializadas que “vez ou outra” lhe cediam espaço⁹⁵.

Por estar em São Paulo, ele manteve relação mais estreita com as Bienais. Foi convidado, por exemplo, pela Reitoria da Universidade Federal do Pará, em 1968, para organizar uma exposição com alguns artistas que participaram da seção brasileira da IX Bienal de São Paulo, com organização conjunta de palestras sobre a arte brasileira daquele momento⁹⁶. Sobre seu envolvimento com as artes, Goldfarb ressalta a sua importância junto aos movimentos artísticos brasileiros e como ele se aprofundou, após 1964, em uma perspectiva mais universalista da história e teoria da arte, a qual o fez desenvolver “uma compreensão teórica a respeito da situação da arte e dos rápidos processos de transformação” que a arte sofria ao longo do século XX⁹⁷. O autor também comenta sobre o trabalho crítico de Schenberg:

O discurso de MS nas “críticas” é surpreendentemente denso. Cada uma de suas observações era concentrada, e, aos poucos, ele atingia uma reflexão complexa e cheia de significados. Sentindo-se distante dos rigores da universidade e das publicações científicas, MS arrisca considerações filosóficas sem o rigor da prova e do desenvolvimento disciplinado. O descobridor de neutrinos nas estrelas cede lugar a um crítico especulativo que não quer mais apresentar um pensamento encadeado, com começo, meio e fim. O crítico especulativo terá a liberdade de produzir frases densas, quase independentes. Pensamentos completos que, por si sós, nos obrigam a refletir. Suas “críticas” são claramente abertas, plenas de possibilidades e desdobramentos.⁹⁸

Aracy Amaral (1930-) teve formação em jornalismo e iniciou sua carreira de crítica de arte no início dos anos 1960. Ela vivia em São Paulo e se aproximou das artes visuais através da Bienal, evento com o qual manteve ligação desde sua primeira edição, em 1951. Nesse evento, como estudante de jornalismo, Aracy⁹⁹ afirma que teve a oportunidade de acompanhar

⁹⁵ LIMA apud PISMEL, Ana Paula Cattai. *Schenberg: em busca de um Novo Humanismo*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), São Paulo, USP, 2013. p. 13.

⁹⁶ Notícia vinculada no jornal *Correio da Manhã* no dia 21 de agosto de 1968, 2º caderno, p. 4.

⁹⁷ GOLDFARB, José Luiz. *op. cit.*, p. 129.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ AMARAL, Aracy A. Entrevista de Aracy Amaral à Ocupação Aracy Amaral (2017), projeto do Itaú Cultural. In: *OCUPAÇÃO Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

a montagem da exposição e também entrevistar o diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York. Em 1953, trabalhou como monitora da segunda Bienal de São Paulo, e a partir de 1961, já como crítica de arte, passou a escrever sobre as Bienais. Segundo a própria crítica, quando ela passa a escrever pequenas notícias sobre teatro e artes visuais para a *Tribuna da Imprensa* é que começa a se sentir mais compromissada com a área de artes visuais¹⁰⁰, tendo contribuído, por exemplo, para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* do início da década de 1960 ao início da década de 1970 e, por um curtíssimo período, de março a agosto de 1963, para a coluna Artes Plásticas do jornal *Brasil, Urgente* (São Paulo).

Amaral tem uma evidente crítica de teor historicista, muito provavelmente por sua formação. José Augusto Avancini afirma que ela “dedica seu maior esforço na recuperação e no exame dos movimentos e dos artistas que fizeram a história da arte brasileira contemporânea”, dizendo, ainda, que a crítica tem um “paciente e valioso trabalho para uma cultura desmemoriada”¹⁰¹. Apesar de Aracy Amaral contestar o uso do termo “arte de vanguarda” para se referir à arte mais avançada que se fazia no Brasil naquele período¹⁰², ela mantinha relação próxima com os artistas e as exposições consideradas por outros críticos como de vanguarda e problematizava principalmente questões referentes à identidade nacional e à busca por uma arte que encontrasse suas “verdadeiras raízes” e se fizesse autêntica. É evidente o engajamento e compromisso em favor da busca pela identidade brasileira na crítica de Aracy. Eustáquio Cota Jr.¹⁰³, inclusive, destaca que ela contribuiu de forma significativa para o pensamento crítico latino-americano e também para o estabelecimento de relações entre a América Latina e o restante do globo. O autor também comenta que a crítica exerceu um papel importante frente ao questionamento da desvalorização da produção artística de outros lugares que não o mundo ocidental.

Notório poeta da poesia concreta e neoconcreta, Ferreira Gullar (1930-2016), como crítico de arte, teve diversos momentos bem divergentes. Sua opinião em relação à arte que ele considerava aceitável mudou algumas vezes em um curto espaço de tempo. Nasceu no

¹⁰⁰ AMARAL, Aracy A. Entrevista de Aracy Amaral à Ocupação Aracy Amaral (2017), projeto do Itaú Cultural. In: *OCUPAÇÃO Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

¹⁰¹ AVANCINI, José Augusto. A crítica de arte nos anos 70: uma visão. Porto Arte – *Revista de Artes Visuais*, vol. 6, nº 10. Porto Alegre, nov. 1995. p. 29.

¹⁰² AMARAL, Aracy A. Arte no Brasil. In: *Arte em Revista*. São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 29-30, 1979. (Trabalho original publicado em 1966). p. 29.

¹⁰³ COTA JR., Eustáquio Ornelas. Nortear para quê?: reflexões de Marta Traba e Aracy Amaral sobre arte e cultura na América Latina (1970s). In: *Pós. Revista Do Programa De Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, v. 28, p. 1-9, 2021.

Maranhão e, bem como a maioria dos outros críticos, escolheu a cidade do Rio de Janeiro para trabalhar e morar. Foi o líder do grupo neoconcreto, estando engajado em uma arte de vanguarda abstrata no final dos anos 1950. Morethy Couto aponta a mudança de Gullar para Brasília em 1961 e também seu crescente envolvimento com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) no seu retorno ao Rio de Janeiro como as principais causas do esgotamento da experiência vanguardista do poeta e, a partir de então, sua militância em favor de uma “arte popular revolucionária”¹⁰⁴. Em seguida, em decorrência do golpe militar, e logo depois, com o fim do CPC, Gullar encontra um “meio termo”, por assim dizer, em sua posição, saindo em defesa de uma arte engajada que se comunicasse com as massas, mas que ao mesmo tempo tivesse uma pesquisa estética condizente com seu tempo, como é possível observar em seu texto *Opinião 65*, publicado pela primeira vez na *Revista Civilização Brasileira* em setembro de 1965, a ser debatido mais adiante. Com uma crítica também bastante preocupada com as questões da relação da arte com a sociedade e, principalmente, com a integração da arte na sociedade brasileira, tinha um discurso fortemente preocupado com a causa anti-imperialista e foi, provavelmente, o crítico mais comprometido com a ideia de uma arte engajada. Uma de suas grandes preocupações era o problema da dependência brasileira – não apenas econômica, mas principalmente das consequências que essa dependência econômica gerava para a dependência cultural que o Brasil passou a manter em relação à nova potência mundial do pós-guerra, os Estados Unidos.

Dessas preocupações de Gullar surgem suas primeiras publicações em livro. Em 1964, ele publica *Cultura posta em questão*, livro de ensaios escrito durante seus anos de militância do CPC e que aborda principalmente a questão da função social do artista. Em seguida, quando o crítico já não fazia parte do CPC e já aceitava uma arte que não fosse revolucionária, mas ainda assim era contra uma arte de vanguarda alienada da sua realidade, ele lança *Vanguarda e subdesenvolvimento: Ensaio sobre arte*. Para Gullar, a obra de arte produzida no Brasil deveria refletir a situação do subdesenvolvimento de um país na periferia do capitalismo. Nesse período, aponta Marcelo Mari, sua crítica deixa de ser exclusivamente sobre arte para se tornar uma “análise da produção artística em geral, denominada crítica da cultura”¹⁰⁵. Amanda Nunes reforça essa ideia afirmando que após sua experiência com o CPC, o crítico tendia mais para a

¹⁰⁴ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora Unicamp, 2004. p. 167.

¹⁰⁵ MARI, Marcelo. Ferreira Gullar e a crise da vanguarda brasileira—artes visuais, imperialismo e periferia capitalista (1962-1969). *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, n. 8, 2016. p. 1.

crítica cultural do que a de arte em si, considerando que ele dava maior ênfase às questões culturais mais amplas do que às específicas das artes visuais, como fazia em seu período neoconcreto, por exemplo¹⁰⁶.

Além de sua contribuição com jornais, tais como os cariocas *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, Gullar também escreveu para a notória *Revista Civilização Brasileira* já a partir de sua primeira edição, em 1965. Sobre sua produção na revista, Mari lista alguns dos temas que seriam os mais abordados pelo crítico: a produção contemporânea da *Art Pop* brasileira, a crítica sobre a crise das artes no mundo e a defesa de uma arte apoiada na ideia de estética nacional-popular¹⁰⁷. O autor afirma, ainda, que a produção de Gullar na revista “fez parte da tônica intelectual de esquerda em um regime político marcado pelo poder da direita”. O crítico também contribuiu, por algumas vezes, com outra importante revista do período, a *GAM – Galeria de Arte Moderna*, uma das primeiras especializadas em arte da época. Ferreira Gullar, apesar de seu período afastado do Rio de Janeiro e dos eventos artísticos, a partir de 1965 volta a manter estreita relação com artistas e exposições. Seu texto sobre a exposição “Opinião 65”, por exemplo, marca sua mudança de posição, quando o crítico volta a ter uma postura mais maleável em relação à arte de vanguarda que não a “popular revolucionária”.

Mário Barata (1921-2007), que viveu por toda sua vida no Rio de Janeiro, era dedicado ao estudo da museologia, com importante trabalho no campo da conservação. Tinha uma intensa produção crítica no período dos anos 1960, escrevendo para a coluna Vidas das Artes do jornal *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro) entre os anos 1950 e 1959 e, posteriormente, contribuindo esporadicamente para outros jornais e revistas, tais como o *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro) e a revista *GAM*, que tinha lançamentos mensais. Foi também membro do júri internacional da Bienal de Paris nos anos de 1961 e 1969. Segundo o crítico José Roberto Teixeira Leite, Barata foi o primeiro brasileiro diplomado em História da Arte pela Universidade de Paris, vencendo o concurso para a cátedra de História da Arte da Escola Nacional de Belas Artes em 1955¹⁰⁸. Ele trabalhou na instituição até 1969, quando tem seu direito de lecionar cassado pelo AI-5. Em 2008, em homenagem de Teixeira Leite ao recém-

¹⁰⁶ NUNES, Amanda H. *Entre a vanguarda e o engajamento: a crítica de arte de Ferreira Gullar nos anos 1950 e 1960*. Dissertação (Mestrado em História), Curitiba, UFPR, 2017. p. 86.

¹⁰⁷ MARI, Marcelo. *op. cit.*, p. 2.

¹⁰⁸ LEITE, José Roberto Teixeira. Lembrança de Mário Barata. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/resenhas/jrtl_mb.htm>. n.p.

falecido Mário Barata, ressalta-se sua importância para o meio artístico brasileiro através de seu trabalho como historiador e crítico e da sua habilidade de tratar de assuntos diversos:

Mário Barata foi um dos poucos críticos e historiadores de arte brasileiros que tanto podiam tratar de uma velha igreja setecentista quanto dos Bichos de Lígia Clark: sabia tudo, tudo lhe interessava, sua cabeça (como certa ocasião ouvi Mário Pedrosa dizer) era como uma gaveta de sapateiro, onde tudo se guardava e de onde tudo era possível extrair. Por isso mesmo seus escritos vão da arte colonial à de vanguarda, e constituem um raro conjunto de valiosas fontes para o estudo de nossa produção artística.¹⁰⁹

Alguns outros críticos podem eventualmente contribuir para o debate desta dissertação. Walmir Ayala (1933-1991), crítico e poeta gaúcho que escrevia para o *Jornal do Brasil* do Rio de Janeiro, cidade em que morou a partir de 1956, e que, durante os anos 1960, tinha uma visão parecida com a de Aracy Amaral no sentido de que também percebia que a arte de vanguarda brasileira era feita para satisfazer as elites endinheiradas. Harry Laus (1922-1992), natural de Santa Catarina, teve uma carreira militar antes de se dedicar ao jornalismo a partir de 1961 e, logo depois, à crítica de arte¹¹⁰ após ter conhecido o artista plástico Sansão Castelo Branco, no ano de 1946, quem o incentivaria a se envolver com o mundo das artes, segundo Melo. A partir de então, passa a escrever contos, ensaios, diários, artigos para revistas e jornais¹¹¹ e, em 1966, torna-se membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). Nesse período, ele contribuía para o *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), escrevendo sobre os principais eventos de vanguarda do país. Em 1967, é demitido do jornal por problemas políticos com a diretoria da Bienal de São Paulo e se muda para a capital paulista, lá permanecendo até 1976¹¹². O crítico considerava que a “vanguarda brasileira” deveria explorar novas formas de definir e discutir o papel do artista no mundo atual e, por isso, criticava as limitações sociopolíticas que dificultavam a superação dessas barreiras no Brasil. Jayme Maurício (1926-1997), natural do Rio Grande do Sul, entra para o jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 1951, primeiramente comentando sobre assuntos variados e, posteriormente, assumindo a coluna de Teatro do jornal. Destarte, ele passa a escrever sobre artes plásticas a partir de 1952 e assumindo definitivamente a coluna Itinerário das Artes Plásticas, nesse mesmo jornal, a partir de 1959. Maurício não tinha um envolvimento próximo com as manifestações de vanguarda, ao contrário de outros críticos, que chegavam a

¹⁰⁹ LEITE, José Roberto Teixeira. Lembrança de Mário Barata. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/resenhas/jrtl_mb.htm>. n.p.

¹¹⁰ MELO, Maria A. F. *Contrapontos: as cartas de Harry Laus e de sua tradutora francesa*. Dissertação (Mestrado em Letras), Florianópolis, UFSC, 2001. p. 12.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² VIEIRA, Maria A. B. *Os papéis de Harry Laus: um perfil do crítico de arte no jornalismo brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Letras), Florianópolis, UFSC, 2009. pp. 31-32.

participar inclusive da organização de exposições. Sobre elas, em sua coluna foi comum apenas encontrar notícias jornalísticas, no sentido mais informativo. Antonio Bento (1902-1988), que contrariava grande parte da crítica daquele momento saindo em defesa da arte informal como a verdadeira vanguarda brasileira, era paraibano residente no Rio de Janeiro e foi presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte por dois mandatos, entre 1961 e 1969. Assinou a coluna de *Artes do Diário Carioca* até 1965, jornal em que trabalhou por mais de 31 anos. De todos esses anos, afirma Araceli Bedtche, pelo menos 26 foram dedicados à divulgação e análise dos fatos mais importantes da história das artes no país¹¹³. Por ser de uma geração anterior, nos anos 1920 Antonio Bento chegou a se envolver com as polêmicas em torno das divergências entre a arte moderna e a acadêmica. Já nos anos 1950 e 1960, o crítico se envolvia em outro embate: preteria a arte abstrata geométrica e as novas formas de figuração em favor da arte abstrata informal. A justificativa que o crítico dava para essa sua preferência partia da ideia que a pintura informal seria uma “pintura mais íntegra, mais característica e, conseqüentemente, mais digna de ser chamada de vanguarda”¹¹⁴. Sendo assim, Antonio Bento divergia bastante da concepção da “verdadeira vanguarda nacional” da maioria dos críticos naquele momento. Da mesma geração de Antonio Bento, Pedrosa e Schenberg, Quirino Campofiorito (1902-1993) era, além de crítico, pintor, caricaturista, gravador e professor. Nasceu em Belém e se mudou para o Rio de Janeiro em 1902, tendo publicado críticas em jornais por mais de 40 anos. Começou sua carreira nas artes ainda com 18 anos, quando, em 1920, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes¹¹⁵. Desde 1948 e durante os anos 1960, ele escreveu para a coluna Artes Plásticas n’*O Jornal* do Rio de Janeiro. Em 1968, com a morte de seu fundador e dono Assis Chateaubriand, o periódico entra em decadência, tendo seu fim em 1974. Campofiorito continuou escrevendo até praticamente sua extinção, passando a colaborar com o *Jornal do Comércio*, também do Rio de Janeiro, na década de 1970¹¹⁶. Sobre o trabalho crítico de Campofiorito, Beatriz Campos aponta ter um teor historiográfico e, portanto, provavelmente possui influência do historiador de arte italiano Lionello Venturi e seu livro *A história da crítica de arte*, uma vez que ele considera impossível pensar em crítica de arte sem pensar em história da arte¹¹⁷. A autora ressalta, também, que para entender o trabalho de Campofiorito é necessário

¹¹³ BEDTCHE, Araceli B. S. J. Antonio Bento e Romero Brest: o movimento abstrato como fluxo universal. In: *Cadernos Prolam/USP*, v.16, n.30, p.167-188, jan./jun.2017. p. 169.

¹¹⁴ FRANÇA, Ana Paula. Retorno à pintura-pintura: A abstração informal e o discurso crítico de Antonio Bento. In: *Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba, Embap, 2011. p. 109.

¹¹⁵ CAMPOS, Beatriz P. Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa: entre a figuração e a abstração - A crítica de arte e o surgimento da arte abstrata no Brasil (1940 a 1960). Dissertação (Mestrado em História), Juiz de Fora, UFJF, 2014. p. 1.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 39.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 47.

compreender o cruzamento entre a crítica e a história da arte, já que muitos de seus textos tinham um intuito “didático histórico”¹¹⁸. Explica, ainda, que o crítico apresentava ao público temas específicos do mundo das artes, mas sempre com contextualização, demonstrando “sensibilidade com o seu público leitor”¹¹⁹. Cita-se também os críticos José Roberto Teixeira Leite (1930-) e Esther Emílio Carlos¹²⁰, parceiros do jornal *Diário de Notícias* antes da assunção de Frederico Moraes, com suas colunas intituladas *Vida das Artes* e *Atelier*, respectivamente. E por fim, o crítico gaúcho Jacob Klintowitz (1941-), que escrevia para a o jornal *Tribuna da Imprensa* (Rio de Janeiro) na coluna *Arte* a partir de 1967.

1.2. Exposições de vanguarda – 1965/1968

Como já dito anteriormente, entre os anos de 1965 e 1968 aconteceram, entre as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, diversas exposições que propunham apresentar ao público a atual arte de vanguarda brasileira que estava sendo produzida. A partir dessa ebulição, a crítica brasileira se dedicou a escrever inúmeros textos e notícias sobre esses eventos, publicados tanto em jornais quanto em revistas e catálogos quando havia. Esses textos, além de divulgar as mostras, contribuíam para ampliar o debate artístico em torno da vanguarda brasileira. A partir deles, foi possível, por tanto, sistematizar o que foram, o que representaram, e também quais debates teriam sido levantados em cada uma das exposições selecionadas nesta pesquisa. Priorizo a seguir, portanto, essas fontes para analisar e descrever cada exposição.

A coletiva “Opinião 65”, que aconteceu entre agosto e setembro de 1965 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi organizada pelos galeristas Jean Boghici e Ceres Franco, e apresentou trinta artistas, dentre eles dezessete brasileiros: Adriano de Aquino, Angelo de Aquino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Flávio Império, Gastão Manuel Henrique, Hélio Oiticica, Ivan Freitas, Ivan Serpa, José Roberto Aguilar, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães,

¹¹⁸ CAMPOS, Beatriz P. *op. cit.*, p. 48.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Sobre Esther não foi encontrada nenhuma informação acerca de seu local ou data de nascimento. Há, porém, uma menção no mínimo curiosa a ela em uma entrevista da artista Ana Maria Maiolino para *Arte e Ensaios*: “Esther é uma crítica para quem todo mundo torceu o nariz. Mas foi uma crítica com incrível habilidade de ver onde estavam os bons e novos artistas. Nos prendemos a certos esquemas e preconceitos – “Ah, ela era uma dondoca, morava no Morro da Viúva, prima do Maluf” –, mas, ao mesmo tempo, Hélio era amigo dela. Esther sempre deu apoio aos artistas jovens que depois vieram a ser (não sei se bem ou mal) reconhecidos. Então veja se não é o acaso. Essa mulher me traz Catherine de Zegher e Catherine David, num dia escaldante”. In: MAIOLINO, Ana Maria. Tudo começa pela boca - Entrevista com a artista Ana Maria Maiolino. *Arte & Ensaios*, v. 1, n. 29. pp. 9-10.

Rubens Gerchman, Tomoshige Kusuno, Vilma Pasqualini, Waldemar Cordeiro e Wesley Duke Lee. Seus participantes internacionais foram Alain Jacquet, Antonio Berni, Gérard Tisserand, Gianne Bertini, Jack Vañarsky, John Christoforou, José Jardiel, Juan Genovés, Manuel Calvo, Michel Macréau, Peter Foldès, Roy Adzak e Yannis Gaitis, muitos deles vindos de Paris, representando a Nova Figuração e o Novo Realismo francês. Em texto de apresentação no catálogo, Ceres Franco, que vivia em Paris e além de galerista era também crítica de arte, escreve que “Opinião 65” era uma exposição de ruptura, principalmente com a arte do passado, e, por isso, unia a jovem arte brasileira com a jovem arte internacional, já que ele e Boghici haviam constatado que todos trabalhavam com o “mesmo entusiasmo e espírito de pesquisa”¹²¹. O texto frisa, ainda, a relevância e as intenções dessa nova vanguarda que surgia:

Se a vanguarda artística mundial derruba assim os conceitos fixados durante tantos anos numa estética cômoda, é porque o artista hoje desempenhando um papel novo na sociedade, não aceita o tributo de uma tradição plástica caduca. A jovem pintura pretende ser independente, polêmica, inventiva, denunciadora, crítica social, moral. Ela se inspira tanto na natureza urbana imediata como na própria vida com seu culto diário de mitos.¹²²

Nesse contexto, a exposição tornou-se um marco em relação à arte engajada e ao projeto da vanguarda nacional. Paulo Reis destaca que, para alguns críticos da época, ela foi a “primeira manifestação efetiva das artes plásticas com relação ao golpe de Estado de 1964”¹²³. Dentre os críticos que acreditavam nessa ideia, estava Ferreira Gullar, que, em texto sobre a exposição, fala sobre sua importância para o meio artístico brasileiro naquele momento, já que, até então, o setor parecia estar estagnado. O crítico destacava um fato importante: “os pintores voltam a opinar!”¹²⁴. Essa exclamação se dava, principalmente, pelo momento histórico delicado atravessado pelo Brasil. Gullar, que vinha de um período de forte engajamento político como presidente do Centro Popular de Cultura (CPC), colocava-se em papel de destaque dentre os intelectuais a favor de uma arte engajada. Para ele, a principal contribuição dessa exposição era o fato de os jovens pintores terem voltado a se interessar pelo que se passava no mundo e na sociedade em que viviam e a refletir sobre esses temas em suas obras.

Sobre os trabalhos expostos na ocasião, ele questionava se seriam inspirados pela *Pop Art* ou pelo *Nouveau Réalisme* (e, portanto, reflexo de um movimento internacional) e se, mais uma vez, as influências internacionais iriam interferir no processo artístico brasileiro. Essas

¹²¹ FRANCO, Ceres. [sem título]. In: *Opinião 65*, Catálogo, MAM, Rio de Janeiro, 1965.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ REIS, Paulo R. O. *op. cit.*, p. 81.

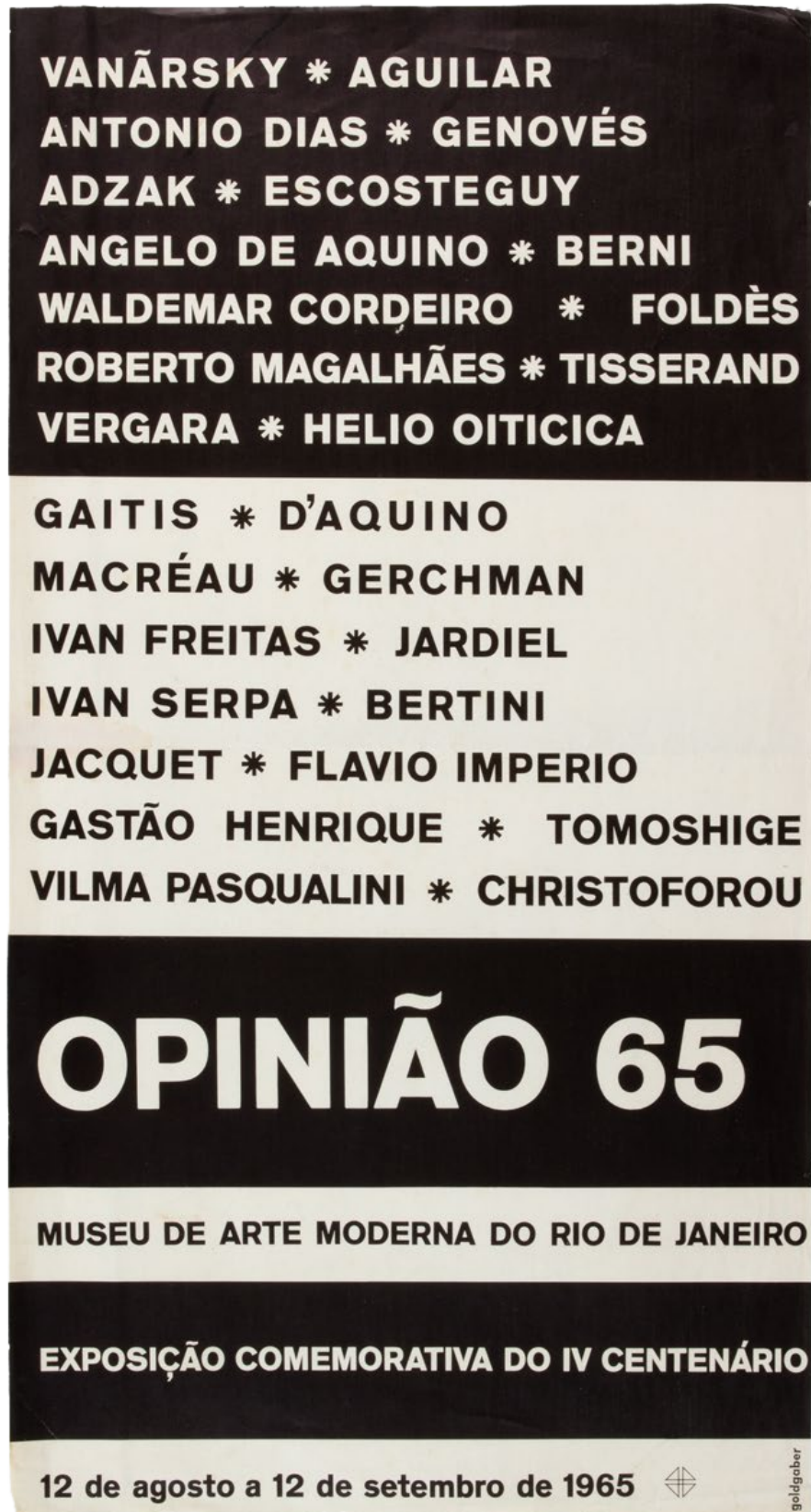
¹²⁴ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 221.

questões o levaram a considerar alguns aspectos do problema da internacionalização da arte e até que ponto seria aceitável haver essas interferências na arte local. A esperança de Gullar era a de que, como cada país ou região tem sua cultura e características particulares, esse processo poderia influenciar o surgimento de uma arte que tenha abordagem crítica própria da sua realidade. Essa preocupação de Gullar com as interferências internacionais na arte não era uma novidade – os Modernistas já discutiam a questão nos idos de 1920. Aracy Amaral chegou a comentar sobre o tema em 1966: “não há nenhuma diminuição, a nosso ver, em reconhecer nossos artistas de obra ‘importada’. Afinal, é uma constatação”¹²⁵. A crítica atribui a “não-tradição pictórica” brasileira à tradição lusa – e esse problema não havia sido resolvido com a Missão Francesa; pelo contrário, nasce ali o atraso e a dependência brasileira em relação ao estrangeiro. Já Chiarelli afirma que a arte nacional não é totalmente derivada da arte erudita europeia porque, durante o processo de absorção dos valores europeus dominantes, a produção local conseguiu incorporar elementos populares e tradicionais brasileiros, inclusive das camadas mais populares de “culturas não-dominantes”¹²⁶.

¹²⁵ AMARAL, Aracy A. Arte no Brasil. In: *Arte em Revista*. São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 29-30, 1979. (Trabalho original publicado em 1966). p. 29.

¹²⁶ CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002. p. 13.

FIGURA 1 - Flyer de divulgação de "Opinião 65"



FONTE: Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

FIGURA 2 - Recorte de Jornal, Notícia sobre “Opinião 65” na revista Manchete de 11 de setembro de 1965.



FONTE: Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Em 14 dezembro do mesmo ano, foi inaugurada, nos espaços da Fundação Armando Álvares Penteado, na cidade de São Paulo, a exposição “Propostas 65”. Organizada pelos artistas paulistas Waldemar Cordeiro, Sérgio Ferro e Flávio Império, a exposição reuniu 50 artistas brasileiros, um contingente muito maior que sua antecessora carioca “Opinião 65”. Dentre eles, estavam os mesmos artistas que participariam da maioria das exposições de vanguarda do período – nomes como Antonio Dias, Carlos Vergara, Dileny Campos, Maria do Carmo Secco, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman. No catálogo da mostra, foram publicados alguns textos que pretendiam apresentar e discutir os modos de realismo feitos no Brasil naquele momento. Mário Schenberg colabora com o catálogo, escrevendo um texto intitulado *Um Novo Realismo*¹²⁷, no qual explica o que seria, para ele, a

¹²⁷ SCHENBERG, Mário. Um novo realismo. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978, p. 61-62. (Trabalho original publicado em 1965).

verdadeira expressão artística efetivamente nacional. Segundo o autor, o Novo Realismo era influenciado principalmente pelos meios de comunicação de massa: cartazes, cinema, televisão, histórias em quadrinhos etc., sendo essas novas formas de realismo a verdadeira expressão artística efetivamente nacional. Schenberg ressalta que o Novo Realismo passou a ter destaque a partir das exposições “Opinião 65” e “Propostas 65”, e também pelas premiações de Wesley Duke Lee, em Tóquio, e Antonio Dias e Roberto Magalhães, em Paris. Essas premiações indicaram que o Novo Realismo brasileiro já teria significação internacional como corrente artística. O crítico comenta, ainda, sobre a relação da arte brasileira com as correntes internacionais e, assim como tantos outros críticos, frisa que o Novo Realismo brasileiro é sim influenciado pela arte internacional, mas tem características próprias que são determinadas pelas condições econômicas, sociais e culturais brasileiras. Para ele, são essas condições específicas que se refletem na arte que era produzida no Brasil.

Posteriormente, o crítico também escreve o texto *O Ponto Alto*¹²⁸ sobre a exposição, cujo título reforça a crença de Schenberg de que a exposição “Propostas 65” marca um ponto alto no debate sobre a arte brasileira e reflete, então, a passagem do domínio da abstração (principalmente a geométrica) para o realismo, enfatizando o impacto das imagens publicitárias que, em sua opinião, são comparáveis àquelas que não têm valor comercial. Segundo ele, o novo realismo seria uma síntese dialética dos principais movimentos e tendências do século XX, representados por um novo humanismo. Schenberg entende que apesar da abstração ter desempenhado uma importante função para a arte brasileira, não foi capaz de contribuir para a criação de um estilo nacional, tarefa que estaria reservada às novas formas de Realismo. Segundo o autor, essa incapacidade teria a ver com a compreensão dos desafios que o Brasil enfrentava: a necessidade de criar algo capaz de contribuir para uma nova civilização mundial, sítio é, “o outro” que seria gerado pela crise das velhas estruturas e pela incapacidade de separá-las pela experiência das nações desenvolvidas. Schenberg estaria, então, convencido de que a arte realista, combinada com vários aspectos da vida nacional, poderia desempenhar um papel importante na conscientização dos problemas que preocupam o país em nível cultural. Outro aspecto positivo da mostra, para o autor, seria a diversidade de artigos escritos por artistas e críticos publicados em um catálogo, assim como a realização de debates de discussão: “As discussões aprofundadas de algumas das questões mais vitais da arte atual nessas reuniões

¹²⁸ SCHENBERG, Mário. O ponto alto. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 25, 1979. (Trabalho original publicado em 1966).

constituíram um fato inédito na vida cultural paulistana. Podemos esperar que tenha sido o início de uma nova conscientização”.¹²⁹

No ano seguinte, pouco antes de sua mudança definitiva para a cidade do Rio de Janeiro, o belo-horizontino Frederico Moraes, que meses depois viria a se tornar um dos grandes personagens engajados na divulgação desses eventos e exposições de vanguarda, organizou a exposição “Vanguarda Brasileira” em sua cidade natal. Montada na sede da reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, em julho de 1966, a exposição pretendia apresentar ao público mineiro o que seria, para Moraes, o melhor da vanguarda brasileira representada por oito artistas que atuavam na cidade do Rio de Janeiro (Antonio Dias, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, Angelo de Aquino, Dileny Campos e Maria do Carmo Secco) em um total de 22 obras.

Talvez por ter sido realizada em Minas Gerais, ou por Frederico Moraes ainda não ter tanta notoriedade no círculo carioca, a exposição teve pouca repercussão e divulgação nos jornais, constatação feita pelo fato de outras exposições do mesmo período terem sido muito mais noticiadas – foi possível encontrar apenas dois textos em jornais da época a respeito do evento. No primeiro deles, datado de 27 de julho, o crítico Quirino Campofiorito deu uma pequena nota em sua coluna *Artes Plásticas d’O Jornal*, comentando que a exposição havia sido inaugurada há dois dias na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais e que apresentava pinturas de artistas cariocas, aos quais Campofiorito se refere como “pop-artistas”¹³⁰. Já Harry Laus despendeu mais energia e dedicou sua coluna inteira à outra única notícia encontrada, intitulada *A vanguarda ataca Minas*. Publicado no dia 2 de agosto pelo *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, o texto elencava os artistas participantes, tratando-os como “o mais forte contingente da vanguarda artística do Rio” e explicando que eles foram escolhidos por Moraes a partir de seu contato com as exposições de vanguarda realizadas na Galeria G4¹³¹ no Rio de Janeiro, quando surge também a ideia da exposição¹³².

¹²⁹ SCHENBERG, Mário. O ponto alto. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 25, 1979. (Trabalho original publicado em 1966). p. 25.

¹³⁰ Apesar das nítidas referências à pop-art no trabalho de alguns artistas, é raro ver a crítica ou até mesmo artistas as sugestionando. Há, inclusive, os que rejeitavam esse rótulo, principalmente pelo sentimento anti-imperialista que rondava o setor cultural brasileiros em meados dos anos 1960. CAMPOFIORITO, Quirino. Dois baianos no Rio. *O jornal*, Rio de Janeiro, p. 2, 2º caderno, 27 jul. 1966.

¹³¹ Provavelmente foi a mostra PARE organizada na Galeria G4 em abril de 1966 que foi a principal referência de Moraes. Com a participação dos seguintes artistas: Antonio Dias, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman. (Destes, apenas Roberto Magalhães não participou de Vanguarda Brasileira)

¹³² LAUS, Harry. A vanguarda ataca Minas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, Cad. B, 8 ago. 1966.

FIGURA 3 – Imagem retirada da coluna Artes Plásticas do crítico de arte Harry Laus.



Fonte: LAUS, Harry. A vanguarda ataca Minas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, Cad. B, 2 ago. 1966.

Laus também faz uma concisa, porém importante, descrição do catálogo da mostra¹³³: “Grande cartaz-catálogo foi impresso e distribuído com um PARE em vermelho de um lado, tendo no outro vasta informação sobre cada artista (dados biográficos, depoimentos, análises críticas, fotos), mais uma longa apresentação de Frederico Morais”¹³⁴. O crítico continua o texto ressaltando a importância de se ter todas essas informações em um catálogo, já que “a palavra escrita ou falada nem sempre pode ser dispensada como meio de comunicação. A linguagem pessoal do artista torna-se, muitas vezes, mais acessível quando sua interpretação vem tentada em textos claros e inteligentes”¹³⁵. É importante ressaltar, nesse contexto, que o catálogo de “Opinião 65”, além do texto de Ceres Franco, produções textuais de outros críticos e da lista de artistas expositores, também trazia alguns textos escritos pelos próprios artistas sobre suas obras em exposição, sendo inclusive apontado por Mário Schenberg, em *O Ponto Alto* (1966), como um dos aspectos positivos da mostra.

O texto de Frederico Morais publicado no catálogo era intitulado *Vanguarda, o que é* (1966). Nele, o crítico destaca que a qualidade definidora da arte de vanguarda é a sua abertura permanente à pesquisa e à novidade. As ideias antropofágicas, para ele, seriam uma

¹³³ O texto de Frederico Morais, *Vanguarda o que é*, para o catálogo da exposição, é bastante conhecido e publicado, porém não foi possível encontrar nenhuma imagem ou reprodução do catálogo.

¹³⁴ LAUS, Harry. A vanguarda ataca Minas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, Cad. B, 8 ago. 1966.

¹³⁵ *Ibidem*.

característica importante da vanguarda brasileira pela “redução a termos nacionais das influências alienígenas” no contexto de um país “vocacionalmente moderno”, já que não tinha “raízes nacionais” que o prendiam a tradições ultrapassadas¹³⁶. Nesse texto, Morais ainda cita algumas características importantes na construção da vanguarda brasileira, como a utilização de “estruturas espaciais”, os chamados objetos, e também a participação do espectador na própria criação da obra.

Naquele mesmo mês, também era inaugurada, na cidade do Rio de Janeiro, a segunda edição da mostra “Opinião”. “Opinião 66”, que teve lugar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre agosto e setembro, acabou não tendo tanta relevância quanto a do ano anterior, mas apresentou grande parte dos artistas em evidência no período, contabilizando um total de 57 artistas com a representação de 19 brasileiros, dentre os quais os oito artistas que estavam expondo ao mesmo tempo em “Vanguarda Brasileira”. Sobre “Opinião 66”, Morais comenta que a contribuição brasileira era indiscutivelmente mais significativa que a estrangeira, ressaltando que os “ainda!” pintores de variadas nacionalidades continuavam ligados à defasada Escola de Paris – mesmo que, à época, chamada por outras denominações, tal como *Nouveau Réalisme* –, que continuava a ser nada mais que uma variação do realismo socialista e da figuração narrativa. Para o crítico, é justamente o fato de o Brasil ser um país novo e sem compromissos que tornava a produção brasileira de vanguarda mais interessante:

Um grupo particularmente ativo [coloca] em discussão (após a antecipação concretista que negou os próprios meios de expressão plásticas, como o quadro de cavalete, o retângulo, o plano) melhor, coloca em questão a linguagem mesma da arte (que deve se adaptar aos novos conteúdos e significados de uma época nova: civilização, que somos, do consumo e das imagens, civilização icônica e tecnificada), transformando os objetos artísticos em objetos culturais e não apenas se valendo da arte para expressar ideias românticas e subjetivas.¹³⁷

Morais também frisa que esse grupo colocava em discussão as questões em torno da autonomia da arte e que esses artistas já não mais viam a arte desligada da vida como uma opção naquele momento. O conteúdo se sobrepôs à forma, a subjetividade deu lugar à objetividade. É importante notar, também, que o crítico cita os “objetos culturais” que estariam substituindo os tradicionais objetos artísticos.

Mário Barata comenta, em seu texto sobre as exposições “Opinião 65” e “Opinião 66”, que elas foram um momento significativo para a arte brasileira do período, principalmente pela

¹³⁶ MORAIS, Frederico. Vanguarda, o que é. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978, p. 65-68. (Trabalho original publicado em 1966).

¹³⁷ MORAIS, Frederico. A Opinião Brasileira de 66. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 8 set. 1966.

forma como os artistas brasileiros entendiam sua participação no mundo e em seu tempo. Apesar de o crítico afirmar que outras formas de expressão artística como o teatro, a música e o cinema estariam mais conectados com a realidade brasileira e com a juventude, ele ainda se mostra positivo com a força que tiveram essas exposições. Barata também se demonstrava entusiasmo pela potência que os artistas impunham em suas obras apresentadas nessas exposições apesar da difícil situação que o país atravessava, embora mantivesse suas preocupações em relação ao futuro. Mesmo assim, o crítico ressalta um aspecto importante das expressões artísticas da época: a sua abertura para o mundo. Nesse contexto, as exposições não se limitavam mais ao museu e à galeria de arte, pois a arte encontrava novos espaços, sendo incorporada às manifestações públicas como uma maneira adicional para artistas e críticos protestarem contra o *status quo*.

O único crítico que não pareceu muito empolgado ou impressionado com a reedição de “Opinião” foi Mário Pedrosa. Em seu texto *Opinião, Opinião, Opinião*¹³⁸, ele comenta sobre as duas exposições, explicando que não seriam apenas uma oportunidade de mostrar ao público o que de mais moderno estava sendo produzido na arte contemporânea. Para ele, a “Opinião” de 1965 levantou questões importantes não só em termos estéticos, mas também no que diz respeito às contradições sociais da época, levando em consideração que ela aconteceu um ano após o golpe militar. O crítico também ressalta que uma característica importante da mostra é sua inspiração no teatro popular, por fazer um aceno à tentativa de uma aproximação das artes plásticas ao social e ao popular. Para o crítico, o grupo do Teatro de Arena “foi o grande respiradouro dos cidadãos abafados pelo clima de terror e de opressão cultural do regime militar implantado em 1964 e definido moral, política e culturalmente pelas incursões de uma entidade anônima e irresponsável dita linha dura”¹³⁹. Não foi só Pedrosa que quando comparando as artes visuais a outras formas de expressão artística considerou o teatro como um bom exemplo de sucesso da aproximação da arte com o dado social e político brasileiro, Aracy Amaral e Mário Barata em outros momentos também comentaram a respeito. Já sobre os artistas que participaram da exposição, Pedrosa destaca os trabalhos de Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, Hélio Oiticica, Frans Krajcberg e Lygia Clark. Sobre “Opinião 66”, o crítico levanta sua preocupação com a repetição do evento, já que, para ele, uma mostra que se repete anualmente com a intenção de representar a “opinião do ano” acaba

¹³⁸ PEDROSA, Mário. Opinião, Opinião, Opinião. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 4º caderno, 11 set. 1966.

¹³⁹ *Ibidem*.

por se tornar um salão anual, praticamente um mais do mesmo. Apesar de afirmar que tinham sim “excelentes obras ali apresentadas”, a sua segunda versão já não tinha “a mesma frescura” da primeira. Ele explica:

Há uma contradição insanável na ideia. Na sua formulação, dois critérios se chocam: o critério inspirador inicial, de conotações extra-estéticas para lá dos valores puramente plásticos, em harmonia com o que se estava passando no setor do teatro, do cinema e da poesia (o êxito espantoso para o público daqui e do mundo do recital de Vida e Morte Severina, de João Cabral) e um critério de ordem puramente plástica. Este, com a repetição das mostras, acaba identificando estas aos inúmeros salões anuais ou tradicionais, gênero Bienal.¹⁴⁰

Já em dezembro de 1966, aconteceu, na Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade em São Paulo, a segunda edição de “Propostas”, mas desta vez em forma de seminário. “Propostas 66” surge como uma série de palestras de críticos de arte, artistas e intelectuais. Em texto síntese das discussões do seminário, intitulado *Situação da Vanguarda no Brasil*, Hélio Oiticica define a posição da vanguarda brasileira e já desenhava o que viria a ser a “Nova Objetividade Brasileira”, exposição que aconteceu no ano seguinte. A crítica paulista Aracy Amaral também apresentou uma tese durante o seminário: *Arte no Brasil* foi apresentado em mesa que tinha como tema Conceituação da Arte nas Condições Históricas do Brasil. No texto, a crítica é enfática: não existia, para ela, arte de vanguarda brasileira. Aracy afirmava não ser possível justificar uma produção artística de vanguarda em um país às margens do capitalismo. Para ela, enquanto o Brasil não resolvesse seus problemas de atraso, tanto econômico quanto social, não se poderia pensar em arte de vanguarda brasileira. Indo na contramão do texto de Hélio Oiticica e de parte da crítica, Amaral afirma que, antes de se pensar em uma arte de vanguarda brasileira, era preciso ir atrás de sua identidade e de originalidade, assim como já se via acontecer no teatro, no cinema, na música popular e, principalmente, na literatura. A autora, nesse sentido, não via nada de inovador na arte produzida no Brasil e era pessimista em relação à arte brasileira daquele momento, chegando até mesmo a afirmar que “inexiste vanguarda no Brasil”.

As discussões à ocasião da “Propostas 66” também tiveram importante papel para o desencadeamento de uma série de manifestações artísticas e impulsionaram a elaboração de outro texto que pretendia agrupar os conceitos de arte de vanguarda daquela geração – a *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda*, lançada a público no dia 13 de janeiro de 1967, no jornal *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro), pelo crítico Frederico Morais, foi

¹⁴⁰ PEDROSA, Mário. Opinião, Opinião, Opinião. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 4º caderno, 11 set. 1966.

posteriormente publicada na íntegra também pelo crítico Harry Laus no *Jornal do Brasil*, em abril, e por Mário Barata no *Jornal do Commercio*, em maio daquele ano. Ribeiro afirma que o manifesto “legitimava o projeto dos artistas cariocas, reivindicando uma postura revolucionária extensiva a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem”¹⁴¹.

A “Nova Objetividade Brasileira” teve lugar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e aconteceu entre os dias 6 de abril e 07 de maio do ano de 1967. Ao todo, participaram 40 artistas brasileiros, com mais de 100 obras expostas. Diferentemente de outras exposições do período, eles pretendiam incluir artistas do Brasil inteiro, mas o que se viu foram pouquíssimas representações fora do eixo Rio/São Paulo. Seguindo a tendência de outras manifestações do período, a exposição foi organizada coletivamente pelos artistas Hélio Oiticica, Hans Haudenschild, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman e pelo crítico Frederico Moraes¹⁴². Durante o evento, aconteceram debates presididos pelo crítico Mário Pedrosa e exibições dos filmes “Ver e Ouvir” (1967), de Antônio Carlos Fontoura, sobre os artistas Antônio Dias, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman, e “Opinião Pública” (1967), de Arnaldo Jabor. Houve também um desfile/*happening*, chamado assim pela própria artista, com as roupas de Solange Escosteguy, além de um concerto do artista baiano/suíço Walter Smetak, com seus instrumentos chamados “plásticas sonoras”. No último dia da exposição, Hélio Oiticica esteve presente para explicar o sentido de seu trabalho *Tropicália* (1967), além de fazer uma performance com os seus *Parangolés* (1965), trabalho que ele apresentou pela primeira vez em “Opinião 65”.

O catálogo apresentava, além de textos de Mário Barata, Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica, uma lista completa de artistas e obras em exposição, ademais de imagens de algumas das obras e também fotos de alguns artistas. Para além das obras, “Nova Objetividade Brasileira” ficou marcada pelo texto síntese de Hélio Oiticica, o *Esquema Geral da Nova Objetividade*, que pretendia expor o que seria, para aquele seletivo grupo de artistas, naquele momento, a “formulação de um estado típico da arte brasileira”¹⁴³. Já o texto do crítico Mário Barata, incumbido da apresentação da exposição, afirmava estar ali reunido “quase de tudo que

¹⁴¹ RIBEIRO, Marília A. *op. cit.*, p. 170.

¹⁴² Frederico Moraes, a princípio, foi um dos organizadores da exposição, mas se desligou do evento dias antes da abertura. Foi provavelmente o crítico que mais se empenhou em sua divulgação e discussão, começando a falar sobre ela meses antes do evento.

¹⁴³ OITICICA, Hélio. *Esquema geral da Nova Objetividade*. In: *Nova Objetividade Brasileira*, Catálogo, MAM, Rio de Janeiro, 1967.

rico e contraditório existe na formulação da jovem arte do país”¹⁴⁴. Em um resumo do que viria a ser o “Esquema” de Oiticica, Barata dizia que:

a tendência à construção de coisas, o rigor dialético da manifestação crítico-visual tátil, os elementos de gestação de uma linguagem de alto nível semântico, informativo e psicologicamente percutente, farão dessa mostra um centro vital e coerente da problemática e das estruturas estéticas do nosso tempo.¹⁴⁵

Barata também publicou texto sobre a exposição no *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro), dizendo que ela representava a nova consciência estética, com “um importante papel na concentração e na dialética dos impulsos e intuições criadoras, estruturais, construtivas, semânticas ou comunicantes” da vanguarda brasileira daquele momento. E que se não estava ali representada toda a vanguarda nacional, estava “ao menos um seu momento decisivo, dotado de alta eficácia técnica, beleza e informação”¹⁴⁶.

O projeto de uma vanguarda “tipicamente brasileira”, que pretendia ser tanto inovadora em sua linguagem quanto politicamente preocupada, encontrou seu ponto de convergência na exposição “Nova Objetividade Brasileira”. Mantendo, pois, estreita relação com as proposições das novas vanguardas internacionais, a nova vanguarda nacional se apropriava da comunicação e da cultura de massa, sempre preocupada com a inserção da realidade e da cultura brasileiras. O uso da linguagem figurativa e a comunicação mais eficaz com o público eram proposições importantes dessa nova vanguarda que se formava a partir de meados dos anos 1960. Assim, diante de uma tradição construtiva, os artistas passaram a construir objetos que superavam a bidimensionalidade dos quadros. O ano de 1967, assim, ficou marcado como o auge da nova figuração e da obra objetual no Brasil. A partir de então, iniciou-se um processo de desmaterialização da arte.

Entre dezembro de 1967 e fevereiro de 1968, aconteceu o “IV Salão de Arte Moderna de Brasília”, sendo o último evento dos quatro que ocorreram na cidade entre os anos de 1964 e 1967. Oliveira afirma que a realização de um Salão de Arte Moderna na recém inaugurada capital do país foi uma tentativa de se iniciar um processo de estabelecimento de uma cena artística na cidade, já que do Rio de Janeiro, ex-capital federal, não haviam migrado museus, escolas de artes ou mesmo salões de arte importantes, como o Salão Nacional¹⁴⁷. O autor aponta,

¹⁴⁴ BARATA, Mário. [sem título]. In: *Nova Objetividade Brasileira*, Catálogo, MAM, Rio de Janeiro, 1967.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Idem*. Vanguarda no museu moderno. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 6, Letras, 23 abr. 1967.

¹⁴⁷ OLIVEIRA, E. D. IV Salão de Arte Moderna de Brasília: os últimos modernos. In: CAVALCANTI, A. M. T., OLIVEIRA, E. D., COUTO, M. F. M., e Malta, M. (Eds.). (2016). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio Books/Fapesp, 2016. p. 160.

ainda, que os salões também foram uma tentativa de se criar uma coleção para um possível futuro museu da capital federal. Para tanto, eram sempre convidados, para compor o júri do salão, críticos renomados, que tinham acesso aos principais meios de comunicação e também instituições consagradas do meio artístico brasileiro, como a Bienal Internacional de São Paulo e o MAM do Rio de Janeiro, por exemplo.

Nesse sentido, para o júri do IV Salão, foram convidados os seguintes críticos: Mário Pedrosa, Walter Zanini, Clarival do Prado Valladares, Mário Barata e Frederico Moraes – a mesma crítica engajada em uma transformação da maneira de expor e fruir a arte e, ao mesmo tempo, também em modernizar o sistema defasado de salões de arte. Lopes e Chagas alertam para o momento crítico que os salões tradicionais passavam, com artistas e críticos pleiteando mudanças em seus regulamentos, uma vez que as categorias tradicionais já sofriam uma grande defasagem em relação à arte sendo feita naquele momento¹⁴⁸. Nesse contexto, as autoras apontam, ainda, que o salão de 1967 inovou, sendo organizado de maneira a criar um diálogo mais aberto com os artistas. A seleção refletiu esse desejo inovador e de transgressão da organização, sendo formada em grande parte pelo mesmo grupo de artistas de vanguarda que participaram das exposições aqui analisadas. Para citar alguns exemplos: Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Carlos Zílio, Anna Maria Miolino, Marcelo Nitsche e, por fim, o paulista Nelson Leirner. Para além deles, Oliveira aponta, várias vertentes disputavam o espaço do salão, desde obras de caráter construtivo, abstrações informais, experimentações de novos materiais e pinturas figurativas¹⁴⁹. O autor ressalta ainda, que embora tenha trazido uma variedade de “encontros estéticos” que expressavam a variedade de temporalidades visuais da produção brasileira daquele momento, o IV Salão “não deixou de expressar os debates em torno da exposição Nova Objetividade Brasileira”¹⁵⁰. E isso se deu provavelmente pelos diversos artistas em comum dessas exposições, assim como o júri que também estava envolvido de alguma forma com a exposição carioca, sendo o coordenador geral do evento o próprio Frederico Moraes¹⁵¹, que também estava envolvido na organização da Nova Objetividade Brasileira.

¹⁴⁸ CHAGAS, Tamara Silva; DA SILVA LOPES, Almerinda. Considerações sobre happening da crítica, de Nelson Leirner. *VISRevista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UnBV*. 19, n. 1, 2020. p. 297.

¹⁴⁹ OLIVEIRA, E. D. IV Salão de Arte Moderna de Brasília: os últimos modernos. In: CAVALCANTI, A. M. T., OLIVEIRA, E. D., COUTO, M. F. M., e Malta, M. (Eds.). (2016). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio Books/Fapesp, 2016. p. 162

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 163

¹⁵¹ IV SALÃO tem meio século de escultura. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.7, 1º caderno, 24 nov. 1967.

Apesar dessa grande coincidência de nomes, uma notícia do jornal *Correio da Manhã* destacava que Frederico Morais, como coordenador geral do salão, havia visitado os principais estados, para convocar pessoalmente os artistas, “esperando que a exposição seja provavelmente a primeira a apresentar globalmente a arte que se faz no País”¹⁵². A notícia ainda trazia a informação de que o salão também contaria com simpósios proferidos por críticos e artistas: “Mário Pedrosa abordará no simpósio, aspectos plurissensoriais da arte atual - a escultura vista como objeto; Frederico Morais - a escultura brasileira pós-1950; Walter Zanini - a escultura moderna brasileira até 1950; Clarival do Prado Valadares - o comportamento arcaico brasileiro na escultura. Os artistas Hélio Oiticica, Mário Cravo e Lygia Clark farão considerações sobre a produção do trabalho artístico no Brasil. Dois outros prováveis participantes são Mário Barata e José Roberto Teixeira Leite”¹⁵³. Para além de sua importância para a história das exposições, o salão ficou marcado também pelo inusitado gesto de Nelson Leirner que foi a público questionar os critérios que levaram o aceite de seu trabalho *Porco* (1967) pelo júri do salão, ato que ficou conhecido como o *happening da crítica*.

Em abril de 1968, Frederico Morais¹⁵⁴ organizou, juntamente com o diretório acadêmico da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) do Rio de Janeiro, a exposição intitulada “O artista brasileiro e a iconografia de massa” no interior da própria instituição. Segundo notícia de Campofiorito, além da exposição, também foram organizadas palestras sobre o tema da cultura de massa “em seus vários aspectos, para um debate sobre as relações entre a cultura de nível superior, e a cultura de massa”, bem como gravações de entrevistas e depoimentos com os participantes pelo Museu da Imagem e do Som¹⁵⁵. Essa exposição, segundo Vasquez e Pedroso¹⁵⁶, evidenciava a busca por um contato maior da arte com o público, interesse que já tinha ficado evidente desde a exposição Nova Objetividade Brasileira. Jacob Klintowitz aponta, em sua coluna, que o principal objetivo da mostra seria o de “realizar um levantamento dos temas da cultura de massa” que interessavam aos artistas, destacando, em um plano geral, a tentativa de colocar em debate as relações entre a “cultura superior” e a cultura de massa¹⁵⁷. O crítico ainda afirma que se a mostra conseguisse atingir os objetivos a que se propunha, poderia

¹⁵² IV SALÃO tem meio século de escultura. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.7, 1º caderno, 24 nov. 1967.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Naquele momento, Frederico Morais era professor de Cultura Contemporânea na Escola Superior de Desenho Industrial.

¹⁵⁵ CAMPOFIORITO, Quirino. O artista brasileiro e a iconografia de massa. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 2, 2º cad., 6 abr. 1968.

¹⁵⁶ PEDROSO, Franklin Espath; VASQUEZ, Pedro Karp. *Questão de ordem: vanguarda e política na arte brasileira*. Acervo, Rio de Janeiro, v. 11, nº 1-2, pp. 73-86, jan/dez 1998. p.78.

¹⁵⁷ KLINTOWITZ, Jacob. [sem título]. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 11, 9 abr. 1969.

vir a ser uma das mais importantes e relevantes do ano de 1968, podendo chegar a uma real tomada de consciência sobre o problema da cultura e comunicação de massa a partir de uma visão global. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Frederico Moraes explicou que as obras expostas tinham um sentido crítico e que mostravam “o perigo da massificação do homem, submetido, entre outras coisas, aos slogans publicitários” e completava, ainda, que era “necessário saber o comportamento do povo diante deste tipo de comunicação”¹⁵⁸.

Não por acaso, os participantes da exposição eram, para além de artistas visuais cujos nomes já eram conhecidos de outras exposições, nomes reconhecidos da cultura popular brasileira, como Jô Soares. Assim, expuseram em “O artista brasileiro e a iconografia de massa” Maurício Nogueira Lima, Samuel Spiguel, Cláudio Tozzi, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Maria do Carmo Secco, Antônio Manuel, Glauco Rodrigues, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Roberto Mariconi, Paulo Roberto Samy, Hélio Dilmen Mariane, Célia Shalders, Maria Helena Chartuni, Nelson Leirner, Jô Soares, João Parisi Filho, Marcelo Nitche, José Ronaldo de Lima e Terezinha Soares, abrangendo, principalmente, as cidades de Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte.

Em texto de apresentação da exposição¹⁵⁹, o crítico Mário Barata defende a ideia de que as questões da criatividade na cultura contemporânea já não giram em torno de uma oposição simplista entre cultura de massa e cultura dita de elite; existiria um terceiro caminho possível, que traria algo das duas, mas seria estruturalmente novo, algo como uma "terceira cultura". Para Barata, a exposição explorava caminhos para "a origem ou fonte de certos tipos de percepção artística e seu foco em obras visuais ou operáveis", compreendendo como os artistas exploravam o mundo dos meios de comunicação de massa a partir da constatação de que o que eles fazem é reconstruir a realidade. A sua crítica propunha, também, uma leitura semiótica das artes plásticas, cujas novas formas de expressão o levaram a uma total reconsideração da função da arte. Sobre a exposição, o crítico ainda afirma que “com todos os seus limites, a exposição da ESDI formulou e explicitou problemas fundamentais do nosso tempo. A imagem do mundo de massas chegou à pintura brasileira, ao seu objetivismo inclusive, não só por cópia de exemplares (sic) estrangeiros, mas por uma tomada de conta com uma realidade urbana, real e viva nos grandes centros do país.”¹⁶⁰

¹⁵⁸ MORAIS, Frederico. ESDI inaugura exposição sobre o artista brasileiro e a iconografia de massa. [Entrevista concedida a]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 18, 1º cad, 19 abr. 1968.

¹⁵⁹ BARATA, Mário. Iconografia de massa. In: *GAM*, Rio de Janeiro, nº 14, 1968. p. 19.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

O crítico Walmir Ayala não se mostrou muito impressionado com a exposição, chegando a dizer que o título “pomposo” engava as expectativas de se ver uma “caprichosa e cintilante transposição artística dos temas que constituem a mitologia popular contemporânea”, uma coletiva muito fraca, “com alguns valores que não estão no pretexto, mas na linguagem”, sendo inclusive um desastre, mas ainda sim analisável¹⁶¹. Para ele, provavelmente a organização tinha o intuito de se comunicar com um público mais amplo, público esse que não frequentava exposições – o que não aconteceu. Assim, os poucos que visitaram a abertura que não faziam parte do público habitual, entravam e saíam rapidamente sem entender nada. A hipótese que Ayala levanta é que o artista brasileiro estaria usando a iconografia de massa como mais um pretexto para criação, mas no fim das contas ainda para a mesma “elite burguesa que também se compraz e aceita os mitos incensados pela massa”. Para ele, apesar da exposição ter alguns bons trabalhos, os dois melhores – os desenhos de José Ronaldo Lima e uma xilogravura de Célia Shalders – nada tinham a ver com o tema proposto. Sobre a obra exposta por Hélio Oiticica¹⁶², o crítico se mostra mais uma vez contrário ao caráter precário e conceitual da arte:

O anti-herói de Hélio Oiticica não deu para entender. Pelo menos nos obrigou a um esforço de levantar uma caixinha de terra com um broto apontado, para ver embaixo um texto sobre liberdade, felicidade e crime, com a fotografia do morto anônimo. (...) é um trabalho que exige um libreto de explicação, como nas óperas alemãs, para saber que história estão nos contando.¹⁶³

É interessante observar que, apesar de ser o organizador da exposição, Moraes escreveu pouco sobre ela, tendo-lhe dedicado apenas um texto em sua coluna do jornal *Diário de Notícias*. No texto, o crítico destaca apenas dois artistas, Ziraldo e Nelson Leirner, mas afirma, talvez como resposta às duras críticas de Ayala, que a exposição vinha sendo um sucesso de público: “é enorme o número de visitantes, de gente que normalmente não vai à exposição”. E, mais uma vez contrário à opinião de Ayala, diz que um dos maiores sucessos da exposição era a obra ambiental¹⁶⁴ de Nelson Leirner, “Adoração 66”. Sobre ela, o crítico escreve: “(...) Roberto Carlos aparece coberto de luz neon, tendo ao lado quadros de santos também

¹⁶¹ AYALA, Walmir. Os ídolos traídos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, cad b, 23 abr. 1968.

¹⁶² Apesar de Ayala não deixar claro quem seria o “morto anônimo” homenageado por Oiticica, em outro texto da época, do crítico Frederico Moraes, ele cita que o artista havia feito uma homenagem a Cara de Cavalão. Essa obra provavelmente faz parte de uma série de Bólides que Oiticica criou sobre Cara de Cavalão. MORAIS, Frederico. Parangolé de Oiticica: da capa ao urbanismo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 2º cad, 28 jul. 1968.

¹⁶³ AYALA, Walmir. Os ídolos traídos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, cad b, 23 abr. 1968.

¹⁶⁴ Apesar de ter característica de instalação, naquele momento ainda não existia o termo.

iluminados. O ambiente é fechado e para entrar o espectador passa por uma roleta, marcando sua presença”¹⁶⁵.

Em notícia¹⁶⁶ d’*O Jornal*, Carmem Portinho, então diretora da ESDI, explica que a mostra e as palestras foram organizadas com a intenção de tentar entender os motivos que levam os artistas daquele momento a se interessar pela cultura de massa, diferente de artistas de gerações anteriores. Para ela, havia duas motivações principais: “Não se pode chegar ao povo com arte surrealista” e, além disso, “atualmente a cultura popular é uma indústria cultural”. A notícia também cita os principais temas abordados nas obras em exposição, destacando que o assunto mais em pauta seria a canção popular (Roberto Carlos, Ronnie Von, Beatles e Caetano Veloso), seguido de futebol (Corinthians, Pelé), publicidade (Shell, Carnet Fatura), TV (Chacrinha), política (JK, Carlos Lacerda), polícia (Cara de Cavalo, O Bandido da Luz Vermelha), ciência e prospectiva (transplante de coração, astronáutica), teatro (Tônia Carrero), concurso de misses, quadrinhos, imprensa (Correio Sentimental, desaparecidos), carnaval e cinema. O *Jornal do Brasil* fez um destaque das “obras mais procuradas pelo público”: “O Super-Homem”, de Jô Soares, “Porque a Impossibilidade”, de Hélio Oiticica, e “Uma Ladainha para Roberto Carlos”, de Teresinha Soares¹⁶⁷. As obras não apenas tratavam desses temas, como também se apropriavam da linguagem dos meios de comunicação, como, por exemplo, fotografias, manchetes, narrativas em quadrinhos, bandeiras e luminosos.

A cultura de massa passou a ser explorada, então, não apenas como tema, mas também como meio de produção pelos artistas. Quirino Campofiorito destaca, inclusive, que a intenção da exposição em realizar um levantamento dos temas de cultura de massa se dava justamente pelo fato de, naqueles anos, os artistas estarem bastante interessados no tema¹⁶⁸. Não por acaso: a indústria cultural atingia um patamar que jamais havia atingido na história; ícones populares nunca haviam sido tão venerados. Assim, os artistas não apenas adotaram temas relacionados como também incorporaram meios industriais de produção como forma de estabelecer uma comunicação mais ampla entre a arte e o espectador, o que permitiu criar novas conexões entre

¹⁶⁵ MORAIS, Frederico. Não há obra de arte sem alegria. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª sessão, 27 abr. 1968.

¹⁶⁶ O ARTISTA brasileiro e a iconografia de massa. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 3, 3º cad., 7 abr. 1968.

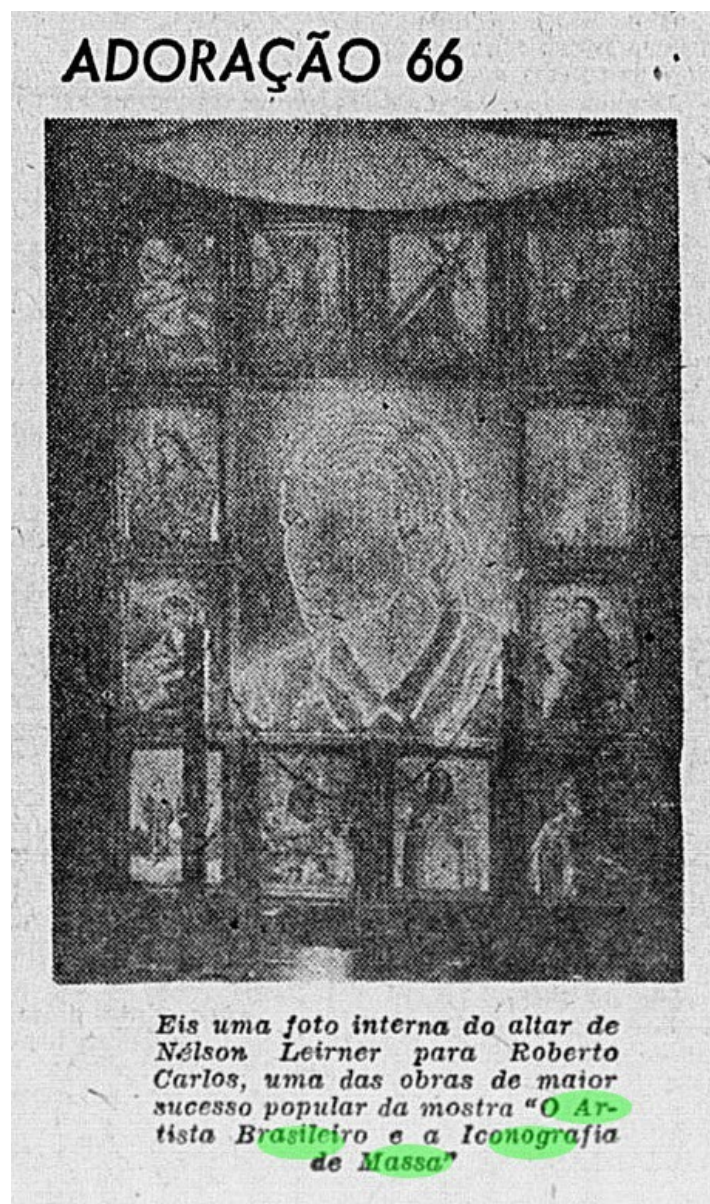
¹⁶⁷ ESDI inaugura exposição sobre o artista brasileiro e a iconografia de massa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 18, 1º cad, 19 abr. 1968.

¹⁶⁸ CAMPOFIORITO, Quirino. O artista brasileiro e a iconografia de massa. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 2, 2º cad, 6 abr. 1968.

a arte e a vida, além de situar a obra em relação ao mundo ao seu redor. Essa abordagem visava a superar a antiga noção de autonomia da arte em relação à vida.

Esse conjunto de exposições não só colocava luz a uma produção de vanguarda, mas também gerava o debate e a reflexão sobre a arte de vanguarda brasileira. A crítica desempenhou um importante papel de interlocução entre produção e público na tentativa de elucidar e interpretar os diversos conceitos de vanguarda operados no Brasil no final dos anos 1960.

FIGURA 4 – Recorte de jornal da imagem da obra Adoração 66 (1966) de Nelson Leirner



FONTE: MORAIS, Frederico. Não há obra de arte sem alegria. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª sessão, 27 abr. 1968.

FIGURA 5 – Recorte de jornal da imagem da obra de Terezinha Soares exposta na exposição “O artista brasileiro e a iconografia de massa”



FONTE: CAMPOFIORITO, Quirino. Livros em edições ilustradas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 2, 2º cad, 9 abr. 1968.

FIGURA 6 – Recorte de jornal da coluna de Quirino Campofiorito com foto do artista Antônio Manuel.



FONTE: CAMPOFIORITO, Quirino. O futuro pertence à mocidade. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 2, 2º cad, 23 abr. 1968.

FIGURA 7 – Recorte de jornal da coluna de Walmir Ayala. Imagem da obra de Maria do Carmo Secco.



FONTE: AYALA, Walmir. Iconografia de massa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5, Cad. B, 3 abr. 1968.

1.3 Arte na cidade: Bandeiras na Praça e Arte no Aterro

A exposição de arte é o principal momento de contato do público com a obra, mas ela tem, ainda, a limitação de acontecer, no geral, em espaços que nem todo mundo tem acesso. No Brasil dos anos 1960, alguns artistas e críticos entenderam essa problemática e se propuseram a ampliar ainda mais esse contato, levando a obra para onde o grande público está: a rua. A solução encontrada, então, foi realizar manifestações artísticas nas ruas para levar o criar, o fazer e o fruir artístico para lugares onde antes não estavam. Esses eventos urbanos não só pretendiam questionar e repensar os espaços da arte e seus modos expositivos, como também se preocupavam em dar ao público um novo papel na fruição da arte, a partir do estímulo a novas formas de recepção. Desses eventos, dois deles serão aqui evidenciados por serem entendidos como essenciais para a compreensão da forma como se produzia e entendia arte naquele momento: “Bandeiras na Praça” (1968), que aconteceu tanto na cidade de São Paulo quanto no Rio de Janeiro, e “Arte no Aterro – um mês de arte pública” (1968), realizado na capital fluminense.

Em dezembro de 1967, os artistas paulistas Flávio Mota e Nelson Leirner foram até a Avenida Brasil paulistana para expor suas bandeiras e flâmulas. A ideia, que partiu de Mota¹⁶⁹, era não só ocupar os espaços públicos, mas também tornar mais acessível a arte produzida por eles. A intenção era vender essas bandeiras por “preço de custo”, diminuindo, assim, a distância entre a arte e o cidadão comum. Para o jornal *Folha de São Paulo*, Mota e Leirner explicaram que sua intenção era “trazer a arte o mais próximo possível dos pedestres”¹⁷⁰. Com um desfecho infeliz e os trabalhos sendo apreendidos pela polícia paulista, o caso foi explicado por Frederico Morais no dia 16 de janeiro de 1968:

Flávio Mota e Leirner decidiram passar para o pano, pelo processo de ‘silk-screen’, certos temas de gravuras populares, de literatura de cordel. Fizeram inúmeras bandeiras (e flâmulas) de cerca de 1,50 centímetro por 1,50 centímetro. E improvisaram uma exposição na esquina da avenida Brasil com a rua Augusta, defronte da igreja N. S. do Brasil. Mas um ‘rapa’ cheio de fiscais da Prefeitura paulista passou pelo local e recolheu o material exposto. Os fiscais argumentaram que ‘os artistas não haviam requerido alvará de licença à autoridade competente’. A ocorrência (para usar o jargão policial) se deu em hora de grande movimento, e, na confusão criada, até deputado entrou no meio. Os artistas explicaram: ‘Nós apenas fizemos as bandeiras e queríamos mostrar nosso trabalho, numa tentativa de levar a arte para mais perto dos transeuntes’. Mas os fiscais (oito) não deram ouvidos e na base do nem-te-ligo levaram todo o material para um depósito da Prefeitura, ali deixando-o às traças. Em vão, solicitaram os artistas que a Prefeitura dependurasse as

¹⁶⁹ A partir de suas experiências como professor de História da Arte em uma aula sobre a gravura de cordel nordestina. In: WALMIR, Ayala. Dia das bandeiras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, cad. B, p. 1, 17 fev. 1968.

¹⁷⁰ AS BANDEIRAS apreendidas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 10, 26 dez. 1967.

bandeiras em logradouros públicos, como estações de trem de ferro, rodovia, Galeria Prestes Maia, explicando: ‘são bandeiras que não trazem emblemas e dísticos convencionais. Foram feitas com elementos colhidos na própria linguagem do meio urbano e da literatura de cordel das feiras nordestinas. E estavam sendo vendidas a preço de custo’.¹⁷¹

As bandeiras tinham a intenção, segundo Mário Barata, de criar uma maior comunicação com as massas e, por essa razão, haviam sido censuradas: “A polícia houve por bem censurar a manifestação, vendo o diabo onde ele não se achava e nisso foi mais cega do que o olho tapado do capeta”¹⁷². De fato, Barata diz que a linguagem das bandeiras e estandartes estava em evidência naquele início de 1968, mas que se proliferou graças ao “resultado de um desdobramento interior e lógico das tendências à arte-pública, da nova imagem e da consciência do imaginar”.

A “Bandeiras na Praça” do Rio de Janeiro aconteceu no dia 18 de fevereiro de 1968, depois do incidente ocorrido em São Paulo, a partir de uma iniciativa dos próprios artistas Mota e Leirner, que decidiram levar a ideia até a capital fluminense. No evento, bandeiras foram penduradas em varais e em árvores da Praça General Osório, em Ipanema, trazendo mensagens e imagens que faziam referência ao momento político, algumas mais sutis e outras menos, à iconografia de massa e também a imagens tradicionais da cultura popular. O *happening*, por sua vez, contou com participações da escola de samba da Mangueira e da Banda de Ipanema, o que acabou transformando a manifestação artística em uma espécie de “pré-carnaval”, também pela sua data de realização, às vésperas da festa carnavalesca¹⁷³. O evento reuniu, além de Mota e Leirner, Hélio Oiticica, Carlos Scliar, Marcelo Nietzsche, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Glauco Rodrigues, Anna Maria Maiolino, Petrina Checcacci e Cláudio Tozzi. Uma curiosidade é que, dias depois, os artistas voltaram à praça para vender suas bandeiras e gravuras, iniciativa essa que foi a origem da feira de Ipanema que acontece até hoje¹⁷⁴. Rivera e Pucu salientam que, mesmo tendo algumas bandeiras de cunho mais político dentre as expostas, o clima do evento foi festivo e sem a presença de policiamento ou repressão, ao contrário do que aconteceu em São Paulo. Pra elas, o motivo para tanto poderia ter sido a presença do samba e a proximidade com o carnaval¹⁷⁵.

¹⁷¹ MORAIS, Frederico. Arte reprimida em São Paulo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 16 jan. 1968.

¹⁷² BARATA, Mário. Bandeiras, estandartes “O&A” e novíssimos. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 4, 10 mar 1968.

¹⁷³ RIVERA, Tania; PUCU, Izabela. Arte, memória, sujeito: bandeiras na Praça General Osório 1968/Bandeiras na Praça Tiradentes 2014. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, n. 96, p. 177-190, 2015. p. 177

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 178

¹⁷⁵ *Ibidem*.

Walmir Ayala elogiou a iniciativa de “Bandeiras na Praça”, dizendo que de “todas as investidas por um novo estilo de comunicação, este parece o mais inteligente e eficaz”, mas ponderava que o evento poderia ter sido organizado em outro lugar da cidade, como, por exemplo, a Zona Norte, decisão que daria aos artistas “um real teste de participação do público, já que em Ipanema a presença das pessoas estava garantida, ainda mais pela presença da banda do Jaguar¹⁷⁶. O fato de as bandeiras, após o evento, serem levadas à Galeria Santa Rosa para uma posterior venda também se mostrou uma situação um tanto incongruente para Ayala, que acreditava que as bandeiras mereciam “percorrer a cidade de ponta a ponta”.

FIGURA 8 – As bandeiras em exposição na Praça General Osório.



FONTE: O Globo¹⁷⁷.

O texto de Barata sobre as bandeiras e, principalmente, o fato de estar sendo dito que havia uma tendência à arte-pública e uma nova arte naquele momento geraram certo incômodo em Aracy Amaral:

Daí porque rejeitamos categoricamente um festejamento como o do crítico Mário Barata em recente artigo n’*O Jornal do Comércio* [sic], de 10 de março último, sobre o que denomina “a nova arte” (?), dizendo que ela “atingiria – como ocorreu nestes exemplos do verão 67-68 em São Paulo e no Rio, a categoria mais definida – no plano

¹⁷⁶ WALMIR, Ayala. Dia das bandeiras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, cad. B, p. 1, 17 fev. 1968.

¹⁷⁷ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/mostra-resgata-bandeiras-originais-de-oitica-scliar-vergara-refaz-happening-historico-de-1968-14117672>.

material – da arte pública”. Que significa isso, “arte pública”? Só porque sai à praça de Ipanema ou pela Avenida Brasil, é arte pública? Uma imagem recolhida numa igreja do interior é bem mais pública, pese nunca ter saído à rua em procissão, e um ex-voto, idem.¹⁷⁸

Apesar da reprovação de Aracy Amaral ao uso do termo arte-pública, entende-se que a utilização feita por Barata vai ao encontro a uma vontade expressa por alguns artistas e críticos de uma urgência por ampliar a comunicação da obra com o público e sua participação na criação artística, almejando, como resultado, que a obra extrapolasse os lugares institucionalizados da arte, isto é, que a arte se encontrasse com o espectador no lugar onde ele está e não o contrário. Barata justifica essa nova forma de arte pública através da bandeira produzida por Claudio Tozzi, quando inclusive fala sobre a nova arte:

Tozzi preparou serigrafias finas sobre seda branca ou azul liso e sobre popeline (tipo chita) de pequeninos círculos coloridos “suburbanos” impressas na oficina de Gonzaga, com a imagem de Che Guevara, tema de seu quadro exposto com sucesso no famoso e recente Salão de Arte Moderna de Brasília, durante todo o certame. Mas as serigrafias não exibidas, infelizmente, na Praça General Osório, comprovavam como a bandeira é uma decorrência natural dos fatores que estão gerando a nova arte de imagens, a arte-pública de nosso tempo.¹⁷⁹

Essa nova arte de imagens traria, ainda, segundo Barata, “vários dos elementos psicológicos-estéticos e instintos fundamentais que conduziram a apresentação das formas à nova-figuração, ou novo realismo, pop e manifestações congêneres”. Essas novas tendências seriam, então, resultado de um processo pelo qual a arte daquele momento estaria passando, principalmente no que diz respeito a uma comunicação mais efusiva com o público e uma linguagem de mais fácil acesso, de modo que a nova arte-pública seria uma das consequências disso. O crítico completa dizendo que “conjugado isso ao sentimento de jogo-divertimento e de festa que também conflui na arte atual, é fácil concluir que se chegaria fatalmente às bandeiras, que participam da arte-pública em diversas fases de sua história”, exemplificando a ideia a partir das “bandeiras de procissões” de espetáculos religiosos dos séculos XVII e XVIII. Diferentemente de Aracy Amaral, Mário Barata via como legítimas, então, as bandeiras expostas naquela ocasião, ressaltando que a utilização de figuras do imaginário popular e de massa, como a de Che Guevara, era um fator positivo das manifestações. Para o crítico, finalmente, as bandeiras na praça atingiram seu objetivo: a simples e ampla comunicação com o espectador.

¹⁷⁸ AMARAL, Aracy A. Dos carimbos à bolha. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013. (Trabalho original publicado em 1968). p. 177.

¹⁷⁹ BARATA, Mário. Bandeiras, estandartes “O&A” e novíssimos. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 4, 10 mar 1968.

Sobre a escolha das temáticas das bandeiras, Aracy Amaral também se mostrava contrariada, uma vez que considerava as bandeiras uma tentativa de impor uma nova iconografia, processo que seria forçado e com intenções duvidosas.

As bandeiras, estandartes, que os artistas de São Paulo e do Rio exibiram, são quase, contraditoriamente, não a arte popular na casa do grã-fino a preço de ocasião, mas bem exemplificado da bandeira sem o líder, do estandarte sem a convicção, a necessidade de lutar, mas sem ideais. Aliás, bem de acordo com nossa problemática brasileira, político-social. Ao mesmo tempo, a recorrência à literatura de cordel, muito artificial, na pintura das bandeiras, não pode ser relacionada ao ecológico, uma vinculação com a terra.¹⁸⁰

Jacob Klintowitz também expressa opiniões parecidas com a de Aracy Amaral. Para o crítico, essa forma de tentativa dos artistas de comunicação com o “povo” seria a “mais ingênua possível”. Ele afirma que o evento não passou de uma tentativa de promoção pessoal de alguns artistas para “um público blasé”, sendo uma “exposição inconsequente” e uma “espécie de ufanismo pequeno-burguês de integração com o povo e seus motivos culturais”¹⁸¹. Sobre as bandeiras expostas, Klintowitz afirma que, em sua maioria, foram trabalhos fracos e sem imaginação, e também enfatiza a problemática apropriação da imagem da cultura popular nordestina:

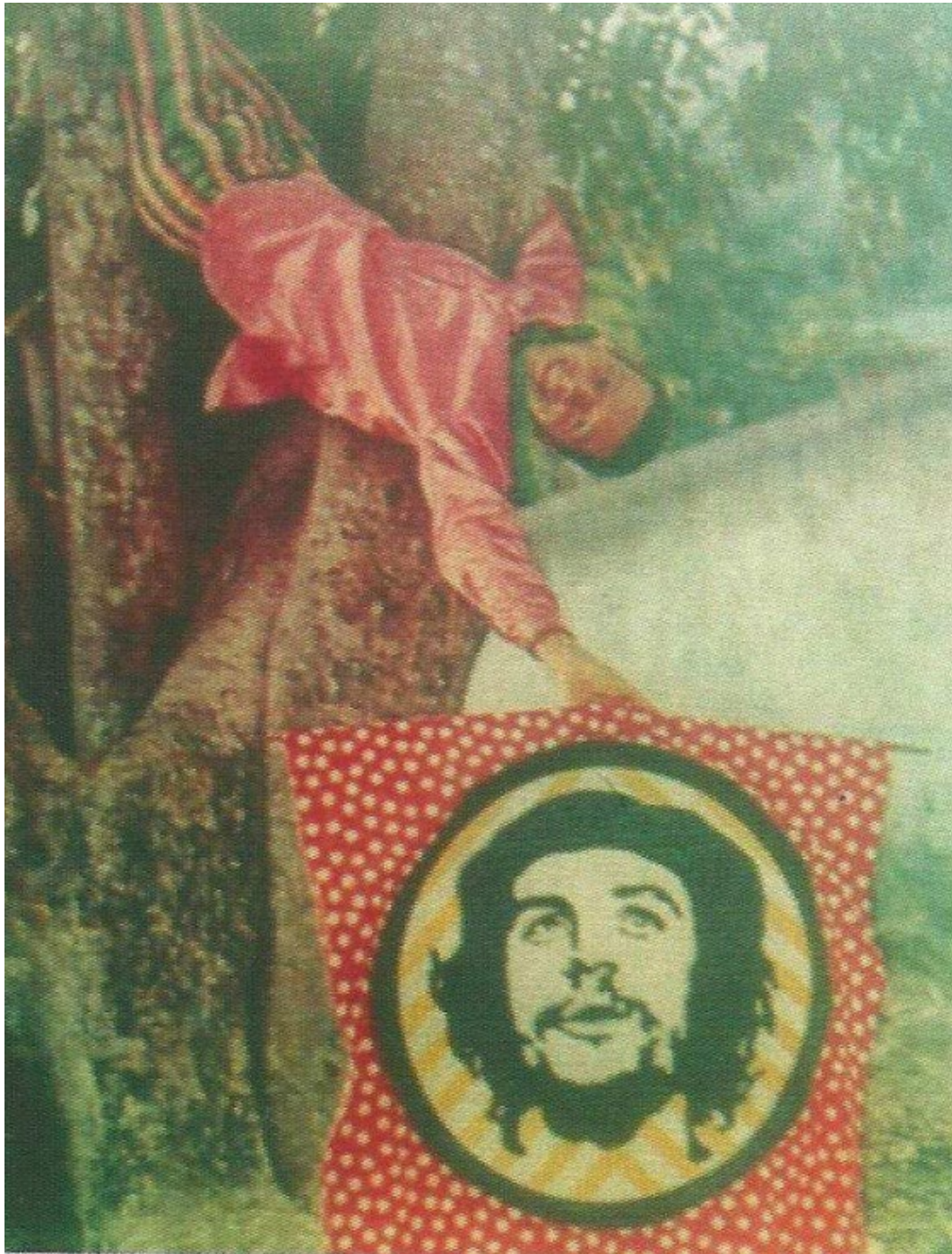
Em relação às bandeiras propriamente ditas, uma vez que o motivo e o significado social resultaram frustrados, foi uma decepção geral. Fávio Mota repetiu motivos nordestinos, ou, para dizer melhor, adulterou a gravura popular nordestina, fazendo com que ela perdesse seu caráter de expressão de uma mitologia popular e sua força de arte. Resultou um trabalho alambicado e sem valor plástico. Figuras perdidas e mal construídas no espaço da bandeira. Como bandeira funciona muito menos.¹⁸²

¹⁸⁰ AMARAL, Aracy A. Dos carimbos à bolha. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013. (Trabalho original publicado em 1968). p. 176.

¹⁸¹ KLINTOWITZ, Jacob. Carlos Scilar não achou uma nova linguagem. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 9, 1 de mar. 1968.

¹⁸² *Ibidem*.

FIGURA 9 – Foto de Hélio Oiticica segurando a Bandeira Guevara de Claudio Tozzi, 1968. Serigrafia sobre tecido.



Fonte: KLINTOWITZ, Jacob. *Claudio Tozzi: Estruturas do Real*. São Paulo: Instituto Olga Kos de Inclusão Cultural, 2012, p. 147.

FIGURA 10 – Recorte de jornal com foto de João Henrique e Rubens Gerchman com suas bandeiras.



Fonte: BANDEIRA na praça, *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 1, 3º caderno, 4 fev. 1968.

FIGURA 11 – Seja marginal seja herói (1968), bandeira-poema de Hélio Oiticica, pintura sobre tecido, 85 x 114,5 x 3 cm, da Coleção Eugênio Pacelli.



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro¹⁸³

¹⁸³ Disponível em: <https://mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos/>.

“Arte no Aterro – um mês de arte pública” foi organizado por Frederico Morais nos espaços externos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Parque do Aterro do Flamengo. O evento se deu durante todo o mês de julho de 1968 e contava com o patrocínio do jornal *Diário de Notícias*, mesmo jornal em que trabalhava Morais. A notícia de 13 de junho trazia o título: “DV vai levar a arte plástica para o Aterro”; e seguia:

Um mês de arte plástica, Meta – Exposição de Arte de Vanguarda, Encontros Semestrais de Arte, e um Prêmio de Desenho Industrial são as quatro importantes realizações que o Diário de Notícias anuncia aos seus leitores no seu 38º aniversário. Estas quatro promoções serão levadas a efeito pela coluna de artes plásticas do DN, cujo titular é o crítico Frederico Morais.¹⁸⁴

Vale notar, aqui, que, naquele momento, Morais não só era o titular do jornal como também trabalhava como professor de História da Arte no MAM, além de ser o coordenador do setor de cursos do museu¹⁸⁵, de modo que se mostrava, portanto, um importante agente na produção e promoção desses eventos, tendo livre acesso às diferentes instituições do sistema da arte carioca. A ideia do evento seria promover atividades nesses espaços públicos, “visando à divulgação, criação e ensino da arte para o grande público (adultos e crianças), bem como o debate popular em torno da arte”. Das principais atrações, além da exposição de esculturas de Jackson Ribeiro em frente ao Pavilhão Japonês, a notícia destacava:

Serão feitas, também apresentações de arte de vanguarda: Um Parangolé de Hélio Oiticica, a “Bolha” de Marcelo Nitsche, artista paulista, bem como serão feitas exposições de um dia, de pintura, escultural, objetos, etc. Entalhadores, gravadores, desenhistas farão trabalhos diante do público. Os mesmos artistas, juntamente com o crítico, debaterão com o público problemas da arte. Finalmente, vários artistas de plásticos, especialmente de vanguarda, estarão no Aterro, sábados e domingo, para ensinar às crianças e aos operários, donas-de-casa e a quem quiser, as várias técnicas artísticas, usando materiais e instrumentos oferecidos pelo DN ou por firmas especializadas.¹⁸⁶

¹⁸⁴ DN vai levar a arte plástica para o Aterro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 6, 1ª sessão, 13 jun. 1968.

¹⁸⁵ BASSANI, Tiago S. Arte no aterro: Relações entre arte, educação e política. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v.10, n.20, nov. 2020.

¹⁸⁶ DN vai levar a arte plástica para o Aterro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 6, 1ª sessão, 13 jun. 1968.

FIGURA 12 – Anúncio vinculado no jornal Diário de Notícias.

ARTE NO ATÉRRO

Promoção do DIÁRIO DE NOTÍCIAS De 6 a 28 de julho — sábados e domingos

PROGRAMAÇÃO

<p>SABADO — 6-7 — 16 horas 17 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Exposição de esculturas de Jackson Ribeiro. — “Trailer” das demais manifestações e obras que serão apresentadas durante todo o mês, por outros artistas.
<p>DOMINGO — 7-7 — 9 horas 15 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Início das aulas de desenho, pintura, livre expressão em madeira e outros materiais: Maria do Carmo Secco, Dileny Campos e Ângelo Aquino. — Exposição, realização e ensino de talhas (para adultos) por José Barbosa.
<p>SABADO — 13-7 — 9 horas 10 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Aulas para crianças. — Exposição de Ione Saldanha: ripas e bambus. — Realização de desenhos sobre jornal e flan, por Antônio Manoel.
<p>DOMINGO — 14-7 — 9 horas 10 horas 15 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Aulas para crianças. — Exposição de Maurício Salgueiro: postes. — Ensino de gravura para adultos: Wilma Martins e Manoel Messias.
<p>SABADO — 20-7 — 9 horas 10 horas 15 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Aulas para crianças. — Exposição de Gastão Manoel Henrique: esculturas conversíveis. — Ensino de colagens e composições para adultos: Raimundo Colares.
<p>DOMINGO — 21-7 — 9 horas 10 horas 15 horas 16 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Aulas para crianças. — Aulas para adultos: gravura. — Manifestação “Artes Dinâmicas no Espaço”, de Roberto Moriconi. Cooperação do grupo “Poesia-Processo”. — Debate público sobre arte: Urian Souza, organizador.
<p>SABADO — 27-7 — 9 horas 10 horas 15 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Aulas para crianças. — Aulas para adultos: colagens. — Apocalipopótese: Hélio Oiticica — Mangueira — Parangolé. Lygia Pape — “Semente” Luiz Carlos Saldanha-Raimundo Amado-Rogério Duarte.
<p>DOMINGO — 28-7 — 9 horas 15 horas 17 horas</p>	<ul style="list-style-type: none"> — Aulas para crianças: encerramento. — Debate sobre Arte Pública. — Hélio Oiticica — Parangolé. — Encerramento.

NOTA — No decorrer da promoção, outros artistas poderão ser convidados para apresentar suas obras ou realizar manifestações.

Para participar de ARTE NO ATÉRRO, como espectador ou como aluno, nada é exigido. Não há inscrições e o material de trabalho é fornecido pelo DIÁRIO DE NOTÍCIAS.
Compareça, apenas.

Fonte: Diário de Notícias, p. 13, 1ª seção, 4 jul. 1968.

É inegável, pois, a importância dada à arte dita de vanguarda na programação do evento, o que reforça mais uma vez a ideia de que Moraes seria um dos críticos que mais se empenhou na divulgação e no estímulo da vanguarda brasileira. O crítico o justificava pela vocação à democratização da arte, isto é, uma arte que vai ao encontro do público. Logo, as novas formas de pensar e fazer arte seriam, então, os principais impulsos da promoção do evento:

A “vocação” da arte atual é para a sua democratização, é ir ao encontro do público. Passou a fase do “pede-se não tocar”, da obra única e exclusivista, distanciada em sua aura. O espectador é convidado, hoje, a pegá-la, apalpá-la e mesmo cooperar na sua criação. Da mesma forma, a criação deve ser dessacralizada, ser algo público, e também o ensino. Sendo assim, e à maneira de McLuhan, entendo que a rua é a

extensão da Escola de Belas Artes, a praça a extensão da galeria de arte, e o Aterro, a extensão do Museu de Arte Moderna do Rio.¹⁸⁷

O texto de apresentação da mostra gerou certo incômodo em Jacob Klintowitz, que, em sua coluna, transcreve trechos dele para, em seguida, problematizar:

A arte é do povo e para o povo. É o povo que julga a arte. A arte deve ser levada à rua (Aterro) ou ali ser realizada. Para ser compreendida pelo povo, deve ser feita diante do povo, sem mistérios. De preferência por todos, coletivamente. Qualquer um pode fazer arte. E boa arte. Para tanto, deve ver obras de arte. Feitas (em exposições públicas) ou que estejam sendo feitas. E conversar, dar palpites sobre o que vê, diretamente com os artistas, críticos e professores. E tudo será feito no Aterro. Durante um mês...¹⁸⁸

Para o crítico, o problema estaria na afirmação de que “qualquer um pode fazer arte”, uma vez que ele acredita que arte só é feita por artistas: “Um ser humano capaz de fazer arte significa um ser humano capaz de sentir determinada realidade e capaz de expressá-la em termos artísticos”¹⁸⁹. Klintowitz ainda ironiza, dizendo que essa ideia que estava sendo “tão aceita nas rodas de chope” seria uma contradição em si, pois seus próprios defensores não eram artistas e não o seriam pelo simples fato de não poderem ser, porque, para ele, só “podem apenas muito poucos”. Em segundo texto sobre o assunto, o crítico completa seu pensamento afirmando que “ou você nasceu para ser Garcia Lorca, ou você não nasceu. Ou você traz dentro de si esta possibilidade ou você não traz”¹⁹⁰. E o crítico segue defendendo sua ideia...

Outro crítico que usou sua coluna para se opor à iniciativa foi Quirino Campofiorito, que chegou a “lamentar” o patrocínio do jornal *Diário de Notícias*, já que o evento poderia “redundar no mais lastimável fracasso como iniciativa cultural”¹⁹¹. No texto, o autor critica principalmente a ideia de “levar a arte ao público sem discernir sobre as condições criteriosas de um proveito seguro, para não ludibriar o público vendendo-lhe ‘gato por lebre’”, chegando, ainda, a afirmar que o evento seria uma promoção individual de Frederico Morais. Essas questões levantadas por Klintowitz e Campofiorito caminham na contra mão não só do caso específico da ideia de Morais em criar um evento em espaço público para a democratização tanto da fruição quanto da criação da arte, mas também contra uma nova forma de se fazer e pensar arte, que já não era tão nova assim em 1968.

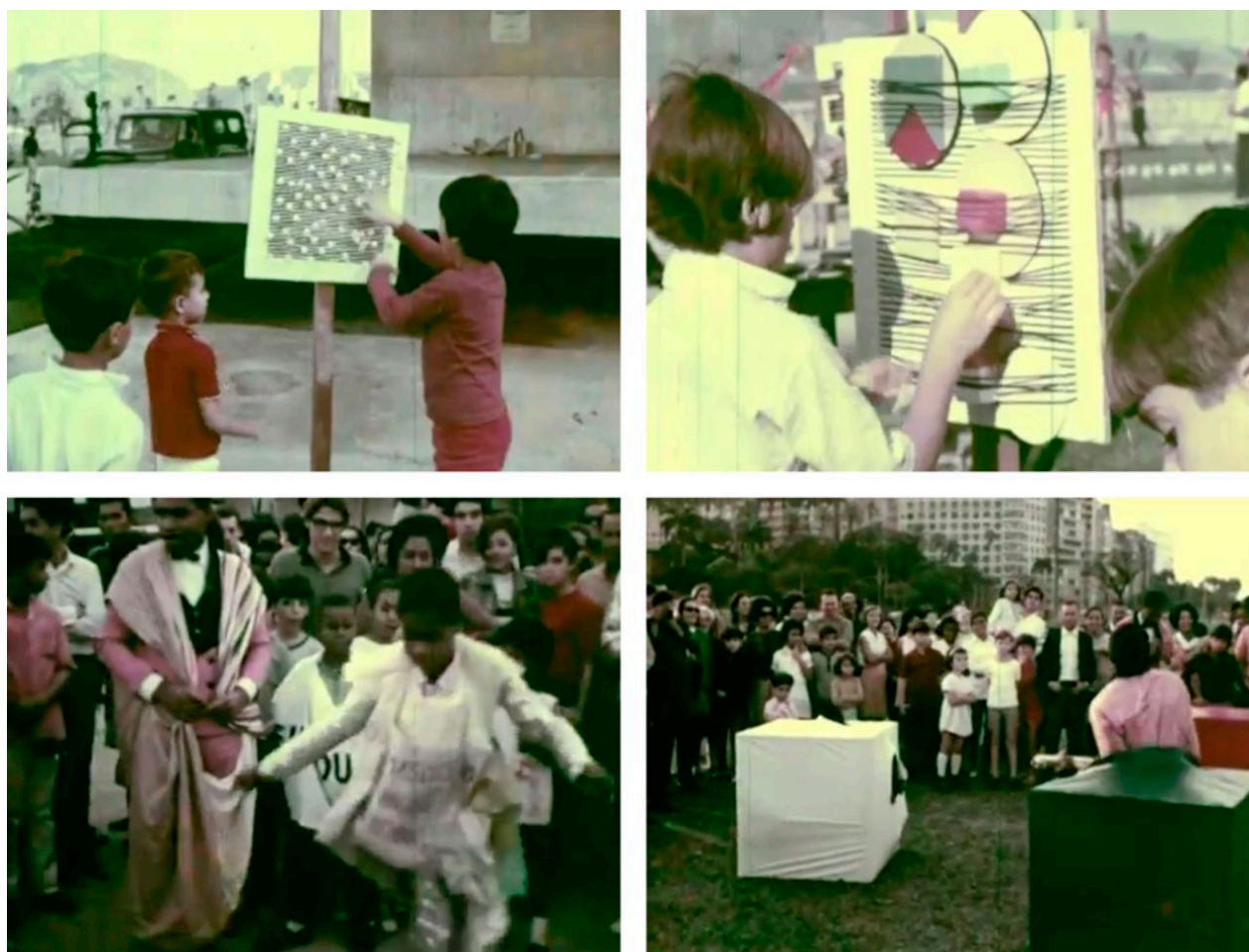
¹⁸⁷ MORAIS apud DN vai levar a arte plástica para o Aterro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 6, 1ª sessão, 13 jun. 1968.

¹⁸⁸ KLINTOWITZ, Jacob. Arte no “Aterro”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 9, 9 jul. 1968.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Idem*. O mistério será desvendado no Aterro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 9, 15 jul. 1968.

¹⁹¹ CAMPOFIORITO, Quirino. Aterro da arte. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 3, 2º caderno, 12 jul. 1968.

FIGURA 13 – Stills do filme *Apocalipopótese Guerra e Paz*, Raymundo Amado, 1968.

Fonte: DasArtes¹⁹²

Coordenada por Hélio Oiticica, que, na ocasião, apresentou seus *Parangolés* usados pela comunidade da escola de samba da Mangueira, por Frederico Moraes, Caetano Veloso e Torquato Neto, *Apocalipopótese* foi uma manifestação que aconteceu no último final de semana de “Arte no Aterro”, propondo-se ser um evento com diversas proposições de diferentes artistas quase que simultaneamente, cujas obras tinham a violência e a força como fio condutor, demandando, assim, a intervenção corporal do público¹⁹³. Rogério Duarte realizou a performance/happening intitulada *O ato de cães*, com cachorros amestrados, sendo ele, inclusive, o responsável por inventar o conceito de *Apocalipopótese* em 1968, na casa de

¹⁹² Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/mini-curso-onde-experimentar-pos-modernidade-cidade-e-circuitos-artisticos-centro-municipal-de-arte-helio-oitica/attachment/stills-do-filme-apocalipopotese-guerra-e-paz-raymundo-amado-1968/>.

¹⁹³ CERA, Flávia Letícia B. *Arte-viva-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica*. Tese (Doutorado em Literatura), Santa Catarina, UFSC, 2012. p. 49.

Oiticica¹⁹⁴. Antonio Manuel destruiu a machadadas sua obra *Urnas quentes*, que consistia em caixas de madeira que traziam escondidos textos e imagens da opressão policial promovida pelo regime ditatorial. Sami Mattar, por sua vez, participou com suas “roupas para serem vistas à luz do sol e sob a luz negra”, chamadas de *Apocaliroupas*. Já Lygia Pape apresentou sua obra *Ovos*, “caixas geométricas sem fundo por onde as pessoas entravam para romper o plástico que cobria os outros cinco lados, como em um nascimento”¹⁹⁵. Completam a lista de artistas que participaram do evento, ainda, Pietrina Checcacci, com seus estandartes, e Roberto Lanari, com *As três graças do Apocalipse*¹⁹⁶.

Tanto essas manifestações de rua quanto as exposições em espaços institucionalizados serviram de palco para levantar questões sobre a arte de vanguarda produzida no Brasil naquele momento. Temas como identidade nacional, cultura e comunicação de massa, ademais da relação entre arte e política, foram assuntos abordados pela crítica em seus textos, além, é claro, dos problemas inerentes à linguagem da arte. Nos dois capítulos a seguir, procura-se elencar as principais questões levantadas pela crítica nas dimensões formais e semânticas da arte de vanguarda brasileira.

¹⁹⁴ CERA, Flávia Leticia B. *op. cit.*, p. 37.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 50.

¹⁹⁶ Segundo lista de atividades na programação divulgada no Jornal *Diário de Notícias* em 1 de agosto de 1968, 1ª sessão, p. 9.

2.1. A ideia brasileira de vanguarda

Antes de tudo, um comportamento, um modo de ser, um espírito aberto à pesquisa permanente do novo, do significativo. É a sistemática atualização de princípios e ideias, o que é diferente do apoio “post-factum” dos oportunistas e medrosos às novas ideias ou aos modismos de última hora. A vanguarda e a pesquisa constante não excluem os princípios, e estes não limitam nem restringem a “criação” artística.¹⁹⁷

Não se pretende, aqui, fazer um grande panorama da arte brasileira até as chamadas novas vanguardas de meados dos anos 1960, mas é relevante colocar nesta discussão a experiência vanguardista concreta dos anos anteriores e alguns acontecimentos que foram determinantes para os caminhos que a arte brasileira tomou. Após um longo período dominado por tendências figurativas e nacionalistas, o concretismo brasileiro foi uma das primeiras reações de uma arte disruptiva, sendo uma espécie de gênese para diversas outras experimentações ao longo dos anos 1950, 1960 e 1970.

Segundo Ferreira Gullar o concretismo brasileiro começa quando o crítico Mário Pedrosa questiona a arte nacional “mais ou menos oficial” e abre caminho para uma “renovação do nosso vocabulário visual”¹⁹⁸. Essa renovação não seria apenas uma “atitude simples em face da arte contemporânea, não foi tampouco a mera reação de um grupo de artistas a determinada tendência estética dominante”¹⁹⁹. Para o crítico, o concretismo se inseria numa “visão geral dos problemas artísticos modernos, numa espécie de filosofia da arte”, muito em conformidade com a nova era industrial:

Essa atitude implica, portanto, de um lado a vontade de uma expressão estética objetiva e crítica e de outro uma compreensão da atividade artística como intimamente ligada aos novos meios de produção, às novas técnicas e noções científicas. Ao contrário das tendências individuais ou niilistas da arte contemporânea – expressionismo, dadaísmo, surrealismo e tachismo –, a arte concreta deriva de um compromisso com a época moderna, com a sociedade industrial, dentro da qual o planejamento, o conhecimento teórico e a divisão do trabalho contam como fatores relevantes.²⁰⁰

Gullar dedicou dois importantes textos ao assunto²⁰¹. O primeiro, *Da arte concreta à arte neoconcreta*, foi originalmente publicado em julho de 1959 no *Jornal do Brasil* (Rio de

¹⁹⁷ MORAIS, Frederico. Vanguarda, o que é. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978. (Trabalho original publicado em 1966). p. 65.

¹⁹⁸ GULLAR, Ferreira. “Da arte concreta à arte neoconcreta.” In: *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, São Paulo: Pinacoteca do Estado/FUNARTE, 1977.

¹⁹⁹ *Idem*. “Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira.” In: *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, São Paulo: Pinacoteca do Estado/FUNARTE, 1977. p. 114.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ O texto está no catálogo da exposição Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, organizada na Pinacoteca de São Paulo em 1977 por Aracy Amaral (1930) e Lygia Pape (1927–2004).

Janeiro), do qual ele era colaborador, e, posteriormente, *Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira*, publicado originalmente na Revista Crítica de Arte (Rio de Janeiro) no ano de 1962. No texto de 1959, Gullar desenvolve algumas teorias contrapondo a arte concreta paulista e a sua versão carioca, intitulada por ele e um grupo de artistas como neoconcreta. Para ele, em resumo, a característica definidora dos artistas concretos era a racionalidade e uma técnica “mecanicista” que evitava uma “contaminação experiencial” da arte, sendo, portanto, a arte concreta “uma arte puramente mental”. Assim, para o crítico, a principal divergência entre os grupos seria a exploração dos concretos das possibilidades geométricas, ainda que carentes de “qualquer sentido transcendente”, e a intenção, no neoconcretismo, de “expressar a complexa realidade contemporânea” para além da lógica da linguagem e tornar “expressivo o vocabulário geométrico da arte concreta”²⁰². Já em 1962, o crítico define a arte neoconcreta como um retorno à questão da “forma significativa”, abandonada pelos concretistas, propondo uma nova linguagem não figurativa que dispensa o espaço metafórico: “Uma obra neoconcreta se dá diretamente no espaço real, sem os suportes semânticos da moldura (na pintura) e da base (na escultura)”. Ele destaca o trabalho de Lygia Clark, que integrou pintura e arquitetura até se separar totalmente da pintura, e Amílcar de Castro, que explorou as relações espaço-temporais por meio da escultura. Se os “jogos óticos” do concretismo haviam levado o movimento a um “impasse”, a arte neoconcreta representava um retorno às propostas revolucionárias dos primeiros pioneiros da arte construtiva: “a busca intuitiva de uma nova linguagem simbólica de sentido direto, que substituísse a linguagem icônica da pintura tradicional”.

Tentando traçar, aqui, um fio condutor que possa ligar as vanguardas construtivas ou geométricas às novas vanguardas, pode-se dizer que a vontade de “expressar a complexa realidade contemporânea” seria um bom caminho a seguir. Os concretos não tinham a intenção de se alienar da realidade, muito pelo contrário: suas tentativas de “mecanizar” a arte estavam muito ligadas ao contexto de desenvolvimento industrial que o Brasil passava, quase que como uma celebração do progresso tecnológico, tendo em vista que eles queriam uma arte que conversasse com seu tempo tanto no âmbito da forma, na tentativa de universalização, quanto na construção e produção de suas obras. A utilização de materiais trazidos de fora do universo tradicional da arte, como tintas automotivas ao invés da tradicional tinta a óleo ou o uso das pistolas de jato de tinta ao invés de pincéis, era resultado, de certa forma, das tentativas de aproximação da arte com a vida cotidiana, levando a obra de arte na era de sua

²⁰² GULLAR, Ferreira. Da arte concreta à arte neoconcreta. In: *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, São Paulo: Pinacoteca do Estado/FUNARTE, 1977. p. 117.

“reprodutibilidade técnica” quase à sua máxima, mas com a intenção de uma conexão maior com a vida industrializada, com a comunicação de massa e, finalmente, com a indústria cultural como um todo. As experiências geométricas passaram por algumas reformulações com os neoconcretos, principalmente quando a obra de arte passa a sair do quadro para a realidade, intentando, então, uma experiência mais sensorial e ambiental, utilizando um termo da época. A arte neoconcreta não apresentava um teor político nos moldes como se veria em anos seguintes, mas já propunha uma aproximação da arte com o espectador e com a vida, priorizando a experiência do sensível e convidando o fruidor a participar ativamente na produção do significado da obra²⁰³. Nesse sentido, as pesquisas de Lygia Clark e Hélio Oiticica foram definidoras para alguns rumos dessa vanguarda que se formava, sem contar as condições sociopolíticas que passaram por significativas transformações.

Os anos que viriam a seguir foram marcados por alguns acontecimentos que seriam determinantes para os rumos das vanguardas brasileiras: a desilusão do Brasil em se tornar uma grande potência desenvolvida e industrial e, principalmente, os acontecimentos políticos que culminaram no golpe militar de 1964 afetariam diretamente não só a vida, mas a produção e o pensamento artístico de toda uma geração²⁰⁴. Heloisa Buarque de Hollanda descreve esse período como os “incríveis anos 60”, uma época de significativas mudanças em diversos aspectos. É nesse contexto que o engajamento cultural emerge como uma questão central para a intelectualidade, tornando-se essencial refletir sobre o papel da cultura e sua influência nas transformações sociais daquele período. Sobre as mudanças da situação pré e pós-golpe, a autora afirma que, até 1964, os artistas acreditavam na força da arte como agente de transformação e revolução, mas que, após o golpe, o discurso nacionalista e as táticas revolucionárias de atuação dos artistas passaram por reformulações, apesar de ainda manterem questões temáticas ligadas à modernização e ao nacionalismo²⁰⁵. A vontade de fazer uma arte que conversasse com seu tempo se mantinha firme, mas a questão formal geométrica passou a sair de cena, dando lugar à figuração, já que a esperança desenvolvimentista, de um país industrializado, via-se frustrada, o que acabou por ceder espaço à aceitação e incorporação de uma realidade de um país de “terceiro mundo”. O subdesenvolvimento virou assunto.

²⁰³ DUNN, Christopher. “Nós somos propositores”: vanguarda e contracultura no Brasil *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, Uberlândia, v. 10, n. 17, jul-dez. 2008. p. 148.

²⁰⁴ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *op. cit.*, p. 198.

²⁰⁵ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/1970*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004 [1979].

Esse desejo de se reconectar com a realidade, principalmente a brasileira, vinha também de um desejo de reconexão da arte com a vida. Nesse contexto, também, é que a abstração geométrica era entendida como uma arte afastada das realidades social e econômica brasileira, e por isso mesmo afastada da relação espectador/obra. Além dos desdobramentos da pesquisa neoconcreta, que era vista, inclusive, como uma importante contribuição originalmente brasileira, a vanguarda nacional começou uma busca por certa autenticidade – a “vanguarda tipicamente brasileira” ou o “projeto de uma vanguarda nacional”. Ainda que com o desejo de se criar uma arte nacional de características próprias, especialmente no sentido de refletir a realidade do país, a crítica brasileira acordava que as novas vanguardas do país estavam diretamente influenciadas pelas tendências internacionais, principalmente o *pop* dos Estados Unidos e o Novo Realismo francês.

A nova arte questionava as categorias artísticas convencionais: o quadro de cavalete e a escultura. Os trabalhos passaram a romper com a bidimensionalidade da pintura, assumindo, em muitas vezes, uma forma “objetual”. Não por acaso: o objeto dava novas possibilidades para o artista materializar suas experiências e questionar os limites impostos pelos suportes e meios tradicionais, tendo em vista que a construção desses objetos se dava a partir de uma variedade de materiais. A utilização de materiais precários na construção da obra de arte vinha da ideia de uma afirmação da posição desprivilegiada do país em relação aos países mais desenvolvidos, o que criava um grande contraponto em relação aos seus antecessores concretos, que, apesar de usarem materiais fora dos tradicionais, utilizavam materiais mais nobres com a intenção de uma finalização quase industrial em suas obras. O processo de ruptura com as formas tradicionais de pintura e escultura não se dava apenas através dos objetos, uma vez que havia, no período, uma preocupação com a relação corporal, tátil e sensorial da obra, isto é, com a participação do espectador e do coletivo. A obra de arte não exigia mais apenas uma atitude contemplativa do espectador, agora ela deveria instigar, além da reflexão, a participação ativa e criadora.

Nesse contexto, as exposições que aconteceram entre os anos de 1965 e 1968 foram um importante palco para a discussão sobre o conceito de arte de vanguarda e também do que seria a vanguarda “tipicamente brasileira”. Não à toa, Paulo Reis afirma que, desde o princípio, as exposições aumentaram potencialmente o acesso à arte, uma vez que a produção não estaria mais restrita apenas a pequenos grupos de *experts* e, por essa ampliação ter sido realizada em diversas frentes, ela possibilitou a disseminação da discussão para um número muito maior de

pessoas²⁰⁶. O autor também aponta que as estratégias das vanguardas sempre estiveram estreitamente ligadas ao espaço expositivo: “A experimentação formal e conceitual das novas linguagens, concomitante a uma problematização das instituições artísticas, teve no momento privilegiado da exposição, sua arena por excelência ao colocar novos parâmetros visuais da arte para o público”²⁰⁷. Nesse sentido, “Opinião 65” inaugura um período que desencadeia um conjunto de exposições que pretendiam se posicionar não apenas em relação à tomada de posição dos artistas frente ao autoritarismo e a instauração do regime militar, mas também colocar em discussão as novas formas de arte que certo grupo de artistas estava produzindo. Essas exposições, então, deram visibilidade ao “projeto de vanguarda nacional” que estava em curso nos anos 1960, que apesar de ter sido intitulado assim, era formado por artistas inseridos, em sua maioria, em um pequeno circuito praticamente restrito entre as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, bem como a crítica de arte que teorizava em torno desses conceitos. É importante frisar, nesse sentido, que apesar de estarem sempre falando sobre os mesmo artistas e exposições, havia, na classe, algumas diferenças interpretativas sobre o que era a “verdadeira vanguarda” brasileira.

Frederico Morais, um “militante” da vanguarda brasileira, escreveu sobre o assunto em diversas ocasiões. Em 1966, para o catálogo da exposição “Vanguarda Brasileira”, o crítico destaca que a qualidade definidora da arte de vanguarda é a sua abertura permanente à pesquisa e à novidade. Para ele, as ideias antropofágicas seriam uma característica importante da vanguarda brasileira pela “redução a termos nacionais das influências alienígenas” no contexto de um país “vocacionalmente moderno”, já que não tinha “raízes nacionais” que o prendiam a tradições ultrapassadas²⁰⁸. Nesse texto, o crítico ainda cita algumas características importantes na construção da vanguarda nacional, como a utilização de “estruturas espaciais”, os chamados objetos, e também a participação do espectador na própria criação da obra. Morais coloca a cidade do Rio de Janeiro como o centro da vanguarda brasileira, por ser uma cidade aberta a novidades e, principalmente, por terem sido os cariocas neoconcretos os primeiros a introduzir o elemento “expressionista” no “impessoalismo” da arte concreta. Não por acaso, muitos críticos veem o concretismo e o neoconcretismo como os antecessores das novas vanguardas que despontavam no Brasil dos anos 1960. Morais, inclusive, considerava Hélio Oiticica (1937-1980) o principal representante dessas novas vanguardas, além de ser o elemento de ligação

²⁰⁶ REIS, Paulo R. O. *op. cit.*, p. 46

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 49.

²⁰⁸ MORAIS, Frederico. Vanguarda, o que é. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978, (Trabalho original publicado em 1966). p. 65.

entre as duas gerações, já que teve importante participação no movimento neoconcreto, sobretudo por suas obras que introduziam o engajamento do espectador como elemento poético.

Os artistas que participaram da exposição “Vanguarda Brasileira” faziam parte de um grupo que marcava presença na maioria das exposições do período. Sobre eles, Harry Laus afirma que eram “o mais forte contingente da vanguarda artística do Rio”²⁰⁹. Nessa ocasião, o crítico também analisa a importância do catálogo da exposição, refletindo sobre o texto de Frederico Morais e acentuando a relevância de se fazer um catálogo completo, principalmente com informações sobre os artistas, ao dizer que “a linguagem pessoal do artista se torna, muitas vezes, mais acessível quando sua interpretação vem tentada em textos claros e inteligentes”. Para o autor, a parte mais interessante do texto de Morais é o momento em que ele cogita a existência de uma escola carioca de arte. Sobre o assunto, para explicar sua concordância com o crítico, Harry Laus cita as palavras de um terceiro, Mário Schemberg: “O grupo neo-realista carioca é provavelmente o de maior expressão no atual movimento artístico brasileiro”. Laus finaliza o texto afirmando que “Frederico Morais, em sua apresentação, fala da Semana de Arte Moderna como a ‘festa de 22’. Esperamos que sua ‘festa de 66’ seja considerada no futuro, por seus frutos, com maior seriedade”²¹⁰. Sendo assim, tanto Harry Laus quanto Frederico Morais e Mário Schemberg têm opiniões bem parecidas do que seria, para eles, a representação da arte de vanguarda no Brasil dos anos 1960. Logo, esse grupo de artistas, nem todos cariocas, mas todos residentes na cidade do Rio de Janeiro, e alguns outros que também participavam das exposições, simbolizavam o que era mais relevante em produção artística e, por essa razão, apareceram em diversas oportunidades em textos críticos.

Fica evidente, também, que a produção brasileira, mesmo quando comparada com a de outras nacionalidades, continuava sendo exaltada pela crítica. Morais, por exemplo, militante da vanguarda nacional que era, chega a dizer, em ocasião da exposição “Opinião 65”, que a contribuição brasileira era “indiscutivelmente” mais significativa do que a estrangeira, ressaltando que os “ainda!” pintores de variadas nacionalidades continuavam ligados à defasada Escola de Paris – mesmo que, à época, chamada por outras denominações, tal como *Nouveau Réalisme* –, que continuava a ser nada mais que uma variação do realismo socialista e da figuração narrativa. Para o crítico, é justamente o fato de o Brasil ser um país novo e sem compromissos que tornava a produção dos artistas brasileiros de vanguarda mais interessante.

²⁰⁹ LAUS, Harry. A vanguarda ataca Minas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, Cad. B, 8 ago. 1966.

²¹⁰ *Ibidem*.

O crítico não deixa claro para o leitor com quais compromissos os artistas não estavam apegados, mas possivelmente seriam os compromissos com as tradições acadêmicas, como a pintura e suas vertentes realistas, a qual os artistas internacionais ainda estavam interessados. Essa “juventude” do país seria então uma das razões pelas quais os artistas seriam tão desapegados a certas tradições e conseguiram então criar obras vanguardistas originais, na opinião de Frederico Morais.

Morais frisa que esse grupo de jovens artistas colocava em discussão as questões em torno da autonomia da arte e que já não viam mais a arte desligada da vida como uma opção estética. O conteúdo sobrepôs a forma, a subjetividade deu lugar à objetividade. É importante notar, também, que o crítico cita os “objetos culturais” que estariam substituindo os tradicionais objetos artísticos. Nesse momento, no Brasil, passa-se a dar uma grande importância para a cultura e a sociedade, principalmente no sentido de se entender qual seria a contribuição que as artes visuais poderiam dar para a cultura brasileira e as formas de se relacionar diretamente com ela. Nesse mesmo sentido, a valorização de uma arte integrada na sociedade já era vista em outros campos culturais, como no teatro, por exemplo com o Teatro Oficina ou no cinema como por exemplo com o Cinema Novo. No período pós-golpe, segundo Napolitano, a consciência social era uma prioridade para as classes intelectual, artística e da esquerda brasileira, de modo que a cultura passou a ser “supervalorizada” ao ser um dos poucos espaços que eles ainda tinham de atuação²¹¹. Não era mais incomum, portanto, a utilização de objetos e da iconografia “importados” da cultura popular e de massas, e essa foi uma característica marcante na produção dessa geração.

Mário Barata comenta em seu texto sobre as exposições “Opinião 65” e “Opinião 66” que elas foram um momento significativo para a arte brasileira do período, principalmente pela forma como os artistas brasileiros entendiam sua participação no mundo e em seu tempo. Apesar de, assim como Aracy Amaral, o crítico afirmar que outras formas de expressão artística – como o teatro, a música e o cinema – estariam mais conectados com a realidade brasileira e com a juventude, ele ainda se mostrava positivo com a força que tiveram essas exposições:

O grupo Opinião 65 tentou galvanizar, em certo momento, a criação estética do país, através de uma mensagem viva, externada em imagens sintéticas novas de *assemblages*, pinturas e desenhos. Não sei se o movimento Opinião manterá na situação brasileira, a sua força inicial – e se um Antonio Dias, um Rubens Gerchman, um Escosteguy, um Roberto Magalhães e um Vergara, para citar alguns dos seus componentes, prosseguirão com autenticidade no empenho de dar às artes plásticas

²¹¹ NAPOLITANO, Marcos. *op. cit.*, p. 49.

um núcleo profundo e comovedor na sua atualidade, uma substância de participação e de realização de anseios e lutas estéticas paralelamente a uma forma ainda não convencional. Esse grupo optava pelo mundo aberto e ainda se afirma nessa direção, recebendo e dando, com generosidade, o fluxo e afluxo da vida do país. Essa arte aberta estava apta a ir às multidões, às paredes, às ruas e a afirmar-se como um repto a inércia mental das pretensas elites do país e um desafio à fabricação dos falsos mitos do equilíbrio na esterilidade.²¹²

Mário Barata se mostrava entusiasmado com a avigorada que os artistas davam, através das exposições, para o momento difícil que o país enfrentava, mas ainda se mantinha receoso quanto ao futuro. O crítico aponta, também, uma característica relevante das manifestações artísticas do período: a abertura para o mundo. Naquele momento, eram consideradas obras de arte abertas aquelas que não estavam finalizadas pelos artistas, convidando, assim, o espectador a finalizar a criação. Sobre essas novas formas de criação, o crítico afirma que “a validade da vanguarda reside permanentemente em sua multiplicidade de tendências e sua riqueza de aberturas”²¹³.

Para o crítico Mário Schenberg, as novas vanguardas brasileiras estavam diretamente influenciadas pelas novas formas de realismo que apareciam também nas tendências internacionais. Em seu texto *Um Novo Realismo* (1965), ele explica que essa nova corrente seria a verdadeira expressão artística efetivamente nacional, sendo influenciada principalmente pelos meios de comunicação de massa: “cartazes, cinema, televisão, histórias em quadrinhos etc.”²¹⁴. É interessante observar, nesse sentido, que o desejo de uma arte “efetivamente nacional” vinha a partir de elementos de uma cultura de massa em certo ponto importada, de modo que fazia sentido, então, retomar as ideias antropofágicas. A forma como os artistas solucionavam esses impasses já estava respondida no próprio texto do crítico: “os materiais empregados pelo novo realismo tendem a ser os mais modestos, frequentemente apanhados em depósitos de lixo ou montões de ferro velho. Nas obras do novo realismo, a preocupação com o requinte artesanal é inexistente”²¹⁵. A utilização de materiais ditos precários nas obras desse período acabaria por se tornar uma das formas como os artistas encontraram para tentar imprimir uma identidade brasileira à sua produção, corroborando a ideia de se estar fazendo uma arte que correspondesse à realidade social de um país subdesenvolvido. O crítico finaliza seu texto afirmando:

No novo realismo é basicamente uma forma de arte participante. Portanto, sua influência desdobrará largamente do campo puramente artístico, e mesmo cultural.

²¹² BARATA, Mário. Opinião 65/66 – Artes Visuais de Vanguarda. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, 1979. (Trabalho original publicado em 1966). p. 36.

²¹³ *Ibidem*, p. 35.

²¹⁴ SCHENBERG, Mário. Um novo realismo. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978, (Trabalho original publicado em 1965). p. 61.

²¹⁵ *Ibidem*.

Poderá tornar-se um instrumento de conscientização nacional em todos os sentidos. Assim, desempenhará um papel de relevo em todo o desenvolvimento nacional.²¹⁶

Sendo assim, ainda que utilizando um termo diferente, Schenberg destaca as mesmas características essenciais para a arte de vanguarda brasileira que outros críticos: a arte participante, a abertura à realidade através da influência da cultura local e da comunicação de massas, a conscientização através da arte e a incorporação de elementos ditos precários na tentativa da incorporação do fator subdesenvolvimento. Compreende-se, portanto, que a arte brasileira sofria sim interferências estrangeiras, mas tinha sua originalidade e características próprias.

Aracy Amaral pensava diferente. Ela discordava da ideia de que a arte nacional conseguia se transformar a partir das influências internacionais, passando a ter características próprias. Ela afirmava, inclusive, que não se podia justificar uma produção artística de vanguarda em um país às margens do capitalismo. Para a crítica, enquanto o Brasil não resolvesse seus problemas de atraso, tanto econômico quanto social, não se poderia pensar em arte de vanguarda brasileira, “porque no Brasil não se pode haver arte de pesquisa ou ‘de vanguarda’ enquanto a população não tiver resolvido seus problemas de sobrevivência”.²¹⁷ Amaral é enfática e considera que, antes de se pensar em uma arte de vanguarda brasileira, é preciso ir atrás de sua identidade e originalidade, assim como ela já via acontecendo no teatro, no cinema, na música popular e, principalmente, na literatura. Em seu texto *Arte no Brasil* a crítica fala sobre a questão:

Dos temas submetidos à nossa apreciação, só o primeiro, do ponto de vista de artes plásticas, se nos afigura de maior interesse, posto que, a nosso ver, inexistiu vanguarda no Brasil. Vanguarda no sentido de abertura de caminhos, [sic] descortínio de posições, ou nova gestualização, enfim. Nem tal poderia se dar quando não possuímos núcleos artísticos suficientemente densos que pudessem fornecer um ou outro elemento realmente inovador, como Buenos Aires pôde produzir um Fontana, um Le Parc; ou como os Estados Unidos, um Pollock, um Jasper Johns, Rauschenberg ou Andy Warhol, numa mesma geração (apenas citando alguns), existindo nesses centros meios artísticos solidamente estruturados – e nunca será demais a analogia – classes sociais bem definidas.²¹⁸

Segundo a autora, poderia até parecer “vasto o movimento artístico” de vanguarda quando mencionados todos os grupos e artistas no Brasil. Na realidade, porém, o ambiente

²¹⁶ SCHENBERG, Mário. Um novo realismo. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978, (Trabalho original publicado em 1965). p. 62.

²¹⁷ AMARAL, Aracy A. A única esperança?... In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013. (Trabalho original publicado em 1967). p. 167.

²¹⁸ *Idem*. Arte no Brasil. In: *Arte em Revista*. São Paulo, vol. 1, n. 2, 1979. (Trabalho original publicado em 1966). p. 29.

brasileiro para esses artistas seria “pobre, inestimulante, provinciano, injusto mesmo”²¹⁹, inclusive sem um espaço adequado para a exposição e vendas de suas obras, como boas galerias. Assim sendo, Aracy Amaral considera que o Brasil teria muito ainda o que melhorar em todas as instâncias da instituição arte antes de ter uma produção vanguardista realmente relevante.

Comparando essa declaração de Aracy Amaral a outras falas de outros críticos, nota-se o quão distinto era o seu pensamento. Ela não via nada de inovador na arte que se fazia no país e era pessimista em relação à arte nacional da época, chegando a afirmar que “inexiste vanguarda no Brasil”. Essa asserção, inclusive, gerou incômodo em Frederico Moraes, que reagiu dias depois em sua coluna com o texto intitulado *Propostas 66: Existe ou não Vanguarda no Brasil?* Nele, o crítico responde às afirmações de Amaral, chamando-a de “confusa e contraditória” e a acusando de dar informações erradas em sua comunicação. Moraes é enfático:

De nossa parte, sustentamos que o Brasil é um país de vanguarda. Sendo a arte moderna, o nosso “status” natural devido a condições históricas (não tivemos aqui o classicismo renascentista, e começamos já com o barroco), que nossa arte é nitidamente construtiva (Aleijadinho, Tarsila, Volpi, concretismo, arquitetura moderna) e que, depois de reduzirmos antropofagicamente as influências alienígenas às nossas necessidades, passamos a nos antecipar no contexto da vanguarda internacional. Particularizando, sustentamos (sem oposição da plateia, o que entendemos como apoio tácito) que o Rio é, no Brasil, o Estado vocacionalmente aberto à vanguarda, às experiências realmente inovadoras, assunto aliás, já tratado nesta coluna.²²⁰

Para defender a existência de vanguarda no Brasil, o autor cita exemplos de artistas que considera terem sempre estado “a frente de seu tempo”. Ele aproveita para reforçar sua opinião sobre a cidade do Rio de Janeiro e também ressalta que o Brasil é um país de vanguarda e, portanto, a arte brasileira não seria diferente. Retoma, finalmente, a ideia de Oswald de Andrade e seu celebre *Manifesto antropófago* de 1928 para afirmar que o Brasil já havia acertado o passo em relação à arte que se fazia lá fora há tempos e já estava inclusive se antecipando às vanguardas internacionais naquele momento.

Essa polêmica pode ter chegado a influenciar no célebre texto de Hélio Oiticica para a exposição “Nova Objetividade Brasileira”, no qual o artista questiona: “Como num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la não como uma

²¹⁹ AMARAL, Aracy A. A única esperança?... In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Editora 34, 2013. (Trabalho original publicado em 1967). p. 167.

²²⁰ MORAIS, Frederico. *Propostas 66: Existe ou não vanguarda no Brasil?*. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 21 dez. 1966.

alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo?”²²¹. Para ele, era possível sim justificar essa vanguarda através principalmente das novas “condições experimentais” em que o artista não é mais um mero criador, mas sim um “proposicionista”, tendo, portanto, uma maior comunicação com o espectador. Oiticica ainda diz, contrariando a fala de Aracy Amaral, que “o fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, tendendo às soluções coletivas”. A “Nova Objetividade” seria, então, para ele, a representação do “estado típico da arte brasileira atual”, que seria diferente das novas correntes internacionais como a *pop*, a *op*, o *Nouveau Realisme* e a *Primary Structures*. No que diz respeito à produção crítica, o autor faz questão de destacar os nomes de Ferreira Gullar, Frederico Morais, Mário Pedrosa e Mário Schenberg como pensadores que tiveram influência na “eclosão” da Nova Objetividade e que tinham compatibilidade com suas próprias pesquisas, como a Teoria do Parangolé.

Mário Pedrosa também defendia que era sim possível uma arte de vanguarda em um país atrasado social e economicamente ao retornar a uma questão que levanta o *Manifesto* de Oswald: a aproximação da arte com a vida, principalmente através da conformidade com a realidade nacional, sendo essa uma característica importante da arte naquele momento. Para o crítico, essa ligação seria explicada pela complexidade da civilização moderna, que não permitia mais que nenhuma atividade se desenrolasse no isolamento, nem mesmo, pois, a atividade artística ou “estética”. A globalização e as intensas transformações técnicas e sociais às quais o mundo estava sendo submetido refletiam em novas condições sociais e culturais que, por sua vez, impunham novas formas de se fazer e pensar arte, muito mais abertas.

Para vencer a defasagem entre o acúmulo das transformações tecnológicas no presente e o isolacionismo do fundo artesanal, não se vê, hoje, outro recurso senão em tudo projetar, seja no domínio científico, técnico ou estético, em termos ambientais. (...) Essa tarefa capital é a única que pode abarcar, em seu todo, as atividades de algum modo criativas de nossa época, como planejamento regional, urbanística, arquitetura, desenho industrial e as artes desinteressadas, principalmente a escultura e as diversas construções e arranjos de objetos no espaço. O problema, decisivo é definir os ambientes: para quem, para onde e para que ou por quê? Já não é mais permissível continuar a falar de Escultura ou de Pintura ou de qualquer outra arte no espaço e no tempo isoladamente. (...) A obra em si de um artista não pode mais ser examinada por ela mesma.²²²

²²¹ OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: *Nova Objetividade Brasileira*, Catálogo, MAM, Rio de Janeiro, 1967.

²²² PEDROSA, Mário. Mundo em crise, homem em crise, arte em crise. In: AMARAL, Aracy A. (org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1986. (Trabalho original publicado em 1967). p. 216.

Como se pode ver, as demandas tradicionais da obra de arte, para Pedrosa, já não seriam mais relevantes dentro desse novo mundo que se abria através da “pós-modernidade”²²³. A arte de vanguarda, para o crítico, seria isto: essa constante mutação e adaptação. Nesse sentido, pois, “O homem é recondicionado, isto é, muda; sua arte também mudará, sob pena de chegar ao fim. Ou, melhor, transmudar-se, de um modo imprevisível, para nós, ainda menos bípedes”²²⁴. No ano anterior, inclusive, Pedrosa já havia afirmado: “O problema central da arte de nossos dias é o de sua integração na vida social como uma atividade legítima, natural, permanente e não apenas tolerada ou aceita, mas à parte, para certas ocasiões, em certos meios”²²⁵.

A integração da arte com a vida foi, como se pode perceber, uma das questões mais importantes levantadas pela maioria da crítica em relação a uma arte dita de vanguarda. Para produzir uma arte à frente de seu tempo, naquele momento, seria preciso, então, estar preocupado com as questões sociais, não mais apenas com as questões estéticas. Para tanto, as maneiras como poderiam ser resolvidas essas questões estariam nas novas formas de figuração e de realismo, na utilização do objeto e também, e principalmente, na inserção do espectador como peça central da experiência da obra.

Vivemos numa fase de neo-objetivismo, de neoconstrutivismo, em tudo – numa procura ardente e nervosa do espaço real, dum centro ou sítio ideal, independentemente das conjunturas egocêntricas, de onde algo de construam se ajunte, se erga, numa direção constante unívoca – de si para fora²²⁶.

2.2. Abstração, Figuração e conceitos diversos de realismo

Ao longo das primeiras décadas do século XX no Brasil, as artes visuais faziam uma espécie de gangorra em um vai e vem de tendências dominantes. A experimentação formal da

²²³ Pós-moderno foi um termo cunhado por Pedrosa em 1966 para se referir àquele momento de diversas mudanças: “Num desespero de suprema objetividade, a que se entregam, negam a Arte, começam a nos propor, consciente ou inconscientemente, outra coisa, sobretudo uma atitude nova, de cuja significação mais profunda ainda não têm perfeita consciência. É um fenômeno cultural e mesmo sociológico inteiramente novo. Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna. Chamai a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença. Nesse momento de crise e de opção, devemos optar pelos artistas”. PEDROSA, Mário. Crise do condicionamento artístico. In: AMARAL, Aracy A. (org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1986. (Trabalho original publicado em 1966). p. 92.

²²⁴ PEDROSA, Mário. Mundo em crise, homem em crise, arte em crise. In: AMARAL, Aracy A. (org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1986. (Trabalho original publicado em 1967). p. 220.

²²⁵ *Idem*. Crise do condicionamento artístico. In: AMARAL, Aracy A. (org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1986. (Trabalho original publicado em 1966). p. 87.

²²⁶ *Idem*. Crise ou revolução do objeto – Homenagem a André Breton. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 4º Caderno, 21 mai. 1967.

década de 1920, apareceria na tentativa de um certo desconstruir do naturalismo no desenho. Já as primeiras aparições da arte abstrata no Brasil são registradas apenas no final da década de 1930. Segundo Couto, esses primeiros indícios de arte abstrata se deram nos “Salões de Maio”, realizados entre os anos de 1937 e 1939 na cidade de São Paulo. O ambiente cultural, como aponta a autora, era “fortemente nacionalista e preocupado com o poder de comunicação da obra de arte”, de maneira que as obras com caráter abstrato foram, assim, inicialmente rejeitadas por parte dos críticos e artistas²²⁷, já que, até o final dos anos 1940, havia uma ideia de que só a arte figurativa seria capaz de “exercer uma função social legítima e ser acessível”²²⁸. Mário de Andrade, por exemplo, que ainda era um dos mais importantes e engajados críticos com obras de teor nacionalista, rejeitou de imediato a arte abstrata, considerando que ela colocava em risco o processo de assimilação do nacionalismo. É apenas em 1945, quando Mário Pedrosa volta do exílio do governo de Getúlio Vargas e começa a atuar como crítico de arte para o jornal *Correio da Manhã*, que uma figura da crítica passa a se engajar na divulgação da arte abstrata nacional, tornando-se, assim, o primeiro defensor incondicional da abstração no país. Então, um certo embate entre arte abstrata e arte figurativa ficou circunscrito à vanguarda intelectual e artística brasileira durante alguns anos, sendo só após as primeiras Bienais de São Paulo que a arte abstrata conseguiu ter uma inserção mais significativa.

Segundo Couto, a primeira Bienal de São Paulo, realizada em 1951, teve uma imensa amplitude, contando com mais de vinte delegações estrangeiras e mais de mil e quinhentas obras, assumindo um importante papel para a atualização do meio artístico brasileiro. A consolidação do evento só aconteceria dois anos depois, em sua segunda edição, que teve proporções muito maiores e foi considerada por Pedrosa como “a maior exposição de arte moderna que se fez no mundo durante a década”²²⁹. A autora enfatiza que, nessa época, mesmo ainda havendo certa rivalidade entre os defensores do figurativismo nacionalista e do abstracionismo, já havia também um clima favorável à arte abstrata e à interação com as vanguardas internacionais. Além das Bienais, aconteceram outros eventos durante os anos 1950 que favoreceram a difusão da arte abstrata no país, sendo um dos principais marcos desse processo a realização da I Exposição Nacional de Arte Abstrata em 1953, que contou com a participação de 23 artistas e apresentou um total de 53 obras. Diferentemente da França e dos Estados Unidos, onde a arte abstrata em rigor era a abstração informal e o expressionismo

²²⁷ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *op. cit.*, p. 41.

²²⁸ *Ibidem*, p. 50.

²²⁹ PEDROSA, 1970 apud COUTO, Maria de Fátima Morethy. *op. cit.*, p. 70.

abstrato, no Brasil a arte concreta ou abstração geométrica foi a que causou mais impacto. Existem diversas teorias que justificam as causas desse sintoma, mas, de modo geral, dois eventos se tornariam decisivos para o sucesso da arte concreta em terras brasileiras: a exposição de Max Bill no MASP, em 1950, e a participação da delegação suíça na I Bienal de São Paulo. Havia, também, certo desejo de uma superação do subdesenvolvimento brasileiro através da arte e, para tanto, a produção artística deveria aderir a uma “concepção plástica que encampava a ideia de progresso”²³⁰, com um anseio pela modernidade e a vontade de construir uma sociedade nova e moderna regida pelos modelos nacionais. Os artistas concretistas acreditavam no poder de transformação social da arte como um instrumento poderoso para a construção de uma nova sociedade moderna e industrializada através da abstração geométrica, vista como uma arte universal que se conectaria com qualquer espectador, diminuindo, assim, a distância entre o fruidor e a obra.

No final dos anos 1950, um grupo de artistas que se autointitularam neoconcretos passou a problematizar a frieza do concretismo e impor uma visão mais intuitiva do processo de criação, tentando a reintegração da emoção e intuição na arte abstrata de tendência geométrica. Pode-se dizer que foram os desdobramentos das pesquisas neoconcretas, somadas às influências internacionais (principalmente da *pop art* e do *Nouveau Realisme* francês) que resultaram nas investigações da chamada nova vanguarda brasileira. Para Paulo Reis, as discussões desencadeadas em torno do realismo encerraram o antagonismo entre figuração e abstração e tornaram possíveis os desdobramentos artísticos a partir do Concretismo e do Neoconcretismo²³¹. O abandono do quadro de cavalete, a vontade de criar um novo acordo entre arte e vida e a ideia de romper com os papéis sociais tradicionalmente atribuídos à arte através do encorajamento à capacidade criativa do espectador, solicitando sua participação direta na criação da obra, foram algumas das características herdadas do neoconcretismo. Ainda, as novas aberturas da arte à vida, a comunicação efetiva, a incorporação da comunicação de massa e o retorno do uso da figuração e de signos visuais foram algumas das novidades importadas, somado ao forte desejo de incorporação da realidade brasileira à obra.

Nesses anos, surgiam em grandes centros internacionais novas correntes figurativas e novas formas de realismo, o que despertou interesse nos jovens artistas brasileiros, sobretudo

²³⁰ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *op. cit.*, p. 76.

²³¹ REIS, Paulo R. O. *op. cit.*, p. 116.

após a exposição “Nova Figuração da Escola de Paris” na Galeria Relevo²³², no Rio de Janeiro em 1964. No ano seguinte, na exposição “Opinião 65”, os artistas nacionais já estavam expondo suas primeiras produções de tendências realistas, além de terem a oportunidade de entrar em contato com alguns novos movimentos franceses como *Nouvelle Figuration*, *Nouveau Réalisme* e *Figuration Narrative*²³³, tendências determinantes para os rumos que a produção da vanguarda brasileira tomaria a partir de então.

Em São Paulo, após terem contato com essas novas tendências através de suas formações nos principais polos internacionais, dois artistas despontaram como um dos primeiros a incorporar as novas tendências realistas em suas produções: Wesley Duke Lee e Waldemar Cordeiro. Lee em especial teve um importante papel na introdução do Realismo Mágico no Brasil, a partir de 1964. Peccinini define que o Realismo Mágico se pautava no “abandono da ortodoxia dos gêneros artísticos e numa liberdade de meios de expressão para desfechar um processo da imaginação, visando o outro lado, mágico, das coisas mais banais – criando vivências de situações novas – executando *assemblages* de complexa natureza mimética”²³⁴. Waldemar Cordeiro, por sua vez, importante representante do concretismo paulista, fez parte de um grupo de artistas que escreveram e teorizaram sobre seus próprios trabalhos e também sobre as novas tendências. Ele escreveu sobre as novas formas de produção em seu texto *Novas tendências e Nova Figuração* (1964)²³⁵, no qual expôs a crença de que o velho embate Figuração x Abstração já estava ficando para trás. No texto, Cordeiro faz uma precisa análise do que seria, para ele, o conceito dessa nova figuração que surgia: a Nova Figuração nada tinha “a ver com o figurativismo” e era, portanto, uma “poética completamente nova”. O autor diz que o que definiria a Nova Figuração seria sua intencionalidade, embora “intencionalidade, contudo, não como assunto e menos ainda nos termos de representações convencionais e simbólicas; mas como realismo (histórico) construído dentro da linguagem objetiva da arte contemporânea” e completa, finalmente, afirmando que “a NF não representa, mas apresenta a realidade”²³⁶. Nesse contexto, a ideia dessas novas formas de realismo, ligadas também ao retorno da figuração na arte, já estava inserida nas discussões e na produção de artistas e críticos e se entende que o esgotamento da abstração geométrica, os desdobramentos

²³² PECCININI, Daisy. Apresentação. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. p. 13.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ CORDEIRO, Waldemar. Novas tendências e nova figuração. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. (originalmente publicada na Revista Habitat nº 77 – 1964). p. 53.

²³⁶ *Ibidem*.

das pesquisas concretas e neoconcretas e também a situação social do Brasil são sintomáticos para essas mudanças.

No ano seguinte, em seu texto *Realismo: “musa da vingança e da tristeza”* (1965), Waldemar Cordeiro continua sua reflexão sobre essas novas formas de realismo. Para o artista, a *Pop Art* nos Estados Unidos, o *Nouveau Réalisme* na França e a arte *Popcreta* no Brasil estavam inseridas nessas novas formas de manifestações e, por essa razão, requeriam uma “análise crítica adequada” e impunham uma “revisão de julgamento do já feito”²³⁷. Arte *popcreta*, definida como arte concreta semântica, foi o nome com o qual Cordeiro intitulou, já a partir de 1964, suas novas pesquisas em sua exposição individual na Galeria Atrium, em São Paulo. Vindo de pesquisas abstratas, o artista entende a arte concreta como uma “linguagem artificial e autônoma” e, nesse sentido, as novas formas de pensar e criar arte deveriam ir por um “percurso inverso”, “empolgando a materialidade” e “transformando a banalidade em signos improváveis”. Ainda segundo ele, esse movimento não seria simplesmente um retorno ao figurativismo, mas iria além, “para um terreno desconhecido”²³⁸. Esse “além” seria, então, as novas formas de realismo. Em sua análise,

Um novo realismo pressupõe uma nova formulação, que somente é possível dentro de uma nova linguagem visual. Coerentemente, o novo realismo – que nada tem a ver com a “Nova Figuração” – tanto nas manifestações norte-americanas – mais empíricas e diretas –, assim como nas europeias – mais ideológicas –, supera os limites da representação característica do figurativismo, e parte para a apresentação direta das coisas da produção industrial em série²³⁹.

Cordeiro considera irreversíveis os ganhos da arte não figurativa. Ele afirma que não há como confundir as novas tendências com uma simples figuração, pois constituem uma linguagem totalmente nova que faz parte de um novo humanismo. Apesar da contradição, a arte concreta, que reflete sobre os meios de produção, lança mão de técnicas artesanais. Embora defenda a comunicação visual e a serialização devido ao seu alcance universal, ele se opõe à sua inclinação fisiológica, que considera naturalista. Afirma, ainda, que o progresso tecnológico não beneficiou a todos e que é urgente um nexos espiritual capaz de aproximar o homem. Na medida em que o Novo Realismo apresenta as coisas diretamente, transformando-as em signos expressivos, Cordeiro o considera uma nova linguagem, na qual a capacidade de apreensão de quem faz uso da obra é função de contextos sociais reais, em oposição a contextos sociais ideais.

²³⁷ CORDEIRO, Waldemar. Realismo: “musa da vingança e da tristeza”. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. (originalmente publicado na Revista Habitat nº 83 – 1965). p. 55.

²³⁸ *Ibidem*, pp. 55-56.

²³⁹ *Ibidem*, p. 55.

Em outras palavras, o Novo Realismo é uma pesquisa resultante de uma dialética de ida e vinda entre situações semelhantes.

FIGURA 14 – Foto de Waldemar Cordeiro nos anos 1960 segurando um de seus “popcretos”.



FONTE: Site do artista²⁴⁰

Já no Rio de Janeiro, destacaram-se como precursores de tendências figurativas os artistas Antonio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Carlos Vergara e Roberto Magalhães, que, juntos, ficaram conhecidos como o grupo “neorrealista carioca”. Suas obras imprimiam a preocupação de estabelecer uma comunicação direta com o espectador através da figuração, da utilização da palavra escrita, da obra objetual e também do uso de fragmentos de objetos do cotidiano. Essas características não se limitavam apenas a esse grupo, estendendo-se a grande parte dos artistas que participavam das exposições de vanguarda, os quais tinham cada um, claro, suas características próprias. Daysi Peccinini resume bem as intenções dessa geração:

²⁴⁰ Disponível em <https://www.waldemarcordeiro.com/popcreto>.

De um lado a aspiração local de uma arte ativa e integrada à realidade brasileira e que se comunicasse facilmente com a maioria, do outro, o rompimento com recursos tradicionais das linguagens artísticas e ainda a vontade construtiva remanescente da década anterior impulsionavam esta preferência.²⁴¹

O crítico Ferreira Gullar, em seu texto sobre a exposição “Opinião 65”, não fala em Novo Realismo, mas faz uma análise das mudanças que aconteciam na produção artística daquele momento, descrevendo como um “produto de longo e complicado processo”²⁴² a renovação que se dava na vanguarda, que cambiava seu maior interesse pela arte abstrata por novas formas de pintura e criações figurativas. Para tentar explicar como aconteceu essa mudança, Gullar diz:

Esse percurso não foi claro, nem unidirecional, nem simples, pois aqui e ali, no seio mesmo das abstrações, repontava a necessidade de uma formulação mais explícita. Sucede, porém, que a tendência à abstração estava na raiz dessa arte que surge e se desenvolve com a Revolução Industrial, mas à margem dela. E assim, ora tendendo para o racionalismo mais radical, ora para o irracionalismo mais exacerbado, o pintor chegou ao esgotamento de uma visão da pintura: o automatismo tachista, os trapos e as “matérias” do informal. Àquela altura, as técnicas de pintar estavam liquidadas, bem como os critérios objetivos capazes de avaliar a qualidade da obra. Tampouco o artista sabia o que afirmava em seus quadros: a crítica se emaranhava em palavras confusas e apelava para os mistérios da magia, as premonições, etc. Entre o artista plástico e o mundo cotidiano a distância crescia velozmente.²⁴³

O crítico atribui, então, a uma vontade de se reconectar com a realidade o fracasso da abstração na pintura. “Bastava o pintor libertar-se dos velhos conceitos, da visão aristocrática que colocara a arte à margem da vida e seus problemas”. Segundo ele, os artistas reunidos em “Opinião 65” tomavam justamente esse novo posicionamento, de uma nova arte que se preocupava com os problemas do homem, da sociedade e das coisas do mundo, a qual poderia ser definida como humanista.

Essa vontade de se voltar à realidade também marca presença no texto *Um Novo Realismo* de Mário Schenberg. O crítico acreditava ser o Novo Realismo a representação dessa nova vanguarda brasileira e, assim como Gullar e Cordeiro, também atribuía ao novo humanismo na arte esse outro olhar para a realidade, o “que afetaria todos os aspectos da vida social e espiritual do homem”²⁴⁴. O novo movimento humanista, segundo ele, diferenciava-se de movimentos anteriores por suas preocupações em planos elevados de espiritualidade,

²⁴¹ PECCININI, Daisy. Apresentação. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. p. 14.

²⁴² GULLAR, Ferreira. Opinião 65. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, 1979. (Trabalho original publicado em 1965). p. 22.

²⁴³ *Ibidem*, p. 22.

²⁴⁴ SCHENBERG, Mário. Um novo realismo. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. (Trabalho original publicado em 1965). p. 61.

caracterizando-se por uma “síntese do individual, do social, do existencial e do cósmico”. Essa superação através da espiritualidade se daria através do afastamento das tradições das civilizações ocidentais, sendo cada vez mais fortes as contribuições culturais das civilizações não europeias. Ainda segundo o autor, o humanismo anterior, representado pelo realismo renascentista, era individualista e burguês, sendo, pois, um humanismo de elite plutocrática, enquanto o Novo Humanismo era “eminentemente democrático e social”. Em *O ponto alto*, Schenberg diz que é a aproximação com as obras “neodadaístas, da nova figuração, do realismo fantástico e do realismo existencialista” que permitiria “uma compreensão mais justa da natureza do novo humanismo, que começa a despontar, assim como entrever que notas especificamente nacionais e brasileiras poderão apresentar, apesar da indefinição ainda existente”. Todavia, ele não tinha claro de que forma essas referências internacionais estariam afetando a produção nacional, ainda que já fosse certo que se tratava de um movimento humanista condizente com muito do que já estava sendo realizado em outros lugares.

Pode-se dizer, nesse sentido, que o humanismo na arte estava associado pontualmente à sua comunicação e relação direta com a vida. Não por acaso, portanto, a figuração empregada não era mais um desenho preocupado em imprimir uma imagem idêntica à realidade, mas sim uma que se conectasse com o espectador. Os materiais utilizados também deveriam ser elementos do cotidiano e, por essa razão, no caso brasileiro, eram muitas vezes precários (não mais os materiais industriais utilizados nos anos anteriores que, segundo os artistas, não se comunicavam com o espectador brasileiro). Nesse sentido de “pobreza artesanal”, Mário Schenberg cita o “Zen” como uma influência possível desse realismo, já que ele “leva à apreciação artística da simplicidade, da pobreza artesanal, do aspecto quotidiano das coisas, da irregularidade e dos objetos envelhecidos pelo uso”²⁴⁵. Mas o crítico também aponta uma divergência crucial entre o Zen e o Novo Realismo: enquanto o primeiro tem uma afinidade com a natureza, o segundo é produto de uma sociedade industrial e não de uma civilização agrária. O crítico também comenta sobre outras correntes realistas que se destacavam no Brasil à época, tais como o Realismo Fantástico e o Realismo Mágico, duas “formas de super-realismo, no sentido do velho surrealismo”, que trazem soluções artísticas levando em consideração caminhos de compreensão da realidade através do inconsciente. Essas expressões

²⁴⁵ SCHENBERG, Mário. Um novo realismo. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. (Trabalho original publicado em 1965). p. 61.

trariam, também, contribuições importantes para a elaboração do Novo Humanismo, a partir de suas visões cósmicas e concepções sociais e existenciais.

Se, parafraseando Ceres Franco²⁴⁶, em “Opinião 65”, o “exemplo vitorioso da ‘pop art’ americana e as realizações do novo-realismo europeu encontraram eco no jovem artista de vanguarda”, meses depois, no catálogo de “Propostas 65”, foram publicados alguns textos que pretendiam apresentar e discutir os modos de realismo feitos no Brasil, em um gesto de afirmação e definição dessas novas tendências no país. Paulo Reis afirma que essas discussões em torno do chamado retorno da figuração foram iniciadas em “Opinião 65” e mais aprofundadas em “Propostas 65”. Para o autor, “o que fora uma afirmação da figuração (em contraposição à abstração) se transformou em uma conquista, bem mais ampla, do realismo”.²⁴⁷ Os textos apresentados no catálogo foram os seguintes: *Sobre a vanguarda*, de Ângelo D’Aquino; *Abraham Palatnik*, de Clarival do Prado Valladares; *Na multidão*, de Ubirajara; “Realismo ao nível da cultura de massa”, de Waldemar Cordeiro; *Pintura de Ângelo D’Aquino*, de Hélio Oiticica; *Paz mundial*, de Jorge Mautner; *Pintura nova*, de Sérgio Ferro; *Um novo realismo*, de Mário Schenberg; *Porque o feminino*, de Mona Gorovitz; *No limiar de uma nova estética*, de Pedro Escosteguy; *Propaganda: educação ou deseducação visual em massa*; e *Posição*, de Ruben Martins²⁴⁸.

Diante desse contexto, Mário Schenberg acredita que a exposição “Propostas 65” marca um ponto alto no debate sobre a arte brasileira e reflete a passagem (no gosto) da Abstração para o Realismo, enfatizando o impacto das imagens publicitárias que, a seu ver, são comparáveis às que não têm valor comercial. Segundo ele, o Realismo contemporâneo é uma síntese dialética dos grandes movimentos e tendências do século XX, representando, assim, um novo humanismo. Nesse sentido, o autor entende que a abstração desempenhou, sobretudo em sua encarnação concreta, importante função ao expurgar a arte brasileira de formas anacrônicas de Naturalismo e Realismo, ainda que não tenha sido capaz de contribuir para a criação de um estilo nacional, contribuição essa desempenhada pelo Novo Realismo. Segundo ele, esse processo envolveria a compreensão dos desafios que o Brasil enfrentava e a necessidade de se criar algo capaz de contribuir para uma nova civilização mundial, isto é, “o outro” que seria gerado pela crise das velhas estruturas e pela incapacidade de resolvê-las a partir da experiência das nações desenvolvidas. Schenberg está convencido, finalmente, de que a arte realista,

²⁴⁶ FRANCO, Ceres. [sem título]. In: Opinião 65, Catálogo, MAM, Rio de Janeiro, 1965.

²⁴⁷ REIS, Paulo R. O. *op. cit.*, p. 111.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 113.

combinada com vários aspectos da vida nacional, pode desempenhar um papel importante na sensibilização para os problemas que preocupam o país a nível cultural²⁴⁹.

2.3. Novos suportes e procedimentos: objeto, corpo e participação

FIGURA 15 – Foto da obra *A bolha*, de Marcelo Nitsche, 1968. Na 10ª Bienal de São Paulo.



Fonte: Site da Bienal de São Paulo²⁵⁰

As experimentações neoconcretas continuariam reverberando na produção vanguardista por toda a década de 1960. A busca pela superação dos limites do quadro e da escultura, bem como a chamada ao corpo do espectador para participação ativa na experiência da obra, foram, muito provavelmente, seus maiores legados. Para falar do objeto na arte brasileira, é preciso voltar alguns anos até o início da década de 1960, quando Ferreira Gullar publica a sua *Teoria*

²⁴⁹ SCHENBERG, Mário. O ponto alto. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 25, 1979. (Trabalho original publicado em 1966).

²⁵⁰ Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/10bienal/fotos/3902>.

do não objeto, originalmente publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro. Nela, o conceito proposto de “não-objeto” teria a ver com uma espécie de obra de arte que não poderia ser classificada em nenhum dos gêneros tradicionais da pintura ou da escultura. Ele explica:

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência.²⁵¹

Ou seja, uma obra que não representa nada, apenas é. O crítico entende que a negação da moldura e da base da escultura é uma etapa necessária para permitir que a obra de arte se insira no espaço real e, assim, proclame o envolvimento do espectador na sua criação. Essas características seriam essenciais nas obras produzidas a partir de então e o famoso texto de Hélio Oiticica, escrito sete anos depois e intitulado *Esquema Geral da Nova Objetividade*, retomaria essas características na sua “formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual”²⁵².

Não se pode afirmar que existia uma definição do conceito de “objeto” na arte brasileira daquele momento, de modo que Daisy Peccinini se apropria da expressão “manifestações objetuais”²⁵³, a qual se faz bastante apropriada ao se levar em consideração a diversidade de propostas em torno da noção de objeto que tanto a crítica quanto os próprios artistas descreviam. O caso mais notório foi o de Hélio Oiticica, quando da formulação de sua ideia de “nova objetividade” em face dessas manifestações que não podiam mais ser definidas a partir da tradicional compreensão de obra de arte. O artista se esforça- no intento de explicitar o ideário da nova vanguarda “tipicamente brasileira” de meados dos anos 1960, frisando a importância de uma arte que seja tanto experimental em sua linguagem quanto comprometida com sua realidade. Partindo dessas definições, entende-se que o corpo e a participação do espectador

²⁵¹ GULLAR, Ferreira. Teoria do não objeto. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. (Trabalho original publicado em 1960). p. 47.

²⁵² Retomando as características listadas por Oiticica: 1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para proposições coletivas se conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. In: OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. In: *Nova Objetividade Brasileira*, Catálogo, MAM, Rio de Janeiro, 1967.

²⁵³ PECCININI, Daisy. Apresentação. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978, p. 13.

estavam intrinsecamente conectados ao novo conceito de “objeto” formulado em grande parte das obras do período. Sobre esse conceito, Peccinini ainda explica que o objeto assumia significados extremamente amplos e uma morfologia complexa, tendo como finalidade ser uma arte que expressasse a realidade dinâmica do mundo contemporâneo e industrializado²⁵⁴. A obra objetual dava novas possibilidades para o artista materializar suas experiências e questionar os limites impostos pelos suportes e meios tradicionais. Para Zanini, então, essa variedade de suportes se tornava a expressão fundamental da transformação que acontecia na produção dos artistas, indicando, ainda, que essas novas proposições atacavam as “posições esteticistas e salientava-se a necessidade de os produtos artísticos corresponderem a um ‘estado típico brasileiro’ no dizer de Oiticica”²⁵⁵.

Frederico Moraes acreditava que o grande diferencial da vanguarda nacional dos anos 1960 diante da internacional estaria justamente na herança dos procedimentos neoconcretos, que, segundo o crítico, viriam de uma “vocação construtiva” da arte brasileira, somada a uma “vocação antropofágica”²⁵⁶. Para ele, graças a essas características, o Brasil seria uma “nação criadora que fatalmente desempenharia papel de destaque na vanguarda universal”, e por isso mesmo, seria sim possível a vanguarda brasileira se antecipar às tendências internacionais²⁵⁷. Este seria o caso de Lygia Clark, que se antecipava quando criava suas “estruturas espaciais” (ou seus objetos: os bichos) e também quando colocava o elemento de participação do espectador na própria criação de suas obras²⁵⁸. Moraes cita, ainda, a “Manifestação Ambiental” de Hélio Oiticica como um momento em que o Brasil é recolocado na “dianteira da vanguarda mundial”²⁵⁹. Para o crítico, Oiticica seria o principal elo de ligação entre as duas gerações da arte de vanguarda brasileira, que estaria na dianteira da vanguarda internacional:

Oiticica é o elemento de ligação – traço de união – entre as duas gerações. Seus núcleos, penetráveis e bólides revelam seu aprendizado neo-concreto – a preocupação com estruturas-cor ou com o desdobramento de formas no espaço e sua reprodução em espelhos. Mas ampliando ilimitadamente o sentido de participação do espectador na obra de artes fazendo apelo as sensações hápticas, isto é, não só a mão do espectador que abre e fecha as caixas, descobre coisas e cria expectativas, sujando-se no contato com a terra ou com os pigmentos de cor ou reagindo imediatamente ao contato com as matérias e materiais; mas também do corpo que passeia entre placas

²⁵⁴ PECCININI, Daisy. Apresentação. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978, p. 14.

²⁵⁵ ZANINI, Walter. As variáveis artísticas nas últimas duas décadas. In: *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v. 2, p. 736.

²⁵⁶ MORAIS, Frederico. Vanguarda, o que é. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978, p. 65-68. (Trabalho original publicado em 1966). p. 65.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 65.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 66.

²⁵⁹ *Ibidem*.

penduradas de madeira, e penetra numa cabine para banhar-se de cor-luz; ou ainda veste seus parangolés e capas, enfim, na medida que passa a exigir do espectador não mais a contemplação passiva, distante, aristocrática; passando a considerar a arte na sua ação fenomenológica, como o uso e ambiente, Oiticica vai além, muito além da dialética neo-concretista. E não há dúvida de que é a aproximação com esta nova geração, que permita o desdobramento, de suas primeiras pesquisas, num sem fim de soluções, as mais imprevisíveis. Obra de altíssimo nível e da mais absoluta vanguarda, aqui ou lá fora.²⁶⁰

Morais atribui ao trabalho de Oiticica basicamente a representação da vanguarda brasileira daquele momento, a qual contempla a questão do objeto, do corpo e da participação do espectador. Essas novas formas de se relacionar com a obra são características que contemplam boa parte dos trabalhos encontrados nesse conjunto de exposições. Sobre o problema do objeto, Peccinini inclusive diz que está no

cerne destas ‘demarches’, não só definido como uma abertura para novas ordens linguístico-estruturais, mas como um elemento essencial para objetivar uma realidade brasileira, como ponto de passagem para essa realidade, na medida em que os objetos construiriam uma mensagem, onde estariam inseridos ‘nosso clima e espaço histórico’.²⁶¹

Ou seja, o objeto não era apenas uma nova estrutura ou tendência formal, ele seria mais uma forma de posicionamento do artista frente às questões sociais. No trabalho de Hélio Oiticica, por exemplo, havia um desejo de se olhar para a cidade, mas não a cidade industrial dos países ricos; ele olhava especificamente para a favela, transformando a arquitetura vernacular do morro, o samba e a dança em elementos de sua poética, como forma de protesto para exaltar a desigualdade social que esse desenvolvimento capitalista trazia para a sociedade. Sendo assim, uma das formas da incorporação da problemática social era através dos materiais empregados na construção desses objetos. Mário Schemberg entende que a opção pela utilização do objeto, principalmente pelo uso de materiais menos nobres, ou da preferência pela utilização de objetos de emprego corrente e o emprego de imagens comuns, do dia a dia, ou até mesmo estereotipadas faziam parte de uma consciência artística que decorreria de “raízes anti-aristocráticas do novo humanismo”²⁶². Essa inclinação à pobreza artesanal seria um reflexo da própria realidade, considerada, pois, mais uma forma de posicionamento do artista diante das questões sociais.

²⁶⁰ MORAIS, Frederico. Vanguarda, o que é. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978, p. 65-68. (Trabalho original publicado em 1966). p. 66.

²⁶¹ PECCININI, Daisy. Apresentação. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978, p. 14.

²⁶² SCHENBERG, Mário. Um novo realismo. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. (Trabalho original publicado em 1965). p. 61.

Ferreira Gullar também concordava que a utilização de materiais alternativos, somada à preocupação com o requinte artesanal, seria uma opção de posicionamento dos artistas:

Não vi nenhuma obra-prima em Opinião 65. Sobretudo, não vi preocupação, da parte dos pintores, de realizar a obra-prima. Diga-se, a bem da verdade, que muitas obras carecem mesmo da qualidade artesanal necessária. Mas mesmo aqueles que realizam o trabalho com apuro fazem-no sem qualquer intuito de atingir as características até aqui aceitas como definidoras de obra-de-arte. E, não obstante, fazem arte, isto é, comunicam, através de seus meios de expressão, uma visão de mundo.²⁶³

A utilização de materiais vistos como “menos nobres” pode ser encarada, para além de um posicionamento em relação à realidade social brasileira, também como uma referência ao *dada*, já que havia um resgate de alguns procedimentos dadaístas do início do século, agora com novas particularidades que conversavam com seu tempo. Nesse contexto, a utilização de objetos do cotidiano passava a ter o intento de uma articulação maior entre arte e sociedade urbana, “sendo utilizados como forma de apropriação-apresentação do real, possuidores de uma carga expressiva que lhes é inerente, como fragmentos dessa realidade”²⁶⁴. Sobre os retornos das estratégias dadaístas, Mário Barata escreve o texto *Do Dada ao objeto ao happening* para a revista *GAM* em dezembro de 1966. Para o crítico, “o dada explica bastante a arte atual da vanguarda, no sentido de que lhe forneceu os meios de ação” e, “ajuda a compreender os reais horizontes e a posição histórica da vanguarda atual”²⁶⁵. O crítico também destaca que, dadas suas devidas diferenças, não se poderia negar que a utilização do objeto, principalmente por artistas *pop*, e também a incorporação do improvisado na atuação artística (improvisado esse que podemos ler como a participação do espectador e os *happenings*) possuíam raízes nas manifestações *dada*. Não só no caso brasileiro, mas em todo o cenário internacional, os procedimentos dadaístas surgem em diversos momentos como uma referência importante para as novas vanguardas. O próprio Barata não falava especificamente das vanguardas brasileiras nesse texto, mas menciona alguns artistas representantes do que ele chamou de “aspectos novos do objeto na arte no nosso tempo”: “as ‘assemblagens’ de Antonio Dias, as imagens-sínteses de Rubens Gerchman, as caixas-presença de Solange Escosteguy e as máquinas lúdico-simbólicas ou participantes de Pedro Escosteguy”²⁶⁶. Barata compara, inclusive, o trabalho

²⁶³ GULLAR, Ferreira. Opinião 65. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 22-23, 1979. (Trabalho original publicado em 1965). pp. 22-23.

²⁶⁴ PECCININI, Daisy. Apresentação. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978, p. 13.

²⁶⁵ BARATA, Mário. Do dada ao objeto ao happening. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. (Trabalho original publicado em 1966). p. 71.

²⁶⁶ *Ibidem*.

desses artistas ao de outros internacionais, colocando-os no mesmo patamar de importância e relevância.

O ingresso do corpo como protagonista da experiência estética foi um ponto de virada importante para as vanguardas brasileiras dos anos 1950, 1960 e 1970. O lugar de observador passivo era tomado por um espectador participante, que cocriava a obra junto ao artista. Nesse sentido, Mario Cámara observa que “encurtar a distância entre o objeto e o espectador foi o modo inicial de começar a desconstruir a passividade da visão. Porém, em lugar de imaginar uma ‘visão ativa’, o neoconcretismo convocou o corpo”²⁶⁷. Logo, a intelectualidade racional era trocada pela sensorialidade intelectual em um contexto em que o sensorial passa a ser uma questão importante, já que o espectador não mais contemplava a obra pacificamente, mas sim era instigado a participar ativamente do ato criativo da obra de arte, ressignificando sentidos a todo momento. O estatuto de obra de arte era questionado a partir não só do produto final, mas também do processo de criação.

O contato do corpo com a obra era intentado em sua totalidade, através da gestualidade e de um conjunto de movimentos. A liberação da sensorialidade do corpo só era possível quando o espectador integrava parte do ato artístico e participava de sua criação, fazendo o espectador sair de sua passividade e da vitimização da arte revolucionária para um corpo em movimento, libertado de todo seu potencial criativo. O corpo, nesse sentido, passava a ser crítico, político, e, agora, era instaurada uma nova dinâmica na relação entre artista/obra/espectador, recuperando na tentativa de uma nova consciência corporal²⁶⁸. Para Mario Cámara, “Hélio Oiticica denominaria essa entrega – a do corpo na experiência estética – de ‘experimental’”²⁶⁹. Essa sensorialidade e esse convite à participação transformaram as exposições daquele momento, como aponta o autor, em ações e eventos performáticos, já que a improvisação estava no cerne dessas manifestações. E os eventos, emergiriam justamente a partir do contato entre corpo e objeto²⁷⁰. Essas ações e eventos performáticos, também definidos por *happenings*, estariam, para Mário Barata, intrinsecamente ligados às manifestações objetuais:

²⁶⁷ CÁMARA, Mario. *Corpos Pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 50.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 61.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 55.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 57.

Não pude deixar, então, de definir o happening (como este se efetua na arte atual) e de ligá-lo a elementos intrínsecos da própria formulação do objeto, como criação e manuseio artísticos. Alguns dos elementos imanentes ou atinentes à origem da arte feita com objetos cotidianos ou não, tridimensionais, também confluem na formulação do happening, na sua dose de acaso e introdução na espontaneidade na utilização de coisas e do grupo humano, em manifestações artísticas, de caráter temporal-plástico.²⁷¹

O crítico acreditava que era a partir do abandono da tradicional expografia (com objetos pendurados ou colocados em pedestais) que se abriria espaço para uma nova formulação, a qual seria composta pelos *happenings* que preenchem o espaço, criando, assim, um novo ambiente, “com luzes elétricas, sons, odores e elementos transportáveis”²⁷². O happening seria, para Barata, uma “colagem de acontecimentos”²⁷³.

FIGURA 16 – Foto dos Parangolés. Exposição “Opinião 65”, MAM Rio de Janeiro, 1965.



FONTE: Projeto Hélio Oiticica²⁷⁴

²⁷¹ BARATA, Mário. Do dada ao objeto ao happening. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. (Trabalho original publicado em 1966). p. 72.

²⁷² *Ibidem*, p. 72.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Disponível em: <https://projetooho.com.br/en/obras/parangoles-2/>.

A polêmica das caixas

FIGURA 17 – Recorte de jornal da chamada para o concurso de caixas na Petite Galerie

ITINERARIO DAS ———
ARTES PLÁSTICAS
 JAYME MAURICIO

**Formas de caixa:
 concurso da PG**

- 1) A Petite Galerie promove um concurso de obras em forma de caixa a realizar-se em sua sede, na Praça General Osório, 53-C, Rio de Janeiro.
- 2) O concurso tem por objetivo estimular novas formas de expressão entre os artistas brasileiros, no caso, tomando o formato da caixa como ponto de partida para especulações formais, dentro de um *modus operandi* essencialmente retilíneo, porém variado no cruzamento de estilos, materiais, tendências, idades, métodos e conceitos. Partindo da *box form*, será possível verificar os contrastes não apenas das individualidades, como também correntes diversificadas, essencialmente formais ou essencialmente simbolistas, do *nôodada* à *op art*, passando pelo surrealismo, figurativismo, expressionismo abstrato, *pop art*, *hard-edge* e muitas outras, pois não haverá limite, exceto o da qualidade, que o júri decidirá.
- 3) Os trabalhos devem ser enviados até 31 de março para a Petite Galerie e a inauguração com a entrega dos prêmios será a 27 de abril.
- 4) Cada artista poderá participar com apenas um trabalho, cuja dimensão não poderá exceder 80 cm de cada lado (caixas de maiores dimensões poderão ser apresentadas sob a forma de maquete dentro das medidas citadas).
- 5) Um júri de cinco membros selecionará os trabalhos a serem expostos e atribuirá o prêmio Petite Galerie de Cr\$ 1.500.000 e mais dez prêmios de aquisição de Cr\$ 500.000 cada um, oferecido por 10 colecionadores brasileiros interessados em renovação e vanguarda (o júri fará uma seleção que possibilitará a cada colecionador escolher a sua caixa).
- 6) A comissão de seleção e premiação será constituída por: Lúcio Costa, Pietro Maria Bardi, José Geraldo Vieira, Jaime Maurício e Franco Terranova.
- 7) Encerrada a exposição, deverão todos os artistas, selecionados ou não, retirar suas obras até um máximo de 15 dias, findo os quais, cessará qualquer responsabilidade de conservação por parte dos organizadores. As obras não premiadas serão postas à venda.
- 8) A Petite Galerie não se responsabiliza por eventuais danos ou extravios que possam acontecer aos trabalhos enviados, devendo os mesmos serem segurados pelos remetentes.
- 9) As decisões do júri serão irrevogáveis, sendo-lhes facultado um ou mais prêmios se não houver artista deles merecedor.
- 10) Os artistas não poderão retirar as obras antes ou durante a exposição.
- 11) Os casos omissos serão solucionados pelos membros do júri.
- 12) Partindo dessa experiência, a Petite Galerie criará um prêmio de US\$ 1.000 na próxima IX Bienal de São Paulo, para o melhor trabalho em formato de caixa, a ser outorgado pelo júri internacional da IX Bienal.

As “manifestações objetuais” foram tendo adaptações até chegar a uma solução que acabou não sendo bem vista por parte da crítica – as “caixas” virariam um problema, já que, foram inclusive consideradas “na moda” no ano de 1967, o que não é algo aceitável para o meio artístico, ainda mais, principalmente, ao que se diz de vanguarda. De fato, a “caixa” virou uma questão entre a crítica após o polêmico concurso de caixas na Petite Galerie no Rio de Janeiro, em 1967. Sobre o assunto, Pedrosa chegou a afirmar que o formato estava na moda no Brasil e, em tom de ironia, assevera que seria inclusive um “atestado de vanguardismo produzi-las”²⁷⁵.

Em seu texto *Um passeio pelas caixas do passado*, escrito em maio de 1967, isto é, após o controverso concurso, o crítico explica o aparecimento histórico da caixa na produção artística, mas se mostra contrariado com essa necessidade de sempre se tentar provar que algo que está sendo feito hoje não é uma novidade e já foi feito anteriormente. Em sua retrospectiva dentro do contexto brasileiro, o autor afirma ter sido Ferreira Gullar o primeiro a “conceber um invólucro, um cubo para a palavra, a poesia” a partir de sua teoria do não-objeto, e que essas manifestações estariam representadas na exposição “Nova Objetividade Brasileira”. Para Pedrosa, Hélio Oiticica também representava o pioneirismo nesse sentido, já que era o primeiro a sair do “plano da pintura diretamente para o espaço pictórico, para os ‘núcleos’, os ‘penetráveis’, as caixas e vidros, os ‘bóides’”, dando, ainda, também a Lygia Clark, os créditos de ineditismo na proposição da participação ativa do espectador na obra de arte a partir de *Bichos*, *Caminhando* e suas “últimas experiências sensoriais corpóreas”.²⁷⁶

Já em dezembro de 1966, após a divulgação do evento, Frederico Moraes, ao que as fontes indicam, foi possivelmente o primeiro crítico a reagir contra o fatídico concurso através dos textos *A institucionalização da vanguarda brasileira* e *A caixificação da vanguarda*, ambos em sua coluna do *Diário de Notícias*:

Este concurso, a nosso ver, se funda em equívocos gravíssimos de profundas implicações no contexto da vanguarda brasileira, sobretudo na medida em que se liga a outros fatos (o prêmio de mil dólares da mesma EG para experiências tipo caixa na próxima Bienal de SP, entre outros). De início o mais grave perigo está numa tentativa de institucionalização da vanguarda brasileira com o que poderíamos chamar de fabricação artificial de uma vanguarda²⁷⁷.

²⁷⁵ PEDROSA, Mário. Um passeio pelas caixas do passado. *Correio da Manhã*, 4º cad., p. 3. 7 de maio de 1967.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ MORAIS, Frederico. A institucionalização da vanguarda brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 2ª sessão, 14 dez. 1966.

FIGURA 18 – Recorte de jornal. Coluna de Frederico Morais noticia o concurso de caixas com título sensacionalista.

ARTES PLÁSTICAS

FREDERICO MORAIS

A caixa é motivo para um concurso que acaba de ser criado pela Petite Galerie, que dará um prêmio de Cr\$ 1.500.000 e mais 10 prêmios de aquisição no valor de Cr\$ 500 mil, além de um outro de mil dólares na IX Bienal de São Paulo. Damos a seguir a íntegra do Regulamento, sem qualquer comentário, o que faremos proximamente:

- 1) A Petite Galerie promove um concurso de obras em forma de «caixas» a realizar-se em sua sede, na praça General Osório n. 53 — C. Rio de Janeiro.
- 2) O concurso tem por objetivo estimular novas formas de expressão entre os artistas brasileiros, no caso, tomando o formato da «caixa» como ponto de partida para especulações formais, dentro de um «modus operandi» essencialmente retílineo, porém, variado no cruzamento de estilos, materiais, tendências, ideias, métodos e conceitos. Partindo da box-form, será possível verificar os contrastes não apenas das individualidades, como também correntes diversificadas, essencialmente simbolistas, do neo-dada à op-art, passando pelo surrealismo, figurativismo expressionista abstrato, pop-art, hard-edge e muitas outras, pois, não haverá limite, exceto o da qualidade, que o júri decidirá.
- 3) Os trabalhos devem ser enviados até 31 de março para a Petite Galerie e a inauguração com a entrega dos prêmios será a 27 de abril.
- 4) Cada artista poderá participar com ape-

PG Compra Caixas a Cr\$ 500 Mil

nas um trabalho, cuja dimensão não poderá exceder 80 cms. de cada lado (caixas de maiores dimensões poderão ser apresentadas sob a forma da maquete dentro das medidas citadas).

- 5) Um júri de cinco membros selecionará os trabalhos a serem expostos e atribuirá o prêmio «Petite Galerie» de Cr\$ 1.500.000 e mais dez prêmios de aquisição de Cr\$ 500.000 cada um, oferecido por 10 colecionadores brasileiros interessados em renovação e vanguarda (o júri fará uma seleção que possibilitará a cada colecionador escolher a sua «caixa»).
- 6) A comissão de seleção e premiação será constituída por: Lúcio Costa, Pietro Maria Bardi, José Geraldo Vieira, Jaime Maurício e Franco Terranova.
- 7) Encerrada a exposição, deverão todos os artistas, selecionados ou não, retirar suas obras até um máximo de 25 dias, findo os quais, cessará qualquer responsabilidade de conservação por parte dos organizadores. As obras não premiadas serão postas à venda.
- 8) A Petite Galerie não se responsabiliza por eventuais danos ou estragos que possam acontecer aos trabalhos enviados, devendo os mesmos serem segurados pelos remetentes.
- 9) As decisões do júri serão irrevogáveis, sendo-lhes facultado um ou mais prêmios se não houver artista deles merecedor.
- 10) Os artistas não poderão retirar as obras antes ou durante a exposição.
- 11) Os casos omissos serão solucionados pelos membros do júri.
- 12) Partindo dessa experiência, a Petite Galerie criará um prêmio de US\$ 2000 (mil dólares) na próxima IX Bienal de São Paulo para o melhor trabalho em formato de «caixa», a ser outorgado pelo júri internacional da IX Bienal.

COLETIVA NA GIRO

A Galeria Giro está anunciando para a próxima quinta-feira, dia 15, uma coletiva de desenhos e gravuras de autoria dos seguintes artistas: Anna Bella Geiger, Frank Sheffer, Franz Weissmann, Geza Steiler, Helena Maria Beltrão de Barros, Inge Roesler, José Assunção Sousa, Mary Ann Pedross, Newton Cavalcanti, Portinari, Václav Marquês e Wilma Marlins. Cada artista participará com dois trabalhos.



Neste canto de página pretendemos publicar fotos de trabalhos de artistas jovens, ainda não conhecidos do grande público, mas que apresentam qualidades suficientes, uma vontade de coerência e de estilo. Um destes jovens é Walfériso Gaidas Jr., que estudou durante um ano com Ivan Serpa, e que recentemente expôs obras de 40 trabalhos (tipo caixa) na Faculdade de Filosofia da Universidade do Estado da Guanabara. Situa-se, como ele mesmo diz, entre o surrealismo e a nova figuração, sem contudo submeter-se a qualquer um dos rótulos. É autodidata, tem 20 anos, e pinta desde 1955. Diz que não entra em competições, que é um erro a meu ver. Podem ver no foto acima, que são várias as suas influências.

de Pedro Baroni — *Diário de Notícias* 14/12/66

Fonte: MORAIS, Frederico. PG compra caixas a Cr\$500 mil. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 2ª sessão, 13 dez. 1966.

O crítico segue: “Esta institucionalização está implícita quando se pretende fazer da caixa um símbolo da arte de vanguarda no Brasil com os incentivos mencionados. Ora, não se pode limitar a liberdade criadora do artista a dimensões e formatos”. Morais, então, pondera que o “objeto” sim poderia ser a representação da vanguarda brasileira, já que ele não limitaria a criação artística:

o objeto, no Brasil, é vanguarda. E não mero oportunismo artístico, adaptação às modas (a caixa, por ex.) as vacilações do mercado de arte, nem submissão ao gosto oficial. Na vanguarda, no sentido como entendo, é um comportamento, um modo de ser, uma posição diante da vida, dos homens, das coisas, do país. É uma atitude ética. Enfim, pesquisa permanente, renovação contínua, atualização sistemática²⁷⁸.

Em seu segundo texto sobre o assunto, o crítico continua questionando as tentativas de certa parte do mercado e da instituição de arte brasileiros de transformar a “caixa” no símbolo da vanguarda nacional. Ele afirma que até poderiam surgir novos artistas ou mesmo algumas caixas interessantes no concurso da Petite Galerie, mas se mostra bastante preocupado com as implicações que poderiam surgir a partir desse evento: “(...) são sumamente perigosas as tentativas (implícitas) de não só alienar nossa capacidade criadora, como também, reduzir o objeto, via caixa, a um nível digestivo, a uma arte amena, bonitinha, para um consumo pequeno-

²⁷⁸ MORAIS, Frederico. A institucionalização da vanguarda brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 2ª sessão, 14 dez. 1966.

burguês”²⁷⁹. Nesse sentido, é interessante observar que, apesar de boa parte da vanguarda brasileira estar preocupada em produzir uma arte que se reconectasse com a vida, e que assumisse uma comunicação mais clara com o espectador, atitudes institucionalistas como a desse concurso eram reprovadas pela crítica. Acreditava-se, pois, que a via para uma abertura maior da obra para com o público deveria ser outra. Essa escolha por outra via é que, provavelmente, influenciou artistas e críticos a publicarem, em janeiro de 1967, a *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda*. Em sua coluna, Moraes explica que aquela seria a reação que o grupo estaria tomando em relação à tentativa de “institucionalização da vanguarda” pelos acontecimentos anteriores. O manifesto era dividido em oito tópicos, explicando quais eram as “verdadeiras intenções” da vanguarda brasileira²⁸⁰.

O texto *A crítica, o museu e o mercado de arte*²⁸¹ abordava as reações dos artistas e críticos frente à tentativa de “caixificação” da vanguarda. Sendo o manifesto *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda* a primeira dessas reações, os debates em torno do problema do objeto a segunda e, finalmente, a exposição “Nova Objetividade Brasileira” como a terceira.

A movimentação iniciada pelos artistas cariocas já foi levada ao conhecimento dos paulistas através de Propostas 66. O assunto foi abordado na terceira reunião plenária do Seminário, após a apresentação de nossa tese sobre a vanguarda brasileira, e antes da leitura do trabalho de Hélio Oiticica, feita por Mário Barata, sobre a ‘Nova Objetividade Brasileira’²⁸².

Harry Laus foi outro crítico que comentou sobre o assunto, mas a partir de um ponto de vista bem diferente. Ele considerou bastante “relevante” o concurso, colocando, na mesma notícia, com a mesma importância em termos de produção de vanguarda, a exposição “Nova Objetividade Brasileira” e o concurso da Petit Galerie. Para ele, o concurso de caixas seria uma ótima oportunidade para alguns artistas enfrentarem pela primeira vez o “problema do objeto” em suas produções. Ao contrário de Moraes, Laus não via o concurso como uma tentativa de “caixificação”, mas sim como uma oportunidade de libertação para os artistas conseguirem se encaixar, fazendo, aqui, um jogo de palavras, nos moldes do que seria uma produção de vanguarda daquele momento:

Os artistas brasileiros, quer movidos pelo interesse de ver seu país em pé de igualdade com os demais, quer aliando a este interesse o muito justo anseio de receber um

²⁷⁹ MORAIS, Frederico. A caixificação da vanguarda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 2ª sessão, 15 dez. 1966.

²⁸⁰ *Idem*. Vanguarda em manifesto e exposição. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª sessão, 13 jan. 1967.

²⁸¹ *Idem*. A crítica, o museu e o mercado de arte. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª sessão, 23 dez. 1966.

²⁸² *Ibidem*.

prêmio por seu trabalho, libertaram-se em massa de velhas tradições e mostram o que podem criar em termos de atualidade artística²⁸³.

Laus ainda trataria do assunto em outro momento, em texto no qual explica que o aparecimento das “caixas ou objetos” na arte não era recente, datando precisamente desde 1914, quando Marcel Duchamp executou os primeiros *ready-mades*, além de citar, também, Picasso como um dos maiores representantes desse tipo de manifestação. Sobre o aparecimento do objeto na arte brasileira, o crítico diz que “de uns poucos anos a esta data, o problema do objeto passou a preocupar nossos artistas, quer como escultura – Lygia Clark – quer como volumes pintados – Hélio Oiticica”²⁸⁴. Laus considera que da Bienal da Bahia, dos diversos artistas que apresentaram objetos, Rubens Gerchman era o que tinha o trabalho mais representativo, além de Clark e Oiticica. Sobre o artista, Laus comenta:

Apresenta-se ele nas seções de desenho, pintura e escultura, embora a arte de Gerchman pouco se sujeite a estas classificações. Em todos os trabalhos está presente o problema da caixa, ora sugerido na pintura plana, ora resolvido em relevos, ora definitivamente realizado como no caso da Marmita, do Elevador ou da maior peça que representa um edifício onde um anúncio a neon define o título: *Novas Caixas de Morar*.²⁸⁵

O trabalho de Rubens Gerchman é citado não só por Laus como referência de representatividade. Em outras ocasiões, Mário Barata, Frederico Morais²⁸⁶ e Mário Pedrosa também citam o artista para exemplificar as boas soluções que ele dava em suas obras. Sobre as *Caixas de Morar*, Pedrosa diz:

As Caixas de Morar de Gerchman não são um insólito na redundância do cotidiano, para retificá-lo (mensagem surrealista) ou para comprazer-se nele (mensagem do pop-art) mas uma redução radical do real dado. Ele nos propõe uma reedificação urbanística da cidade eugênica do futuro. É uma caixa de subdesenvolvido. Daí seu mérito²⁸⁷.

²⁸³ LAUS, Harry. A arte de fazer caixas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, cad. B, p. 2, 16 e 17 abr. 1967.

²⁸⁴ *Idem*. O problema das caixas. *Jornal do Brasil*, cad. B, p.2. 27 jan. 1967.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ MORAIS, Frederico. A solidão social em Gerchman. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 2ª sessão, 19 set. 1966.

²⁸⁷ PEDROSA, Mário. Crise ou revolução do objeto – Homenagem a André Breton. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 4º Caderno, 21 mai. 1967.

FIGURA 19 – Caixa de Morar Brasília, 1966 - Rubens Gerchman
Acrílica sobre relevo em madeira, 70,00 cm x 70,00 cm



FONTE: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.²⁸⁸

Entende-se, nesse contexto, as caixas apenas como uma moda passageira, tendo toda essa situação “polêmica” durado pouco, e mesmo artistas que continuaram produzindo obras em formato de caixas, como foi o caso de Gerchman, conseguiram trazer relevância para sua produção. Não só elas como os objetos, os *happenings* e todas as diferentes manifestações que iam surgindo buscavam romper a chamada instituição arte a partir de uma maior abertura com o mundo real.

²⁸⁸ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra43384/caixa-de-morar-brasilia>.

2.4. Crítica Institucional: O caso do Porco do Leirner

Nelson Leirner (1932-2020), que já era conhecido pela sua produção vanguardista, inscreveu para o “IV Salão de Arte Moderna de Brasília” sua obra intitulada *Matéria e forma*, constituída de um conjunto de dois trabalhos. O primeiro objeto, que acabou sendo o centro da polêmica do *happening da crítica*, consistia em um porco empalhado e encaixotado em um engradado de madeira com um pernil acorrentado (FIGURA 20), enquanto a segunda parte do projeto era uma cadeira presa a um tronco de árvore (FIGURA 21). Tanto *O Porco* quanto *Matéria e Forma* como objetos de arte faziam referência às transformações culturais das sociedades ocidentais e capitalistas. Ainda em uma operação de arte como representação do real, o porco empalhado e o tronco de árvore representavam a natureza, enquanto o pernil e a cadeira faziam o papel do processo de industrialização e da natureza instrumentalizada pela cultura²⁸⁹.

A produção de Leirner durante os anos 1960 estava diretamente ligada à nova vanguarda brasileira, com influência das novas figurações e do figurativismo *pop*, como, por exemplo, a apropriação de imagens e objetos e o uso da ironia e da subversão. Assim como sucedeu com outros artistas, seus trabalhos eram resultantes de sua postura experimental, que transgredia a bidimensionalidade com objetos tridimensionais, com o uso de materiais diversos e, muitas vezes, precários. A partir de meados dessa mesma década, sua pesquisa tem novos desdobramentos, afirmando-se mais conceitualista diante da utilização de procedimentos alegóricos e do rompimento com atitudes exclusivamente formalistas, passando a confrontar o espectador ao deslocá-lo de seu papel tradicionalmente passivo perante a obra para um papel ativo e participativo. A esse respeito, Frederico Moraes disse que: “A sua reformulação antiarte é precisamente esta: exigir do espectador uma ativa participação na sua obra”²⁹⁰. Leirner também herdou alguns procedimentos das vanguardas históricas, tais como o efeito de choque e estranhamento no receptor²⁹¹ e a reconexão da arte com a chamada “práxis vital”²⁹² em uma busca por uma ligação mais imediata com a realidade brasileira. Não por acaso, portanto, ainda ao longo dos anos 1960, o artista participou de diversas exposições ligadas às novas vanguardas brasileiras e, em 1966, fundou o Grupo Rex com os artistas Wesley Duke Lee (1931-2010),

²⁸⁹ CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre arte contemporânea e instituições. *Continuum Itaú Cultural*, São Paulo, 2007. p. 15.

²⁹⁰ MORAIS, 1967 *apud* PECCININI, Daisy. *Figurações: Brasil anos 60; neofigurações fantásticas e neo-surrealismo; novo realismo e nova objetividade brasileira*. Itaú Cultural, 1999. p. 77.

²⁹¹ BÜRGER, Peter. *op. cit.*, p. 49.

²⁹² *Ibidem*, p. 63.

Geraldo de Barros (1923-1998), Carlos Fajardo (1941-), José Resende (1945-) e Frederico Nasser (1945-). O grupo paulista tinha, dentre outros aspectos, um discurso crítico ao mercado e ao sistema tradicional de arte, principalmente ao costume de seleção em exposições e salões. Partindo para a “guerra contra este estado de coisas”²⁹³, a galeria surgia como um local expositivo alternativo em relação aos espaços tradicionais. Com a publicação de seu jornal, o *Rex Time*, eles também tinham seu próprio meio de comunicação alternativo para divulgar suas atividades, ideias e também reproduzir trabalhos. Além disso, o grupo se posicionava contrariamente ao objeto artístico tradicional: assumindo uma estratégia anti-imperialista, vendo o objeto de arte como um artigo comercial e uma mercadoria sem função. Nesse sentido, então, é que os artistas do grupo propunham suas manifestações de antiarte²⁹⁴. Seguindo de suas experiências com o grupo Rex, Leirner põe em prática uma de suas ações mais emblemáticas: o *happening da crítica*.

FIGURA 20 – *O Porco*, 1966 de Nelson Leirner.
Porco empalhado em engradado de madeira.



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.²⁹⁵

²⁹³ CORRÊA apud. LOPES, Fernanda. Grupo Rex e uma outra genealogia da arte brasileira. *Revista Concinnitas*, v. 23, n. 44, p. 49-70, 2022.

²⁹⁴ PECCININI, Daisy. *Figurações: Brasil anos 60; neofigurações fantásticas e neo-surrealismo; novo realismo e nova objetividade brasileira*. Itaú Cultural, 1999. p. 68.

²⁹⁵ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5980/o-porco>.

FIGURA 21 – *Matéria e Forma*, 1965 de Nelson Leirner.
Tronco e cadeira.



Fonte: Ocupação Nelson Leirner, Itaú Cultural²⁹⁶

A partir do aceite do trabalho *Porco* (1967) pelo júri do salão, Leirner foi a público questionar: “Qual o critério dos críticos para aceitarem esse trabalho no Salão de Brasília?”²⁹⁷, contestava a nota publicada no *Jornal da Tarde* do dia 21 de dezembro de 1967. O artista também afirmava que a pergunta era endereçada aos críticos que formavam o júri da exposição – Frederico Moraes, Clarival do Prado Valadares, Mário Barata, Walter Zanini e Mário Pedrosa – e completava com os dizeres: “É a primeira vez que um artista cria caso para saber por que foi aceito num salão”.

Quando Leirner apresentou seu porco, o mundo já conhecia há algum tempo a *Brillo Box* de Andy Warhol (1928-1987), as esculturas de alimentos gigantes de Claes Oldenburg (1929-) e, há mais de 40 anos, os *ready-mades* de Marcel Duchamp (1887-1968). A discussão em torno da arte como objeto estético, que já havia há algum tempo perdido sua “aura” de objeto único, caminhava para a direção da arte como atividade e procedimentos que até então não faziam parte do que era estabelecido como tal. Não à toa Arthur Danto afirma que: “distinguir obras de arte de outras coisas não é uma tarefa tão simples”²⁹⁸. É, pois, nesse

²⁹⁶ Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/nelson-leirner/obras/>.

²⁹⁷ LEINER, 1967 *apud* CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não arte*. São Paulo: Takano, 2002. p. 106.

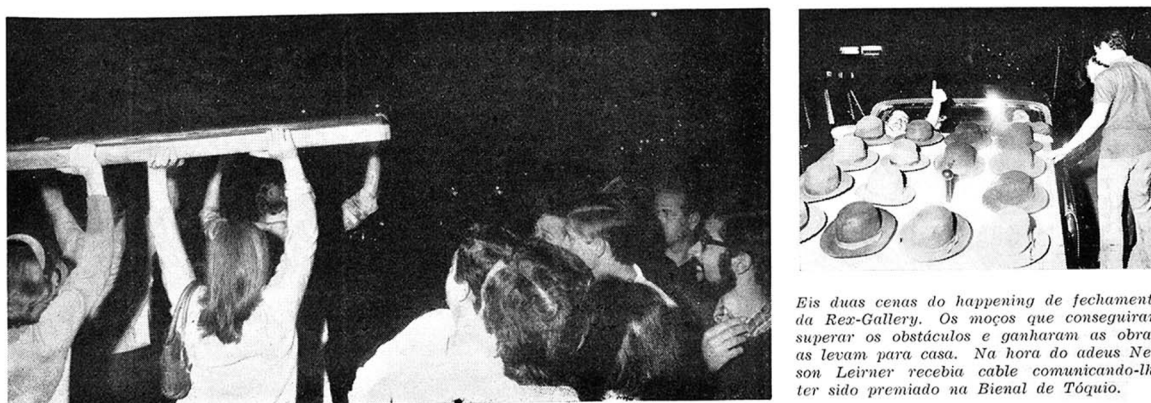
²⁹⁸ DANTO, Arthur. O mundo da arte. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, jul. 2006. p. 14.

contexto que Leirner faz sua provocação ao questionar o júri sobre os motivos para o aceite do seu trabalho. Mais do que saber o que o júri considerava uma obra de arte, ou porque um porco empalhado havia sido aceito em um salão, ele pretendia ir além: transformar seu porco empalhado em uma nova entidade – não mais um objeto de arte dentro de um museu – ao tornar seu questionamento em uma outra obra, na chave da ação artística.

Com a resposta de três dos cinco críticos do júri em suas respectivas colunas jornalísticas, o debate se tornou público e transformou a obra em uma célebre crítica à instituição e aos seus agentes legitimadores. Nesse sentido, propõe-se, em um primeiro momento, pensar a ação de Leirner como uma crítica à instituição arte a partir do texto “*From the critique of institutions to an institution of critique*”, de Andrea Fraser. Para então, em seguida, a partir dos textos de Frederico Morais e Mário Pedrosa em suas respostas ao artista e da definição de Peter Bürger de obra como produto de vanguarda, ponderar sobre a forma como se desenrolou e quais foram os papéis dos agentes na construção do *happening da crítica*.

Nelson Leirner, então já conhecido por outros trabalhos provocadores, após ter sua obra aceita pelo júri do salão, vem a público pedir explicações sobre o fato. O salão, realizado em dezembro de 1967, ocorria poucos meses depois da “Exposição-não-Exposição”, de maio daquele mesmo ano. Esse *happening* aconteceu no fechamento da galeria *Rex Gallery and Sons*, fundada pelo Grupo Rex no ano anterior, e tinha como ideia convidar o público presente a levar gratuitamente qualquer obra que conseguisse tirar de lá. As obras estavam amarradas e pregadas nas paredes, mas isso não foi suficiente para impedir que, em poucos minutos, se fizesse uma limpa no local. Nessa situação, segundo o artista em carta ao crítico Frederico Morais, a intenção era analisar, sociologicamente, a atitude do público.

FIGURA 22 – *Happening* “Exposição não Exposição” no Encerramento da Rex Gallery & Sons em 1967.



Essas duas cenas do happening de fechamento da Rex-Gallery. Os moços que conseguiram superar os obstáculos e ganharam as obras, as levam para casa. Na hora do adeus Nelson Leirner recebia cable comunicando-lhe ter sido premiado na Bienal de Tóquio.

FONTE: *Mirante das Artes*, São Paulo, No. 4, Jul.- Ago., 1967.

Já com o *Porco*, pretendia-se fazer uma análise do panorama crítico de seu tempo²⁹⁹. Leirner tencionava confrontar o modelo tradicional de seleção do salão e o júri, que fazia o papel de agente legitimador. Tal ação de Leirner pode ser lida a partir de uma perspectiva da prática da crítica institucional: quando o artista vem a público, ocupando o universo social (no caso, os jornais de grande circulação), ele não só confronta determinados críticos quanto ao porquê de uma obra tal como o *Porco* ser aceita em um salão de arte como também questiona as práticas e os discursos vigentes. Dentro dos mecanismos vanguardistas, eram correntes ações que transgrediam os limites da moldura do quadro e da instituição, questionando, pois, os discursos vigentes, mas Andrea Fraser distingue um produto vanguardista de uma obra da crítica institucional, sugerindo que esta expõe “as estruturas e lógicas de museus e galerias de arte”³⁰⁰. Para a autora, “a Crítica Institucional só pode ser definida por sua metodologia de especificidade do *site* criticamente reflexiva”³⁰¹. Com sua crítica, Leirner questionava não só os critérios de julgamento, mas também o poder de dominação exercido pelo júri. O artista fez, portanto, o que Fraiser define como a “reflexão sobre os mecanismos discursivos e sistêmicos de reificação e instrumentalização”³⁰².

O deslocamento de ações artísticas de dentro das entidades da instituição arte para fora

²⁹⁹ LEINER *apud* MORAIS, Frederico. *Porco e aposentadoria*. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 4 fev. 1968.

³⁰⁰ FRASER, Andrea. From the critique of institutions to an institution of critique. *Art Forum*: New York, vol. 44, set. 2005, p. 102.

³⁰¹ *Idem*. O que é crítica institucional? In: *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, n. 25, v. 2, dez. 2014, p. 1.

³⁰² *Ibidem*, p. 3.

é uma característica expressiva da primeira fase da crítica institucional durante as décadas de 1960 e 1970³⁰³. Nesse contexto, os artistas contestavam contra alguns modelos institucionais constituídos e o tipo de discurso produzido pela instituição. A crítica institucional surge, então, exatamente a partir de um descontentamento dos artistas quanto aos modos de mercantilização e comunicação da arte, sobretudo os aplicados pelos museus.³⁰⁴

Vale dizer, portanto, que a ação de Leirner não foi isolada. Naquele momento, havia instaurado um processo de mudança na produção artística nacional, a qual começava a questionar não só os limites sociais da arte como também seus limites de espaços físicos, modos de comunicação e a relação do espectador com a obra como já visto anteriormente. Apesar de não usar a expressão “Crítica Institucional”, o crítico Benjamin Buchloh tornou os artistas Hans Haacke (1936-), Marcel Broodthaers (1924-1976), Daniel Buren (1938) e Michael Asher (1943-2012), conhecidos como os primeiros a trabalhar na chave desse tipo de crítica durante os anos 1960³⁰⁵. Nessa mesma época, ainda que o Brasil estivesse passando pelo período de repressão e censura da ditadura militar, havia, também, exemplos de artistas que trabalhavam dentro de práticas artísticas que podem ser lidas como Crítica Institucional, tais como Hélio Oiticica (1937-1980), Cildo Meireles (1948-) e os próprios integrantes do Grupo Rex. As práticas da crítica institucional contribuíram, desse modo, para ampliar a discussão tanto da função da arte quanto do papel das instituições e dos agentes que a constituem.

Fraiser descreve o artista que faz a crítica institucional como o “guerrilheiro engajado em atos de subversão e sabotagem”, que pretende derrubar os poderes constituídos e romper as paredes e portas³⁰⁶. Por essa ação, considera-se Nelson Leirner um “artista guerrilheiro”, propondo-se a confrontar o controle dos especialistas em arte e assumindo uma posição crítica se propondo a romper as paredes do cubo branco e sabotar a autoridade da crítica. O *happening da crítica* não teria acontecido sem as respostas dos críticos à provocação de Leirner. Cauquelin comenta que “quase simultâneos, obras e discursos são produzidos no palco da arte, conjuntamente” e ainda afirma que o discurso carrega a obra e vice-versa³⁰⁷. No caso da obra

³⁰³ BANDEIRA, Denise. Sistema de arte: instituições, agentes e circuitos ampliados. In: *Ensino das artes visuais em diferentes contextos: experiências educacionais, culturais e formativas*. Curitiba: Intersaberes, 2017, p. 86

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 68.

³⁰⁵ BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Arte & Ensaios*: EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 7, 2000, pp. 179-197.

³⁰⁶ FRASER, Andrea. From the critique of institutions to an institution of critique. *Art Forum*: New York, vol. 44, set. 2005, p. 102.

³⁰⁷ CAUQUELIN, Anne. Uma teorização prática: a crítica de arte. In: *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005 [1998], p. 129.

do brasileiro, a crítica carregou o *Porco* e vice-versa. A autora destaca, ainda, que a prática da crítica permanece exterior à produção da obra, mas, nesse *happening*, ela não só foi o aposto disso como se tornou, também, a obra em si.

Dos cinco críticos que faziam parte do júri do salão à época, apenas Frederico Morais, Mário Pedrosa e Mário Barata responderam publicamente a Nelson Leirner. Este último foi o que menos se propôs ao diálogo, sugerindo que o artista lesse críticos consagrados e que ele próprio não saberia a resposta de sua pergunta por falta de conhecimento e cultura³⁰⁸. Já Mário Pedrosa e Frederico Morais se propuseram ao debate, escrevendo respostas minuciosas e com justificativas de seus critérios na escolha da obra para o salão.

Em *Como julgar uma obra de arte: o porco do Leirner*³⁰⁹, Frederico Morais, que também era o organizador do evento, diz que aceitava a provocação justamente pelo fato de a arte ser e sempre ter sido, ela própria, provocação – e, justamente por essa razão, dispõe-se a dar uma justificativa ao artista. Assim, o crítico constrói seu texto a partir dessa ideia de provocação, citando o movimento dadaísta e utilizando outras obras de Leirner, as quais considerava provocadoras, para justificar o aceite do *Porco*. Ele, então, relembra seu texto de apresentação da representação brasileira à XI Bienal de Tóquio, na qual se referiu às obras de Leirner como uma “espécie de reformulação mais construtiva e objetiva do Dadá”³¹⁰. Assim, nesse mesmo sentido, Morais cita exemplos das obras de Leirner, tais como os quadros com “zíperes”, que o crítico considera provocador em um nível “bem mais poético”, e a maior provocação de todas, segundo ele: o *happening* da “Exposição-Não-Exposição”, em decorrência do fechamento da galeria do grupo Rex. O crítico, enfim, levanta a questão para o artista: “Anunciar ao público que daria suas obras de graça, mas ao mesmo tempo oferecer toda sorte de dificuldades, não é deboche, não é provocá-lo, ludibriá-lo, escamoteá-lo?”³¹¹.

Na segunda parte do texto, intitulada “O Porco”, Morais demonstra um pouco de irritação com a situação e questiona Leirner se o fato de ele ter mandado a fotografia do “porco empalhado e enjaulado” para o *Jornal da Tarde* não era exatamente o mesmo comportamento que o artista tinha tido anteriormente. Seguindo a linha do próprio artista, o autor faz sua provocação com deboche, exclamando: “Ah! o porco do Leirner!”. Morais explica, então, que

³⁰⁸ CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não arte*. São Paulo: Takano, 2002.

³⁰⁹ O texto foi publicado na coluna de Frederico Morais do *Jornal Diário de Notícias* do Rio de Janeiro no dia 14 de janeiro de 1968.

³¹⁰ MORAIS, Frederico. Como julgar uma obra de arte: o porco do Leirner. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 14 jan. 1968.

³¹¹ *Ibidem*.

o júri não aceitou o porco, como insinua o jornal, mas que sim o considerou uma “proposição digna de exame e interesse, ainda que no título equivocada”. Ele critica, assim, o nome que Leirner deu às duas obras que enviou ao salão, *Matéria e Forma*, dizendo que é um título muito mais comprometido com problemas de estética, deixando óbvio para o júri a relação entre produtos e derivados propostos pelo artista: “Afinal, por que matéria e forma, se tudo, é forma, se nada existe sem forma, mesmo o informe?”³¹².

Indo na contramão da tradicional crítica kantiana, interessada nas questões relacionadas à “qualidade na arte”³¹³, na crítica do brasileiro o juízo do gosto do especialista não mais interessava. Frederico Morais propõe a “crítica de arte aberta” e explica que, nela, a obra de arte não interessa em si mesma, “ela não julga mais, academicamente, os chamados valores plásticos de qualidades artesanais”³¹⁴. Para ele, seu interesse estava muito mais no problema, na proposição – “daí se falar de uma arte proposicional” – e em como ela foi resolvida. A crítica aberta de Morais ia de encontro justamente com as novas proposições e produtos vanguardistas a partir dos anos 1960, uma vez que, a partir desse período, a crítica de arte formalista se tornava cada vez mais ineficaz³¹⁵. Artur Freitas considera que Frederico Morais foi “talvez o maior exemplo brasileiro do que à época se chamava ou se queria chamar de “nova crítica”³¹⁶. Também se poderia classificar Morais pelo que Anne Cauquelin vai chamar de crítico vanguardista³¹⁷, cujo trabalho tem a responsabilidade de ser como “projektor” dentro de uma nova tradição da crítica: “Seu objetivo visa ao futuro, desenvolve as possibilidades ainda latentes do grupo que defende, concedendo-lhe um futuro pictórico”³¹⁸.

O crítico finaliza seu texto falando exatamente sobre essas questões muito atuais de seu tempo: para ele, tudo pode ser arte; tudo é válido, pois sua crítica está muito mais interessada nos problemas e nas proposições e em como essas questões foram resolvidas do que nos valores

³¹² MORAIS, Frederico. Como julgar uma obra de arte: o porco do Leirner. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 14 jan. 1968.

³¹³ DANTO, Arthur. Da estética à crítica de arte. In: *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp; Odisseus, 2006 [1997], p. 94.

³¹⁴ MORAIS, Frederico. Como julgar uma obra de arte: o porco do Leirner. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 14 jan. 1968.

³¹⁵ DANTO, Arthur. *op. cit.*, p. 94.

³¹⁶ FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo, Edusp, 2013. p. 28.

³¹⁷ CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 43.

³¹⁸ *Ibidem*.

plásticos e nas qualidades artesanais. Logo, tudo seria passível de se transformar em arte: “a vida, o viver, o próprio homem, e até o porco do Leirner”³¹⁹.

O que Frederico Moraes chama de obra de arte proposicional (ou aberta), Peter Bürger vai chamar de obra de arte não orgânica ou alegórica. Este autor diz que é a partir das vanguardas históricas³²⁰ que o conceito de obra de arte entra em crise, com a “dissolução da unidade tradicional da obra”³²¹. Bürger afirma, ainda, que o que entrou em crise foi o conceito restrito de “obra”, determinado pela acepção histórica dessa categoria. O *happening* de Leirner foi exatamente isto: apesar de existir o objeto – o porco empalhado –, o ato da provocação do artista e as respostas dos críticos o transformam em uma outra obra. E, ao contrário da posição pessimista de Bürger em relação às novas vanguardas ao dizer que elas falharam, Leirner coloca sua obra em um ambiente do cotidiano do público, em uma tentativa de reconduzi-la à “práxis vital”.

A resposta de Mário Pedrosa³²², por sua vez, vem em um texto mais longo e menos irônico que o de Frederico Moraes. Indiscutivelmente um dos críticos mais importantes do período e que também se pode classificar como um crítico vanguardista, Pedrosa é considerado, por Otilia Arantes, o “verdadeiro ‘arauto’ das nossas vanguardas” e um “intelectual à altura do seu tempo e do seu ofício”³²³. Em seu texto, o crítico buscou fazer um panorama das artes visuais desde Manet, passando por diversos movimentos e artistas como Seurat, Gauguin, Matisse e Picasso, até chegar à arte pós-moderna (assim chamada por ele) para justificar os rumos que tanto a arte quanto a crítica de arte estavam por tomar. Enquanto Moraes fala de provocação e crítica de arte aberta, Pedrosa fala de revolução:

Cada artista faz, uma vez, sua revolução, mas o crítico é a testemunha sem repouso de cada revolução. Um episódio revolucionário após outro perfaz, numa só época, um processo. O papel do crítico é definir em sua totalidade esse processo, ou o processo de uma só revolução, mas em permanência. O crítico, pelo estudo e conhecimento desse processo é o único a saber que tudo é uma revolução. Ora, com efeito, a

³¹⁹ MORAIS, Frederico. Como julgar uma obra de arte: o porco do Leirner. *Diário de Notícias*: Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 14 jan. 1968.

³²⁰ O autor explica que seu conceito de movimentos históricos de vanguarda é utilizado a partir do dadaísmo, do primeiro surrealismo e da vanguarda russa posterior à Revolução de Outubro. In: BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017 [1974], p. 46.

³²¹ BÜRGER, Peter. *op. cit.*, p. 127.

³²² O texto de Pedrosa, intitulado “Do Porco Empalhado, ou os critérios da crítica”, foi publicado no Jornal Correio da Manhã do Rio de Janeiro, no dia 11 de fevereiro de 1968.

³²³ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*, São Paulo: Página Aberta. 1991. p. IX.

revolução permanente é o único conceito que abarca de um modo mais geral e profundo nossa época. O crítico vive, pois, em revolução permanente.³²⁴

Para Pedrosa, a revolução permanente na arte, que atingia seu auge nos anos 1960, fazia com que o crítico de arte precisasse assumir um papel determinante, já não apenas limitado a acompanhar essa revolução, de modo que estivesse sempre um passo adiante. Seguindo a mesma linha de pensamento de Peter Bürger quanto à crise do conceito de obra de arte orgânica, o crítico faz um resumo preciso da arte e da crítica de arte de seu tempo, dizendo que o vocabulário formalista, aquele que privilegia os valores plásticos, expressivos e estéticos, estava em crise desde o concretismo e em processo de dissolução a partir da *pop-art* e da *op-art*. Afirma, ainda, que a obra já sem pretensões à eternidade e unicidade tinha, naquele momento, seus valores plásticos relativizados. Ele também analisa, nesse contexto, o papel do crítico de arte e ressalta que o crítico precisa não só acompanhar as investigações dos artistas e saber captá-las, mas também fazer relações entre artistas e movimentos.

Então, para justificar a escolha do júri pela obra de Leirner, Pedrosa começa falando da arte de participação e do movimento antiarte que acontecia na arte de vanguarda daquele momento. O crítico explica que, com a arte participativa, o espectador é arrancado de sua passividade contemplativa e de suas neutralidades moral e cultural perante as obras de arte. Novamente de encontro com as ideias de Bürger, o crítico fala da vontade por uma arte integrada na sociedade e na vida coletiva. Finalmente, Mário Pedrosa, assim como Frederico Morais, também faz crítica ao nome escolhido por Leirner, dizendo ser uma designação “genérica” e “escolástica”, além de também devolver a provocação do artista com outras provocações, perguntando-lhe se ele esperava que a obra tivesse sido recusada e, então, por quais motivos: “Esperava Nelson Leirner que o Júri a tivesse recusado? Por que não tinha valor plástico? Por que não era uma ‘obra de arte’?”³²⁵. Depois de um breve momento de tom sarcástico, Pedrosa afirma que o júri tinha autoridade para aceitar o porco, já que a obra seria uma consequência de “todo um comportamento estético e moral do artista” e finaliza seu texto com uma frase que vai em direção tanto da crítica de Morais quanto de outros autores militantes de uma arte de vanguarda, dizendo que, na “arte pós-moderna, a ideia, a atitude por trás do artista é decisiva”³²⁶.

³²⁴ PEDROSA, Mário. Do Porco Empalhado, ou os critérios da crítica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 4º Caderno, 11 fev. 1968.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ *Ibidem*.

“O porco deu muito mais toucinho do que se esperava”. Foram essas as palavras que Morais usou em seu segundo artigo sobre o *Porco*³²⁷. Não por acaso, claro: a provocação de Leirner mobilizou não só os críticos do Júri do Salão, mas ainda alguns outros. Walmir Ayala chegou a dizer que o artista “gozou” o júri de seleção, mas que era inegável que tal atitude teria provocado um “pequeno choque em toda a nossa área de criação excêntrica, mais talvez do que a soma de tanta crítica que assume a coragem de defender o caos”³²⁸. E assim como Frederico Morais, Ayala também fala em provocação, porém em outros termos: “Provocar é humano e fácil, não tem nada a ver com arte e jamais a arte foi essencialmente provocação. Tratou-se sempre de criação. Se se trata de decretar a morte da pintura, então o porco de Leirner é um obus eficiente”³²⁹. O crítico não via como “inovadora” a atitude de Leirner, chegando a comparar com as manifestações dadaístas, dizendo que elas sim foram geniais, porém “suas fantasias” não haviam sobrevivido ao tempo. Que a história do dadaísmo era inquietante, mas que querer “repeti-la hoje” seria “enfadonho e regressivo”³³⁰.

Geraldo Ferraz³³¹, de São Paulo, também se sentiu impelido ao desafio proposto pelo *happening* e não poupou críticas a Leirner nem a Frederico Morais, o que gerou inclusive um debate paralelo, com troca de ofensas entre os críticos³³², chegando Morais a sugerir que Ferraz se aposentasse:

Pela segunda vez sou honrado com o epíteto (vá lá, alcunha) de “crítico juvenil”. Poderia, em resposta, e para rimar, chama-lo de crítico senil, pois assim como juvenil casa com primaveril, senil combina com imbecil. (...) Agora, porque organizei o IV Salão de Arte Moderna de Brasília (unanimemente apontado pela crítica brasileira como um dos acontecimentos mais importantes do ano de 67) e, principalmente, porque fui a público explicar a aceitação de duas obras de Nelson Leiner, denominadas “Matéria e Forma”, no mencionado salão. Juvenil. Certamente deve significar para o senhor, irresponsável, apressado, festivo, talvez, quem sabe, infantil, por oposição àquelas qualidades que obviamente identifica em si mesmo: responsável, seguro no julgamento, sério e profundo nas conclusões, maduro nas decisões. Porque não trocamos juvenil por jovem, austero por gagá, maduro por acadêmico, sério por desinformado e desatualizado. Sim, senhor Geraldo Ferraz, sou um crítico jovem não pela idade, mas por ser aberto às proposições da arte atual, por ver na arte uma forma de conhecimento, de construção de realidade, “um modo mais lúcido de estar no mundo”, enfim, uma nítida e clara função social e revolucionária, e nunca evasão ou escapismo, reflexo d’almas, etc. Jovem por ser capaz de compreender e sentir não só arte dos jovens, mas a arte jovem (porque afinal, arte não tem idade), enquanto o senhor, velho, fica falando de grafismos e matérias, defendendo o quadro moribundo, o desenho de filigramas, a estatuária, a gravura de efeitos (e/ou confeitos) (...).³³³

³²⁷ MORAIS, Frederico. Porco e aposentadoria. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 4 fev. 1968.

³²⁸ AYALA, Walmir. O porco e a bolação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, cad. B, 24 jan. 1968.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ FERRAZ, Geraldo. Brasília: o júri montou no porco. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jan. 1968.

³³² MORAIS, Frederico. Porco e aposentadoria. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 4 fev. 1968.

³³³ *Ibidem*.

O crítico segue, e por fim afirma: “Já é tempo de aposentadoria, S. Paulo merece uma crítica melhor, mais jovem, mais aberta, inteligente. Como diria um dos ‘beatles’ no primeiro filme de Lester, com esta velhice que aí está o país não vai pra frente. Tampouco a crítica de arte”³³⁴. De fato, o “toucinho” rendeu. Rendeu talvez até mais que o próprio artista esperava. Gerando até mesmo uma certa “crise” entre os críticos. Esse desabafo de Moraes levanta algumas questões que já faziam parte da crítica daquele momento, como a abertura a novas formas de fazer e pensar arte, e a “nova função social e revolucionária” que a crítica de arte estava assumindo diante dessas novidades. Outro fato percebido aqui nesta pesquisa, também é respondido por Moraes, quando ele fala que a cidade de São Paulo mereceria uma crítica “mais aberta”. Neste sentido, a falta de textos dedicados às exposições e artistas de vanguarda pode ser um sintoma de uma crítica ainda muito voltada para as formas mais “tradicionais” de arte, digamos assim.

Os textos de resposta tanto de Frederico Moraes, quanto de Mário Pedrosa nos dão então uma visão mais ampla de suas perspectivas não só quanto ao aceite do *Porco*, mas também de suas posições como críticos de arte em relação a toda uma produção. Não era simplesmente a ideia de um porco empalhado que estava em discussão, e sim a chamada abertura da arte para o mundo e a abertura da crítica para essa arte. Sendo assim, os críticos se mostraram tão engajados em defesa de uma arte revolucionária e de vanguarda quanto o próprio artista.

Nelson Leirner ainda escreveria mais uma carta endereçada a Geraldo Ferraz e aos membros do Júri, dizendo que sua atitude não tinha deboche, mas que sim era uma provocação, e a única maneira de fazê-la seria pelo mesmo meio dos utilizados por aqueles que julgavam a obra: a imprensa. Estabelecendo sua poética a partir de uma discussão em torno da própria instituição arte, o artista não questionava simplesmente a noção do que é arte, mas também os valores e as regras estabelecidas de circulação do objeto artístico e o discurso de quem a legitima.

³³⁴ MORAIS, Frederico. Porco e aposentadoria. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 4 fev. 1968.

3.1. Arte e resistência: arte engajada, vanguarda e política

Sou, por temperamento, uma pessoa otimista. Incapaz de criar dores para sofrer ou de cutucar dores para aumentá-las (já bastam as que hora me atormentam). Confesso que esta situação nacional me entristece e acabrunha. Para qualquer lado que a gente se vire é só tristeza (tiros, prisões, perseguições, censura, e um mar de lama da mais fétida. As declarações governamentais são – tanto as federais como as estaduais – de pior qualidade e tão infantis (peço desculpas às crianças) que fico pensando: será que eles pensam que engolimos essa pílula? Será que eles julgam que somos analfabetos? Ou débeis mentais? A chamada dignidade humana não mais existe? Tudo que houver de ruim foi feito pelos comunistas. O velho espantalho que não mete mais medo a ninguém mais continua. Há sempre um “farto” material subversivo apreendido: há uns mostrengos encapuçados, mandando brasa. Mataram agora um alemão. A polícia discute, proclama logo: crime político. Ser subversivo, ou melhor, comunista resolve todas as paradas. Claro que meu otimismo não se deixa abalar; mas é profundamente triste se ver que não caminhamos para frente, mas para trás. Vejam o problema do Calabouço. No encontro da comissão representante dos dez mil, segundo leio nos jornais, o presidente da República disse que o governo da dois cruzeiros novos aos estudantes para comer e fez as contas assegurando que ainda sobra dinheiro para um café com pão e manteiga de manhã. Faltaram geleia, ovos, bacon. Mas espichando, quem sabe? Tudo é tão grosseiro e asnático que muitas vezes releio o que eles dizem pensando que li mal. E não querem que os estudantes e todas as camadas populares protestem. O grito “basta” vai invadindo todos os lares. E nem pode ser de outra maneira. Um panorama melancólico.³³⁵

FIGURA 23 – *Amargo*, de Waldemar Cordeiro, 1965.



FONTE: Site do artista.³³⁶

³³⁵ MORAIS, Frederico. Tudo é melancólico. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª sessão, 7 jul. 1968.

³³⁶ Disponível em: <https://www.waldemarcordeiro.com/popcreto>.

Amargo era o gosto da derrota após o fatídico 1º de abril de 1964. O golpe militar foi mais um gatilho para um “projeto de vanguarda nacional” comprometida com seu tempo e engajada politicamente. Ainda que entre os anos de 1964 e 1968 a repressão da ditadura ainda não atingiria de maneira mais rigorosa a cena artística, já havia uma forte ideia de revolução de viés político, econômico e cultural que marcaria o debate estético – os artistas da nova vanguarda brasileira, em termos gerais, buscavam a afirmação de uma identidade nacional através de uma arte que fosse ao mesmo tempo experimental em sua linguagem e engajada em seu conteúdo. O experimentalismo ficou cada vez mais comprometido com as questões políticas e éticas, dando-se em aspectos bem evidentes e se firmando como uma das características essenciais das obras do período.

FIGURA 24 – *Viva Maria*, de Waldemar Cordeiro, 1966.
Bandeira com feltro - 68,00 cm x 98,00 cm.



FONTE: Site do artista.³³⁷

³³⁷ Disponível em: <https://www.waldemarcordeiro.com/popcreto>.

Para Heloísa Buarque de Hollanda, é possível dizer que, até 1964, os artistas acreditavam na força da arte como agente de transformação e revolução e, após o golpe, o discurso nacionalista e as táticas revolucionárias de atuação dos artistas passaram por um momento de reformulação³³⁸. Essas reformulações de táticas despontam com certa divergência entre Otília Arantes e Aracy Amaral:

Pode-se dizer que de 65 a 69 — até a revanche do regime — boa parte dos artistas brasileiros pretendiam, ao fazer arte, estar fazendo política. Passada a hesitação do primeiro momento — provocada pelo golpe militar e pelos primeiros expurgos e prisões —, intelectuais e artistas voltam a reclamar para si um papel de ponta na resistência ao processo regressivo por que passava o país.³³⁹

Mas, na verdade, o que ocorre nas artes plásticas em todo o correr da década de 60 não seria senão um pálido reflexo, por parte de uns poucos, dessas aspirações dos artistas de preocupação social que emergem com força, em particular no teatro, a grande trincheira da nossa vanguarda artística desse tempo. (...) O político tocaria o artista plástico “de leve”.³⁴⁰

Enquanto nos anos 1980 as duas têm opiniões bem diferentes, mas quase definitivas sobre a relação arte e política das novas vanguardas dos anos 1960, alguns historiadores mais recentes são mais ponderados. Artur Freitas, por exemplo, aponta que entre 1964 e 1968, os primeiros anos do regime militar, a posição experimental da vanguarda nacional tendeu a adquirir um caráter cada vez mais politizado, em confluência com outros campos artísticos e intelectuais, como o teatro³⁴¹. Já para Couto, o entusiasmo desenvolvimentista na década anterior cedeu lugar a uma tomada de posição radical, afirmando que “o debate em torno da importância do engajamento político do intelectual e da eficácia revolucionária da arte suscitou novas questões a respeito da relação entre obra e receptor e da função e responsabilidade social do artista”³⁴².

As consequências do golpe também interferiram na produção da crítica, cuja boa parte passa a considerar uma questão importante o engajamento do artista em relação aos problemas da realidade brasileira. Nesse sentido, “Opinião 65” se tornou um marco em relação à arte engajada e ao projeto da vanguarda nacional, já que foi a primeira exposição relevante que

³³⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/1970*. 5a ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004 [1979].

³³⁹ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Depois das vanguardas. In: *Arte em Revista*, São Paulo, ano 5, n.7, ago. 1983. p. 5.

³⁴⁰ AMARAL, Aracy A. Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria. In: *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984. pp. 328-329.

³⁴¹ FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973*. Tese (Doutorado em História), Paraná, UFPR, 2007. p. 50.

³⁴² COUTO, Maria de Fátima Morethy. *op. cit.*, p. 18.

colocava em pauta essas questões após março de 1964. Ribeiro destaca que a exposição teve um “caráter de denúncia” que instigou “os artistas a opinar sobre a situação política brasileira através de trabalhos neofigurativos e de propostas processuais”³⁴³. Peccinini afirma que a maioria dos objetos desse período se propunha a transmitir uma posição crítica em relação à ordem política e social, negando os valores estabelecidos tradicionalmente na obra de arte. A autora também destaca a criação estética e original desse período, a partir de certa desmistificação da obra de arte, na qual o objeto se torna um “anti-objeto artístico”, caracterizado pelo uso de materiais toscos, inacabados e precários, além de abordar temáticas críticas e irreverentes. Por fim, ela ressalta também a participação ativa do espectador como co-autor da obra, rompendo com o isolamento tradicional da arte que se limitava à contemplação passiva³⁴⁴.

Apesar de haver um forte senso de que a arte deveria tomar uma posição frente aos acontecimentos de 1964, não foi fácil encontrar textos críticos que abordassem o tema. Provavelmente pelo medo da censura e da repressão, a crítica se posicionava muitas vezes de uma maneira mais velada, de modo que poucos são os textos que abordam literalmente o tema da ditadura. Dentre os críticos, Ferreira Gullar, que já vinha de um período de forte engajamento político como presidente do Centro Popular de Cultura (CPC), colocava-se em papel de destaque no meio dos intelectuais a favor de uma arte engajada, já clamando por uma participação ativa dos artistas frente aos problemas do mundo antes mesmo do golpe. Em “Cultura posta em questão”, seu livro publicado às vésperas de abril de 1964, ele já postulava:

O que deve ficar bem claro aqui é que a participação política do artista, embora exigida com especial veemência pelo momento brasileiro, não se define apenas como opção ideológica, porque é também determinada pela própria evolução histórica do problema artístico numa sociedade de massa.³⁴⁵

E se havia uma necessidade de posicionamento, a exposição “Opinião 65” poderia dar esse novo sopro de esperança. Para Gullar, a principal contribuição da exposição seria o fato de os jovens pintores terem voltado a se interessar pelo que se passava no mundo e na sociedade em que viviam, refletindo tal contexto em suas obras. Após a desilusão com a derrocada do projeto de uma “arte popular revolucionária” a partir do CPC, Gullar volta a defender uma arte

³⁴³ RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e Política no Brasil: A atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa (org). *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte; São Paulo: C/Arte; Fapesp, 1998. p. 168.

³⁴⁴ PECCININI, Daisy. Apresentação. In: *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo, Fundação Armando Alvares Penteado, 1978. p. 14.

³⁴⁵ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 18.

experimental que também se posicionasse politicamente e mantivesse uma comunicação direta com o povo. O crítico passou a defender, então, uma arte de vanguarda que se encontrasse com a arte revolucionária, já defendida por ele anos antes.

Para Ferreira Gullar, a exposição “Opinião 65” foi, sem dúvida, um importante evento com potencial para revitalizar “o estado estagnado” das artes plásticas. O fato de os artistas poderem novamente expressar suas opiniões – “os pintores voltam a opinar!”³⁴⁶ – seria, naquele momento, fundamental. O autor não vislumbrava uma mudança histórica ou radical, embora reconhecesse a existência de um complexo processo pelo qual a pintura vinha passando, esgotado pelo automatismo tachista e pela “materialidade gratuita da arte informal”, que pouco tinha a ver com o cotidiano ou mesmo a vida, o que gerou, segundo o crítico, uma crítica tão subjetiva quanto incompreensível. Os jovens pintores, absortos na vida e nos seus problemas, voltaram a se interessar pelo que se passava no mundo e nas sociedades em que viviam, o que, por sua vez, levou à criação de um novo tipo de arte humanista.

Os jovens pintores descobriram que não havia mais nada e descobriram também que, do outro lado, na vida de todo dia, havia muita coisa, para não dizer tudo. Bastava o pintor libertar-se dos velhos conceitos, da visão aristocrática que colocara a arte à margem da vida e seus problemas. Foi essa meia-volta que deu origem à pintura dos jovens artistas reunidos em Opinião 65. Sua arte é plena de interesse pela coisas do mundo, pelos problemas do homem, da sociedade em que vivem. E daí a possibilidade de toda uma nova arte que se define humanista.³⁴⁷

Na opinião de Gullar, as obras apresentadas na exposição não apresentavam nenhum requinte artesanal, mas isso parecia ser proposital, já que a intenção maior dos artistas era a de comunicar sua visão de mundo.

E como são variadas as visões de mundo que ali manifestam! É Calvo exaltando a união entre os homens e criticando a estandardização do indivíduo. É Serpa pondo em choque os dois aspectos do mundo contemporâneo: a ciência e a miséria. É Freitas antevedendo o fantástico e fascinante mundo futuro. Flávio Império a denunciar, com a delicadeza de um miniaturista, a guerra e o moralismo conveniente. É o sarcasmo de Magalhães e de Macréu. Bertini denuncia a visão da mulher como objeto sexual. Escosteguy protesta contra a guerra atômica. Dias nos desvenda um mundo de crime e de sangue. Gerchman desmistifica os mitos cotidianos.³⁴⁸

O posicionamento em relação aos problemas do mundo, e principalmente no Brasil, não se limitavam, então, às questões graves da ditadura. A denúncia social ia desde a miséria, às questões da mulher na sociedade, à guerra e tantos outros problemas. Pode-se dizer que o golpe

³⁴⁶ GULLAR, Ferreira. Opinião 65. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, 1979. (Trabalho original publicado em 1965). p. 22.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ibidem*. p. 23.

foi um catalisador de algo que já vinha acontecendo na produção de muitos artistas. Quando Gullar diz que “bastava o pintor libertar-se dos velhos conceitos, da visão aristocrática que colocara a arte à margem da vida e seus problemas”, refere-se principalmente a uma arte abstrata que em nada se relaciona com a vida em um contexto em que os artistas já buscavam essa reaproximação antes mesmo do golpe. Foi, então, um processo que já vinha acontecendo na produção brasileira, mas que, claro, foi drasticamente afetado pela ditadura por óbvios motivos.

Nesse sentido, Mário Schenberg também acreditava em uma nova consciência para uma nova arte:

Aproximamo-nos rapidamente do momento em que a nação brasileira adquira uma consciência clara dos seus problemas fundamentais e da enorme responsabilidade que lhe cabe na construção de uma nova civilização mundial em consequência do aprofundamento da crise das velhas estruturas e da impossibilidade de resolvê-la pela aplicação de receitas emprestadas dos países mais desenvolvidos. A tomada de consciência terá que se dar em todos os campos, principalmente cultural. É inevitável que a criação artística realista, ligada a todos os aspectos da vida nacional, tenha uma função importante nesse processo.³⁴⁹

O autor creditava ao Novo Realismo esse novo posicionamento dos artistas, o qual seria “basicamente uma forma de arte participante” que não se limitaria apenas a instituição arte e do campo cultural, mas poderia se expandir para além. Assim, essa nova arte daria um sentido social à figuração *pop*, uma de suas referências estéticas. Schenberg argumenta que essa influência se tornaria um instrumento poderoso de conscientização nacional em todos os aspectos³⁵⁰. Em outras palavras, a ideia é que a arte e a cultura poderiam desempenhar um papel importante no desenvolvimento do país como um todo, não apenas no aspecto artístico, mas também na conscientização e no progresso geral da sociedade. Assim como Gullar, ele acreditava na potência transformadora da arte a partir de uma nova consciência e posicionamento em relação à realidade.

O pensamento de Mário Barata ia nesse mesmo sentido, já que o crítico também destacou a relevância de “Opinião 65” justamente a partir do encontro da arte de vanguarda com as novas condições brasileiras:

Um dos aspectos fundamentais de muitos dos artistas que expuseram em Opinião, no Museu de Arte Moderna, é o da consciência expressiva e intuitiva da atualização das

³⁴⁹ SCHENBERG, Mário. O ponto alto. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, 1979. (Trabalho original publicado em jan. de 1966). p. 25.

³⁵⁰ *Idem*. Um novo realismo. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. (Trabalho original publicado em 1965). p. 62.

formas, como participação no mundo humano, político e social, de seu tempo. E nisto, os mais ligados ao movimento POP se distinguem, no Brasil, de vários artistas de tendência POP em outros centros artísticos, sobretudo nos Estados Unidos. A confluência de todos os problemas nacionais e de contribuições estéticas de origem variada em um só momento (o atual) está levando crítico e artistas a reformularem as suas conclusões estéticas e a reavaliarem os fundamentos do fenômeno artístico com as necessárias implicações filosóficas, éticas e existenciais. Nos anos cruciais que ora vivemos no Brasil, como o seu nó górdio nem desembaraçado, nem cortado, justifica-se o confronto das ilusões ou desesperanças anônimas de suas gerações com as afirmações vitais da presença artística e o exame dos respectivos ativos e passivos.³⁵¹

Barata não foi o único a fazer comparações entre a arte de tendência “popista” feita no Brasil e a *pop art* dos Estados Unidos – essas comparações surgem em diversos textos críticos nesse mesmo sentido: um *pop* nacional mais “politizado”. Já Aracy Amaral mostrou ter uma opinião contrária, a crítica chega a afirmar que “inexiste” arte pop no Brasil “a não ser altamente intelectualizada, como demonstração prática da nossa possibilidade de realizá-la, sem o impulso autêntico que a fez nascer nos Estados Unidos, consequência de um determinado tipo de civilização, em determinado grau de desenvolvimento”³⁵².

A arte de caráter pop ou figurativo e “aberta para o mundo” chegava como uma alternativa para a arte abstrata que era feita até então. Assim como outros críticos, Barata também concordava que essa arte chegara a seu limite, perdendo sentido para aquele momento social e político:

A arte para o mundo fechado chegou no Brasil, no meu modo de ver, mais ainda que em outros países, a seu grau de saturação completa. Ela não se renovará e não contribuirá para renovar a sociedade e o homem. Arte meramente digestiva, falsifica os seus problemas e age num plano antiartístico e anticriador. Não é mais arte, devido a sua incapacidade de arriscar e amar, viver e padecer, ser jovem e ser pobre, idealista e altruísta, Sem coragem e decisão, os museus voltam a ser cemitérios inúteis sem propostas vitais e desprovidos do oxigênio do espírito e da cultura. Os pintores de sucesso passam a ser comodistas *arrivés*, produtores de mentiras de luxo.³⁵³

O poder transformador da arte, fosse ela de influência pop ou não, seria para Mário Barata a sua esperança na dissolução do “nó-górdio” que o país enfrentava. Embora reconheça que essa questão ainda não tenha sido resolvida – o nó-górdio possivelmente seria a ditadura e os tempos difíceis que o Brasil enfrentava –, o crítico enxerga, na arte, o poder transformador e deposita nela esperanças desse enfrentamento. Além disso, ele discute a reformulação do pensamento estético decorrente desse contexto, uma característica também evidente nos textos

³⁵¹ BARATA, Mário. Opinião 65/66 – Artes Visuais de Vanguarda. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, 1979. (Trabalho original publicado em 1966). p. 35.

³⁵² AMARAL, Aracy A. Arte no Brasil. In: *Arte em Revista*. São Paulo, vol. 1, n. 2, 1979. (Trabalho original publicado em 1966). p. 29.

³⁵³ BARATA, Mário. Opinião 65/66 – Artes Visuais de Vanguarda. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, 1979. (Trabalho original publicado em 1966). p. 35.

de Gullar e Schenberg. Isto é, não bastava apenas o artista se adaptar e se posicionar, uma vez que a crítica também deveria assumir esse novo papel.

Nesse contexto, então, entende-se que a relação entre arte e política na arte brasileira dos anos 1960 foi marcada pela busca por uma transformação social e pela resistência ao regime ditatorial. Os artistas encontraram, em sua produção, um meio de expressar suas críticas e contestações, ampliando, assim, o espaço de debate e reflexão na sociedade. Suas obras muitas vezes utilizaram a provocação, o choque estético e a ruptura com as convenções artísticas como estratégias para despertar uma consciência política e social mais aguçada. Logo, essa busca por “intenções nitidamente sociais”³⁵⁴ seria a tônica do momento. As exposições que aconteceram nesse período se tornariam um marco justamente por ser a partir delas que essas intenções de artistas por uma arte que não só refletisse o “estado atual das coisas”, nos dizeres de Oiticica, pudessem se comunicar efetivamente com o público, já que é a partir da exposição que a arte finalmente encontra o público. Dentro desse novo contexto, a crítica de arte também buscou uma redefinição de posicionamento, como se observa nos textos de Schenberg, Barata e Gullar.

3.2. Identidade Nacional e Subdesenvolvimento

No terreno das artes, a certeza de que era possível se equiparar às nações mais desenvolvidas dava lugar ao desejo de assumir o subdesenvolvimento do país e de fundar uma linguagem condizente com essa condição. É o fim do apogeu da arte abstrata nos meios de vanguarda, da retomada da figuração pelos jovens artistas e dos primeiros sintomas perceptíveis de uma integração entre arte e cultura de massa³⁵⁵.

De fato, as questões de identidade estavam inerentemente ligadas às questões do subdesenvolvimento. Durante a década de 1960, junto à necessidade de reformulação da vanguarda brasileira, objetivava-se a independência da vanguarda brasileira em relação às estrangeiras, principalmente através de uma arte comprometida com a realidade e com a imagem do Brasil. Nesse momento, acontecia a ressignificação de um antigo debate: a questão da imitação e da absorção das ideias estrangeiras. Para muitos, a cultura brasileira precisava encontrar suas verdadeiras raízes e incorporar o popular de uma maneira mais inteligente em sua produção artística. Renato Ortiz frisa que a relação entre a temática do popular e do nacional é uma constante na história da cultura brasileira e que, “em diferentes épocas, e sob diferentes

³⁵⁴ OPINIÃO e Propostas da Vanguarda Brasileira. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, 1979, p. 21.

³⁵⁵ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *op. cit.*, p. 18.

aspectos, a problemática da cultura popular se vincula à da identidade nacional”³⁵⁶. A “falta de raízes” surge como uma questão em muitos textos quando se discute as razões da falta de identidade na arte brasileira, mas, mesmo sendo um assunto comum, os críticos divergiam em suas visões sobre as suas consequências. Frederico Moraes, por exemplo, falava de ausência de raízes como algo positivo, o que tornaria a arte ainda mais rica, mais aberta e autêntica, enquanto Aracy Amaral sempre destacou que seria um problema, o que gerava uma arte desconectada com a realidade brasileira.

Em seu texto para o catálogo da exposição “Vanguarda Brasileira”, Moraes ressaltou a importância da produção dos artistas que estavam expondo na ocasião, principalmente pelo fato de estarem produzindo na cidade do Rio de Janeiro. Para o crítico, tal cidade seria o centro da vanguarda do Brasil, justamente por ser um lugar de poucas raízes e com “ausência de qualquer compromisso com as tradições, ou com o que vem de fora”³⁵⁷. O fato de a cidade carioca ser aberta a novidades era o que justificava a quantidade de artistas vindos de outras regiões para nela fixar seus ateliês, como Vergara e Escosteguy do Rio Grande do Sul, Antonio Dias da Paraíba, Maria do Carmo Secco de São Paulo, entre outros. O próprio Moraes havia se mudado há pouco para a cidade, vindo de Belo Horizonte.

Esta ausência de raízes e seu internacionalismo congênito é que dá ao carioca uma extraordinária receptividade para tudo o que é novo, venha de outros Estados ou de outros países. Esta disponibilidade para receber e dar, sem arrogância ou prepotência, é que tem permitido a renovação constante da vanguarda brasileira, no Rio, e o aparecimento de uma espécie de carioquismo em nossa arte.³⁵⁸

A falta de raízes ou, ainda, de tradições, possibilitaria, então, oportunidades de ser a arte brasileira como é, aproveitando as novidades que vinham de fora, mas “deglutindo” e transformando-as em algo novo e único. Para o crítico, a falta de raízes tinha ainda um outro bom sintoma:

Sem raízes nacionais, já começamos com uma arte verdadeira moderna e anticlássica, como o barroco, até hoje, nossa manifestação mais autenticamente nacional. Daí sermos vocacionalmente modernos³⁵⁹.

Já para Aracy Amaral, que nasceu e viveu na cidade de São Paulo, a ausência de raízes da cultura brasileira era um problema a ser resolvido, sobretudo para as artes visuais, que, segundo ela, de todas as expressões artísticas, é a que lidava pior com a questão. No geral, a

³⁵⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 128.

³⁵⁷ MORAIS, Frederico. Vanguarda, o que é. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. (Trabalho original publicado em 1966). p. 67.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ *Ibidem*.

crítica se mostrava bastante desconfiada e muitas vezes pessimista em relação à arte brasileira produzida nos anos 1960, mencionando poucos exemplos positivos de artistas que conseguiam manifestar, de maneira inovadora, a “realidade brasileira” em as suas obras. Comparando as artes plásticas com outras formas de expressão artística, ela considerava que as artes visuais no Brasil eram geralmente desprovidas da capacidade de comunicação efetiva, atingindo apenas uma “elite endinheirada”. Sobre essa questão, ela chegou a questionar a própria possibilidade de uma arte que se almejava nacional: “que sentido tem hoje a arte que se faz no Brasil?”³⁶⁰. Em outro texto, Amaral mostrava sua desilusão com o futuro das artes visuais no Brasil, principalmente quando olhava para o passado e via como “tudo em nós é desenraizado”³⁶¹. Para ela, ao invés de a nação valorizar o que é próprio de sua cultura, continuava a valorizar o que vinha de fora e o que lhe foi “transplantado”, sem valorizar aquilo que é seu de nascença.

Tudo em nós é desenraizado, do ponto de vista cultural. Possuímos, plantados em nosso organismo, mudas de procedências demasiado várias, como se cem vezes houvésemos perdido as nossas origens. Se na música e na literatura foi menor a dificuldade, em artes plásticas parece não ter fim o atormentado caminho para o encontro de uma linguagem válida, necessária posto que real.³⁶²

Mário Schenberg também comenta a respeito das raízes culturais brasileiras, mas para ele, ao contrário de Moraes e Amaral, o Brasil teria sim “raízes” e elas seriam “raízes culturais ocidentais, mas com fortes influências africanas e ameríndias” e, por essa razão, teria uma “fisionomia original”³⁶³. O crítico paulista sabia, então, quais seriam para ele as raízes da cultura nacional e depositava no novo realismo brasileiro o exato reflexo dessa mistura de raízes somada às influências das grandes correntes internacionais.

O retorno do interesse pela realidade brasileira e por uma arte “tipicamente nacional” fez com que o debate sobre a questão da identidade nacional ganhasse força novamente a partir de uma discussão muito pautada em velhos embates do país: nacionalismo *versus* internacionalismo e a ideia de país subdesenvolvido *versus* país desenvolvido. Não por acaso, existia o desejo de se incorporar a expressão do popular, a partir da temática local e atual. Mário Schenberg acreditava que esses embates tinham sido resolvidos pelo Novo Realismo, nova corrente que tinha “naturalmente” referências ao movimento “neo-realista internacional”, mas

³⁶⁰ AMARAL, Aracy A. O artista brasileiro e o impasse do seu tempo (1971). In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013. (Trabalho original publicado em 1971). p. 188.

³⁶¹ *Idem*. A única esperança?... In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013a. p. 162-167. (Trabalho original publicado em 1967). p. 164.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ SCHENBERG, Mário. Um novo realismo. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. (Trabalho original publicado em 1965). p. 62.

suas características próprias eram determinadas justamente pelas condições próprias da nação – econômicas, sociais e culturais. O fato de o Brasil ser um país subdesenvolvido era uma causa, mas não necessariamente determinava a arte brasileira, já que, assim como outros centros urbanos, havia sim no país “um certo nível de desenvolvimento tecnológico e científico”. Para ele, “nosso enorme território, nossa população já considerável e em rapidíssimo crescimento, e nossas imensas riquezas naturais nos levam a ser uma das nações mais importantes do mundo, por maiores que se afigurem os entraves opostos por uma estrutura social largamente anacrônica”³⁶⁴. Mário Schenberg, portanto, era otimista em relação ao futuro brasileiro.

Assim como outros críticos, ele considerava importante que os artistas tomassem consciência dos problemas fundamentais do país. “É inevitável que a criação artística realista, ligada a todos os aspectos da vida nacional, tenha uma função importante nesse processo”³⁶⁵. O crítico atribuiu essa nova expressão artística a um novo momento humanista na arte e, a partir desse novo humanismo, haveria a superação da civilização ocidental, proporcionando novos horizontes para a ciência e para a arte, com contribuições e influências das civilizações não-europeias cada vez mais presentes, sendo assim uma arte mais democrática e social³⁶⁶.

Ferreira Gullar também fala em arte humanista, uma arte “plena de interesse pelas coisas do mundo, pelos problemas do homem, da sociedade em que vivem”³⁶⁷. O crítico afirma que o que torna essa arte universal é justamente o fato de ela se tornar um movimento internacional sem eliminar os elementos peculiares de cada cultura e de cada país, justamente por ser uma “arte de opinião”³⁶⁸. São esses elementos característicos de cada cultura que trariam a identidade necessária para a arte se comunicar de maneira mais efetiva com o espectador local, comunicação essa – a relação entre arte e espectador – que Gullar buscava já há algum tempo, especialmente em seu período de militância de artista revolucionário. E se, para chegar a uma comunicação mais eficiente, a arte precisasse sofrer interferências estrangeiras, essa internacionalização, para o crítico, seria então “legítima”, já que “os problemas de linguagem

³⁶⁴ SCHENBERG, Mário. Um novo realismo. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. (Trabalho original publicado em 1965). p. 62.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 61.

³⁶⁷ GULLAR, Ferreira. Opinião 65. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, 1979. (Trabalho original publicado em 1965). p. 22.

³⁶⁸ *Ibidem*.

pictórica são preocupação de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome, a liberdade, são problemas de todos os seres humanos”³⁶⁹.

Gullar também ponderava sobre as possíveis interferências ou referências internacionais para a vanguarda brasileira:

As fontes dessa arte são a pop art americana e o novo realismo europeu? Seria simples afirma-lo, sem discutir. Deve-se admitir que em alguns casos, essa afirmação é cabível. Noutros, não. Trata-se, de qualquer modo, de um movimento internacional, como esta exposição mesma o demonstra. Será, então, que mais uma vez as influências internacionais vêm interferir no processo artístico brasileiro? É justo apoiar os artistas nacionais que tomam esse rumo? Essas questões me levam a considerar alguns aspectos do problema da internacionalização da arte. Tenho me batido contra a ideia de que um artista do Recife deva fazer a mesma arte que um artista de Nova Iorque ou Paris. Seria este o caso dos jovens brasileiros que se intitulam voltados para um ‘realismo crítico’? Parece-me que não. Uma arte como esta, que se funda na opinião, na crítica, difere fundamentalmente de uma arte apenas formal, estética, abstrata, cujo suporte comum é a problemática interna de sua linguagem. Uma arte de opinião pode, por sua própria natureza crítica, objetiva, tornar-se um movimento internacional sem eliminar os elementos peculiares de cada cultura, a cada país, a cada região. Sua internacionalização está na posição crítica em face do mundo como realidade concreta e não, como no caso do tachismo ou do abstracionismo, numa atitude subjetiva e esteticista. Os problemas da linguagem pictórica são preocupação de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome, a liberdade, são problemas de todos os seres humanos. Essa internacionalização é legítima.³⁷⁰

O autor é enfático quando afirma que uma arte baseada em opinião e crítica difere fundamentalmente de uma arte puramente formal, estética e abstrata. Para ele, uma arte de opinião, por sua própria natureza crítica, pode se tornar um movimento internacional sem eliminar os elementos culturais específicos de cada país ou região. A internacionalização, nesse contexto, está relacionada à posição crítica em relação ao mundo como uma realidade concreta, ao contrário do tachismo ou do abstracionismo, que possuem uma atitude subjetiva e esteticista. Para Gullar, a arte realmente brasileira viria a partir de uma obra preocupada com os problemas locais e que imprimisse tal preocupação. Não seria mais subjetiva. A impressão da realidade local da obra é que atingiria essa identidade. Esse interesse de Gullar para com as interferências internacionais na arte não era uma novidade – os Modernistas já discutiam a questão em 1920. Aracy Amaral chega a comentar sobre o tema em 1966: “não há nenhuma diminuição, a nosso ver, em reconhecer nossos artistas de obra ‘importada’. Afinal, é uma constatação”³⁷¹.

³⁶⁹ GULLAR, Ferreira. Opinião 65. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, 1979. (Trabalho original publicado em 1965). p. 23.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ AMARAL, Aracy A. Arte no Brasil. In: *Arte em Revista*. São Paulo, vol. 1, n. 2, 1979. (Trabalho original publicado em 1966). p. 29.

Amaral costumava ressaltar, sobre esse assunto, que, mesmo sofrendo interferências de uma arte vinda de fora, era importante a incorporação da situação econômica e social brasileira na produção dos artistas, pois seria essa a forma de encontrar a verdadeira identidade cultural nacional. Em suas avaliações do conjunto de obras brasileiras expostas nas Bienais de São Paulo, quando percebia com mais nitidez o atraso brasileiro em comparação com a produção dos Estados Unidos e dos países europeus, ela destacou a importância de se encontrar uma arte que trouxesse originalidade de linguagem e de conteúdo:

Mas, no Brasil, no decorrer de toda esta década, mercê das Bienais aflitivas e vorazes como contribuição e pressionamento sobre o artista nacional, este se desdobrou, abandonou a paleta, os mais jovens jogaram-se inteiros sobre a nova moda, esse novo fazer que refletia uma realidade norte-americana, mas já denunciava o sistema de acordo com o qual se moldam os hábitos que adquirimos e comunicamos automaticamente, ampliando, de um lado, como diria Décio Pignatari, o nosso “repertório”. Ao mesmo tempo silenciando aos poucos o nosso molde de vida, brasileiro-português, provinciano-caipira, mas até então reflexo fiel de um mundo que vai deixando de ser. Assim, esses moços, que de cinco anos para cá fazem arte, já foram criados não mais segundo uma “realidade brasileira”, porém antes de acordo com o *American way of living*, cujos padrões o mundo absorveu, entre fascinado e embevecido.³⁷²

A relação de “amor e ódio” com as correntes internacionais não ficava restrita à crítica. Antonio Dias, em entrevista para Ferreira Gullar em 1966, chega a afirmar: “A pop art americana, por exemplo, é mera constatação: constatam um hamburger, e daí?”³⁷³. Couto destaca que, durante o processo de incorporação da estética *pop*, os artistas brasileiros buscavam impregnar na sua prática um sentido de crítica social, criando símbolos inovadores que representassem as contradições da vida em um país subdesenvolvido, agravadas pelo regime ditatorial que imperava na época. E foi justamente esse desejo de reagir às questões contemporâneas do Brasil que caracterizou o trabalho da jovem vanguarda carioca³⁷⁴.

Em *Crise ou Revolução do Objeto: Homenagem a André Breton*³⁷⁵, Mário Pedrosa discute os objetos simbólicos propostos por Salvador Dalí e a “crise do objeto” identificada por André Breton em 1936, que buscavam oferecer uma alternativa aos objetos produzidos em massa. O crítico argumenta que o objeto foi sequestrado e submetido a forças externas que buscavam armazená-lo ou reconstruí-lo, perturbando sua natureza normal e substituindo-o por circunstâncias “incomuns”. Pedrosa fala, também, do paradoxo da *Pop Art*, que consiste em

³⁷² AMARAL, Aracy A. Dos carimbos à bolha. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Editora 34, 2013. (Trabalho original publicado em 1968). p. 174.

³⁷³ DIAS apud COUTO, Maria de Fátima Morethy. *op. cit.*, p. 205.

³⁷⁴ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *op. cit.*, pp. 205-206.

³⁷⁵ PEDROSA, Mário. Crise ou revolução do objeto – Homenagem a André Breton. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 4º Caderno, 21 mai. 1967.

criar ou manter essas circunstâncias "incomuns" mesmo diante da redundância da comunicação em massa. Ele acredita, nesse sentido, que os verdadeiros artistas baseiam seu trabalho na redundância, visando à participação do grupo ao reduzir radicalmente o que é considerado real para estabelecer uma nova relação com a realidade. O autor destaca, ainda, que a vulgaridade presente no comércio e na propaganda é o ambiente em que a *Pop Art* se desenvolve, possibilitando aos artistas brincar com essas cadeias estabelecidas na criação de objetos insólitos com materiais vulgares, mas permeados de redundância.

Trazendo para o contexto brasileiro, Pedrosa menciona artistas como Rubens Gerchman, que partem da redundância e utilizam os materiais oferecidos pela “civilização da vulgaridade”, mas com o objetivo de promover uma ideia que busca a participação coletiva. Gerchman, segundo o crítico, propõe uma reedificação urbanística da cidade eugênica do futuro por meio de suas *Caixas de Morar*, que representam uma redução radical da realidade dada. Ele ressalta que a objetividade da abordagem do artista não está apenas na construção das caixas em si, “mas na direção extrovertida de sua prática”. O insólito, para Pedrosa, não se encontrava no cotidiano fundamentado no uso e na rotina, mas estaria na “infra-realidade”, ou seja, na realidade subjacente às superestruturas que não requereriam a percepção de um poeta ou artista para ser detectada, mas sim uma ação ou um acontecimento para revelar a lei de uma realidade que a produz. Portanto, a relação entre redundância e o caráter insólito das obras é invertida. Em Gerchman e outros artistas, é a redundância que revela o insólito e o que emerge das caixas, por exemplo, não é um exercício de autoexpressão, mas um esforço para construir uma nova relação com a realidade.

Os fazedores de caixa de nossas paragens e outras paragens de-autênticos, como entre nós (além de um Hélio Oiticica, seu precursor, mas em nome de outra estética que a da relação insólito-redundância) um Rubens Gerchman, partem da redundância, usam os materiais que a civilização da vulgaridade oferece, mas em nome de uma ideia que não vida a criação do insólito pelo insólito, e sim uma participação do coletivo. As Caixas de Morar de Gerchman não são um insólito na redundância do cotidiano, para retificá-lo (mensagem surrealista) ou para comprazer-se nele (mensagem da pop arte) mas numa redução do radical do real dado. Ele nos propõe uma reedificação urbanística da cidade eugênica do futuro. É uma caixa de subdesenvolvido. Daí seu mérito.³⁷⁶

Como aponta Couto, ao longo do século XX os artistas brasileiros tinham reações muitas vezes antagônicas em relação à influência estrangeira, ora aceitando-a com cumplicidade e mesmo submissão, ora a recusando em graus variados³⁷⁷. Uma característica possível de parte

³⁷⁶ PEDROSA, Mário. Crise ou revolução do objeto – Homenagem a André Breton. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 4º Caderno, 21 mai. 1967.

³⁷⁷ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *op. cit.*, p. 20.

do modernismo seria uma reação intermediária ou relacional, centrada na vontade de ser ao mesmo tempo “atual” em relação à Europa, mas sem deixar de ser “autêntico” em relação às raízes culturais nacionais. Carlos Zílio chega a afirmar que a geração de artistas modernos inaugura a tradição de arte no Brasil, trazendo-a “definitivamente para o terreno da cultura”³⁷⁸. Para o autor, a arte moderna brasileira, “ao retomar o passado com a reincorporação da arte colonial, ao criticar o academismo e ao absorver o tímido Impressionismo existente, estabelece uma relação capaz de unificar num processo de épocas até então dispersas”³⁷⁹.

Algo desses anseios reapareceu na produção dos artistas a partir de meados dos anos 1960. Para parte da vanguarda nacional, produzir arte consistia em conjugar uma linguagem inovadora e atualizada, conectada às tendências internacionais, com uma necessidade de integração social à cultura brasileira. Nesses termos, seria preciso, por exemplo, confrontar o discurso antropofágico de Oswald de Andrade com uma linguagem atual, “presente-futuro”, como nas referências recentes à *pop art* estadunidense e ao *Nouveau réalisme* francês. Como resultado, as experiências poéticas brasileiras se aproximaram das novas vanguardas internacionais, mas sem deixar de se inserir no debate intelectual sobre a cultura brasileira. Ferreira Gullar, por exemplo, considerava simplista afirmar que a arte brasileira daquele momento bebia dessas fontes, ainda que em alguns casos elas eram sim referências.³⁸⁰

A crítica de arte, de maneira geral, mostrava-se interessada por uma arte engajada com as “coisas do mundo”, de modo que considerava importante que os artistas brasileiros refletissem a sua própria realidade em seus trabalhos. Nesse sentido, Mário Barata³⁸¹ acreditava que uma crítica de arte com enfoque sociológico seria essencial para a explicação das situações artísticas no Brasil e em relação ao mundo. Em conferência proferida no Seminário de Tropicologia da Universidade Federal de Pernambuco (1967), o crítico afirmou que o meio interfere na arte e, portanto, existia uma necessidade de tomada de consciência da própria realidade. A situação sociológica brasileira em relação a outros países, principalmente em relação aos países europeus, explica Barata, é resultado da colonização espoliativa, o que dificulta a superação das condições de miséria e dos atrasos econômico e cultural. Sendo assim, esperava-se que o subdesenvolvimento fosse “impresso” na produção da vanguarda brasileira

³⁷⁸ ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil - A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982. p. 19.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ GULLAR, Ferreira. Opinião 65. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, 1979. (Trabalho original publicado em 1965). p. 23.

³⁸¹ BARATA, Mário. Pintura, trópico e arte brasileira. In: *GAM: Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, n. 7, jun 1967, p 7.

como forma de originalidade para a criação de uma verdadeira identidade. Logo, o “projeto de vanguarda brasileiro” era “vanguarda mesmo”, como bradou Oiticica, mas ainda estava inserido em um contexto muito diferente das vanguardas dos países ditos desenvolvidos.

FIGURA 25 – Foto da obra *Tropicália*, 1967. Hélio Oiticica. Apresentada pela primeira vez na exposição “Nova Objetividade Brasileira”. - Plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira.



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023³⁸².

3.3. Cultura e Iconografia de Massa

O uso dos meios de reprodução de massa para a busca da inserção da arte em horizontes mais vastos, a expansão do pensar e do fazer artísticos a um contingente mais numeroso de indivíduos. Entre outros aspectos, identificaram esse momento divergente.³⁸³

Segundo Renato Ortiz, no período entre 1964 e 1980 “ocorre uma formidável expansão no nível de produção da distribuição e do consumo de bens culturais”³⁸⁴ devido principalmente ao crescimento da população urbana e da classe média. Nesse contexto, os meios de comunicação de massa começam a exercer um papel importante na transformação estrutural da sociedade brasileira tal como acontece no resto do mundo, embora a nível nacional se tenha

³⁸² Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66335/tropicalia>.

³⁸³ ZANINI, Walter. *op. cit.*, p. 776.

³⁸⁴ ORTIZ, Renato. *op. cit.*, p. 83.

criado uma falsa homogeneidade cultural para encobrir disparidades sociais e econômicas do país³⁸⁵. Para Carlos Guilherme Mota, o processo de definição da organização das relações de produção, de acordo com o sistema capitalista, o qual já estava em transformação desde os anos 1930, mostrava-se cada vez mais enraizado na sociedade moderna brasileira. O capitalismo periférico, adaptado aos princípios do capitalismo monopolista, transferia para o subsistema periférico algumas divisões internacionais do trabalho. Em algumas regiões, esse processo acabou colocando fim nas concepções patriarcais da organização social e da produção cultural. Segundo Mota, estabiliza-se a noção de Cultura Brasileira a serviço de um esforço ideológico sustentado pela ideia do “Brasil-Potência Emergente”³⁸⁶. Todo esse alcance do acesso à cultura de massa ressignifica, no país, um antigo debate da cultura brasileira: a questão da imitação e da absorção das ideias estrangeiras, isto é, aquela velha ideia de que o Brasil “seria um entreposto de produtos culturais provindos do exterior”³⁸⁷.

Sobre as diversas culturas brasileiras, Alfredo Bosi coloca em oposição a “cultura criadora individualizada”, que seria a feita pelos artistas plásticos, por exemplo, às “culturas universitárias”, “cultura popular” e “indústria cultural”³⁸⁸. Para o autor, a cultura criadora e a popular estariam de fora das instituições enquanto a universitária e a indústria cultural, as quais seriam os meios de comunicação de massa, operariam do interior das instituições³⁸⁹. Sendo assim, pode-se entender que a vontade de se usar elementos da indústria cultural, seja sua iconografia ou seus procedimentos, como obras de arte seriadas “na era da reprodutibilidade técnica”, foram tentativas de tentar deslocar a “cultura criadora” de seu isolamento social para um reposicionamento dentro do sistema social e cultural brasileiro, já que a estratégia anterior, de uma aproximação com a “cultura popular”, aquela feita pelo povo, já não havia tido o resultado esperado³⁹⁰.

³⁸⁵ MOTA, Carlos Guilherme. A cultura brasileira como problema histórico. *Revista USP*. n. 3, dez. 1986. p. 19

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 22.

³⁸⁷ ORTIZ, Renato. *op. cit.*, p. 27.

³⁸⁸ BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 309.

³⁸⁹ Instituição entendida como um sistema cultural organizado para funcionar como tal, como são os casos das Universidades e conglomerados de comunicação. In: BOSI, Alfredo. *op. cit.*, p. 310.

³⁹⁰ Em 1980, Ferreira Gullar concedeu uma entrevista em que contava de sua experiência no início dos anos 1960 na cidade de Brasília. A partir de suas experiências com arte de vanguarda e arte popular, ele tentou criar o Museu de Arte Popular na nova capital e, junto, colocar um atelier de arte popular, na intenção de chamar os “candangos” nordestinos para, em suas palavras, “desenvolver esse tipo de atividade, lançando mão de sua experiência”. Mas logo o crítico percebeu que a arte de vanguarda era possível, mas o setor popular não foi pra frente, já que os trabalhadores não tinham disposição para esse tipo de atividade depois de um dia inteiro de trabalho exaustivo. In: PEREIRA, Alberto M., HOLLANDA, Heloísa B. *Patrulhas ideológicas, marca registrada – Arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980, pp. 61-74. apud COUTO, Maria de Fátima Morethy. *op. cit.*, p. 168.

Dentro de um contexto em que a cultura de massa talvez alcançasse uma importância na vida social nunca antes vista, os artistas visuais, a partir da percepção de que sua obra contava com pouca (ou quase nenhuma) inserção no cotidiano das massas, passaram a buscar soluções para reverter tal situação. Uma estratégia foi, então, o uso de elementos vindos da cultura de massa e da indústria cultural. Seguindo o exemplo do teatro, do cinema e da literatura, os artistas plásticos tinham a intenção, ao incluir elementos populares em suas obras, de se comunicar de forma mais direta com o espectador, popularizando, assim, a linguagem. Logo, o que se viu entre os artistas de vanguarda foram fortes experimentação e inovação, ao mesmo tempo em que eles introduziam ao seu trabalho temas do cotidiano do público. Nesse sentido, Aracy Amaral destaca que os artistas, ansiando por uma comunicação que supostamente inexistia para as artes visuais, colocavam em suas obras temas que o próprio público buscava: “fotonovela, telenovela, comics, futebol, anúncios de outdoor, amor, Miss Brasil, ídolos da TV, fatos da imprensa diária, industrialização e política internacional”³⁹¹. Para a crítica, as temáticas da comunicação de massa seriam mais uma forma de os artistas brasileiros buscarem uma maior aproximação com o público, já que, em sua opinião, as artes visuais seriam uma das manifestações culturais de menor assimilação para o grande público.

FIGURA 26 – Obra *Os 99 Heróis do Estádio*, de Rubens Gerchman (1965) - Nanquim e guache sobre papel, c.i.e. 50,00 cm x 65,00 cm - Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM RJ



FONTE: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023³⁹²

³⁹¹ AMARAL, Aracy A. Dos carimbos à bolha. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013. (Trabalho original publicado em 1968). p. 175.

³⁹² Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9617/os-99-herois-do-estadio>.

Em 1965, em decorrência de “Opinião 65”, os ícones da cultura de massa e a forma como os artistas incorporavam esses elementos às obras se tornaram assunto para a crítica:

Em 1965, o calor comunicativo social da mostra, sobretudo da jovem equipe brasileira, era muito mais efetivo. Havia ali uma resultante viva de graves acontecimentos que nos tocaram a todos, artistas e não-artistas da coletividade consumidora cultural brasileira. Personagens sociais foram, por exemplo, elevadas à categoria de representações coletivas míticas como o General, a Miss, etc., sem falar já nas puras manifestações coletivas da comunidade urbana, como o samba, o carnaval. Antes de o ser pelo conteúdo plástico das obras (muitas delas de alto valor) ou pelo seu estilo ou proposições técnicas, eram elas por mais diferentes que fossem individualmente, esteticamente, identificadas pela marca muito significativa de emergirem todos os seus autores de um meio social comum, por igual convulsionado, por igual motivado. Daí vemos a arte altamente interiorizada de símbolos (corações, falos, sexos) e que se distribuem, rigorosamente, num esquema formal simétrico que lembra o da arte bizantina; de cores, (vermelhos, pretos, etc.) que obedecem antes de tudo a representações litúrgicas de um Antonio Dias, ao lado da arte essencialmente dinâmica de um Roberto Magalhães, cuja irresistível força expressiva do desenho é ainda assim vencida ou dominada pela extraordinária clareza predicativa do seu esquema formal.³⁹³

Pedrosa enfatiza que a arte exibida em “Opinião 65” refletia os acontecimentos e as experiências significativas da sociedade naquele momento. Mais do que apenas o valor estético das obras, o crítico ressalta a importância do contexto social compartilhado pelos artistas, que estavam passando por convulsões e motivações semelhantes. A arte apresentada na exposição era simbólica, vinda de uma comunicação de massa, e não mais de elementos tidos como “tradicionais” da expressão artística. Nesse sentido, ele destaca algumas obras e artistas:

A arte de um Rubens Gerchman, despojada já dos resquícios expressionistas, cada vez mais explicativa, sem refólios simbólicos, para falar diretamente a linguagem do coletivo urbano, onde todos mergulhamos, dormindo ou acordados, conscientes ou aturdidos, ao lado da apresentação analítica e propositiva, de forte poder narrativo de um Vergara e das manifestações já de pura intenção verista de um Escosteguy que, no afã de comunicação, se atem na mensagem informativa ao fator redundância.³⁹⁴

Anos depois, na exposição “O artista brasileiro e a iconografia de massa”, de 1968, pretendeu-se “realizar um levantamento dos temas de cultura de massa” e também propor debates em torno das “relações entre a cultura de nível superior e a cultura de massa”³⁹⁵. Dessa nota, destaca-se aqui a diferenciação que se dá entre as ditas “culturas”. Sobre o assunto, e apoiando-se nas teorias de Edgar Morin, Mário Barata defende a ideia de que o problema da criatividade na cultura contemporânea não gira mais em torno de uma oposição aberta entre cultura de massa e cultura de elite, operando com base no conceito de uma “terceira cultura”, e acredita que essa exposição explorava caminhos que levavam a um “certo tipo de origem ou

³⁹³ PEDROSA, Mário. Opinião, Opinião, Opinião. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 4º cad., 11 set. 1966.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ KLINTOWITZ, Jacob. [sem título]. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 11, 9 abr. 1969.

fonte de percepções artísticas e seu foco em obras visuais ou manipuláveis”. Partindo dessa observação, o autor percebe como os artistas se utilizam do mundo dos meios de comunicação de massa: “sem dúvida, o que eles estão fazendo é reconstruir a realidade”. A sua crítica propõe, ainda, uma leitura semiótica das artes plásticas, cujas novas manifestações o levam a uma reconsideração plena da função da arte³⁹⁶.

Para o crítico, então, o uso da iconografia de massa pelos artistas não seria apenas uma escolha estética, já que ela já fazia parte da vida deles:

O artista de hoje vê o mundo ‘Mass-Media’ e transpõe essa imagem — à sua maneira, crítica ou não — para outra realidade: a da função estética, realidade cada vez mais atuante e em certos momentos capaz de fundir-se com a primeira, inclusive numa saída estética para a vida³⁹⁷.

Fazendo parte desse mundo, os artistas naturalmente imprimiriam em suas obras essas imagens – a iconografia de massa fazia parte do mundo real e, portanto, do mesmo mundo que os artistas. O crítico destaca as obras de Antonio Dias, Samuel Szpygel, Nelson Leirner, Antonio Manuel, Cláudio Tozzi, Luiz Gonzaga e Maria do Carmo Secco como uma “experiência capaz de situar as relações novas e concretas entre a sensibilidade perceptiva e o exterior real: as coisas”³⁹⁸. Para Barata, a produção dos artistas também parecia autêntica, no sentido que não comprometia suas qualidades ou singularidades como artistas apenas para que eles se enquadrassem dentro de certa estética ou em interesses meramente financeiros:

O artista se exterioriza com a sua linguagem particular e o elemento função pode situar-se no centro de várias polaridades. Em nenhum dos casos – parece à primeira vista – da exposição *Iconografia de Massa* o criador rebaixava o seu nível opinativo ou criativo, fazendo concessões à “*Industria Cultural*” e aos respectivos interesses financeiros. Os múltiplos de Ruben Gerchman mostram alto nível estético e não se situam na fraude de fabricar coisas “açucaradas” para vender mais e ganhar dinheiro – característica maior na indústria cultural dita cultura de massas. Pelo contrário, na luta contra o único, não rebaixam o valor sensível da obra, mas atacam revolucionariamente, a especulação financeira que viciou e maculou por demais a criação artística neste meado de século.³⁹⁹

Apesar disso, Barata acredita que ainda haverá certa persistência da representação tradicional da “velha paisagem de bosques idealizados e a natureza-morta fossilizada” como uma iconografia utópica da burguesia brasileira e das classes sociais por ela lideradas. No entanto, essa iconografia é vista como diferente, em suas fontes e expressões, da realidade do

³⁹⁶ BARATA, Mário. *Iconografia de Massa*. In: *GAM: Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 19, 1968.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ *Ibidem*.

século XX e também é considerada traiçoeira em suas intenções e formulação devido ao seu estilo antiquado e superficial, que revela uma falta de habilidade técnica e uma ausência de consciência sobre os meios e os propósitos da arte. Por fim, o autor critica a persistência de uma iconografia ultrapassada que não reflete a realidade contemporânea nem demonstra um entendimento adequado da arte.

Mário Pedrosa também aborda a posição do artista dentro da sociedade moderna ou do que Barata chamou de “mundo mass-media”, que tem como orientação a produção em massa, a qual seria, para ele, uma consideração essencial na expressão artística daquele momento. A partir de uma linha do tempo traçada pelo crítico, que começa com o artista independente em comunidades pré-capitalistas – como uma “lagarta de seda” que produz a partir de um dom natural –, Pedrosa chega ao artista da sociedade moderna, que produz para o consumo à medida que a arte se torna uma “mercadoria”, ou seja, um objeto alienado com valor de troca.

Estamos agora interessados em cercar o problema tão complexo e contraditório de condição do artista na sociedade moderna. É esta uma preliminar indispensável para se compreender a posição não só da arte atualíssima atual como de seus artistas, sobretudo do pop (com todas as variações e designações que cabem dentro daquela sílaba tão vasta e tão abstrata). (...) Creio não ser exagero afirmar que o traço decisivo que caracteriza o comportamento artístico de agora é a liberdade, ou o sentimento de uma liberdade nova. Já faz bastante tempo que, tentando analisar o fenômeno, defini a arte de nossos dias como o exercício experimental da liberdade⁴⁰⁰.

Essa liberdade seria, para Pedrosa, um “fenômeno cultural e social absolutamente novo na história da civilização que chamamos de ocidental por comodidade”. E, se havia agora uma nova liberdade artística, a crítica de arte tinha um novo problema a enfrentar:

De onde vem essa liberdade, de onde vem esse fator que impeliu os artistas à necessidade daquele exercício, daquela experiência? É este hoje o problema fundamental da crítica. Sem seu esclarecimento o trabalho da crítica é hoje um tatear empírico, no melhor dos casos, inseguro, improvisado, no comum dos casos. E a questão não se confina a nós outros aqui no Brasil, mas se estende a toda crítica mundial.⁴⁰¹

Dos artistas que utilizavam a iconografia de massa em suas obras, Rubens Gerchman despontou como o artista mais elogiado pela crítica. Sobre ele, destaca Frederico Moraes:

Gerchman é profundamente carioca e brasileiro: sua pintura é a reconstrução do Rio (ou de uma cidade moderna com seus mitos, frustrações, com suas bossas e dificuldades), da rua da Alfândega ao Maracanã, da Central do Brasil ao desfile de Misses; mas sem por isso sua arte deixa ter validade universal. Carioca, novaiorquino ou japonês, Gerchman retrata o homem classe média, massificado entre quatro, oito ou dez milhões: a multidão anônima que se comprime em “caixa de morar” e nelas,

⁴⁰⁰ PEDROSA, Mário. “O ‘bicho-da-sêda’ na produção em massa”. *Correio da Manhã*, p.3, 4º cad., 14 ago. 1966

⁴⁰¹ *Ibidem*.

como se representassem a própria vida, o homem tolhido, pressionado, está sozinho, sem poder comunica-se.⁴⁰²

A utilização dos elementos da comunicação de massa pelos artistas era mais uma forma de imprimir a identidade brasileira em suas obras. Por isso mesmo, quando Gerchman coloca esses elementos em suas obras, Morais ressalta sua “brasilidade” universal. Harry Laus também destacou a produção de Gerchman pela preocupação com questões sociais e transcreveu uma breve entrevista com o artista na qual ele explica suas intenções:

O espectador de hoje é desatento, cansado, talvez pelas atribuições da vida cotidiana – começou ele. Recebe um número maior de informações diárias do que, por exemplo, o espectador dos anos 40. É muito mais solicitado. Portanto, o artista, penso eu, deve usar tôdas as técnicas de comunicação possíveis. Uma delas é pegar o espectador pelo pescoço, fazê-lo parar e pensar. Tarefa dura. Assim, considero válidas as técnicas do cartaz de cinema, da história em quadrinho etc. A crítica social pode ou não estar presente em meus trabalhos, mas apresento sempre o homem urbano em seus múltiplos aspectos. Neste sentido, faço crítica social representando o homem massificado, desindividualizado na sua solidão, nas suas limitações, dentro de sua caixa.⁴⁰³

Nessa fala de Gerchman, fica claro que a utilização não só de elementos da comunicação de massa, mas também das próprias técnicas vindas desse mundo, eram empregadas pelo artista. Essas referências não se limitam ao artista, podendo ser identificadas em diversos outros dessa geração, tais como Marcelo Nitsche, Claudio Tozzi, Carlos Zilio, Nelson Leirner, Maurício Nogueira Lima entre outros.

Não só o uso dos elementos era comum como também artistas vindos da publicidade e das artes gráficas começaram a participar dessas exposições. Sobre “Propostas 65”, por exemplo, Mário Schenberg destacou a participação de “excelentes trabalhos de publicidade” entre as obras expostas, os quais teriam “interesse artístico comparável ao dos trabalhos produzidos sem intenção comercial”. Já sobre a relação entre arte e publicidade, o crítico diz que “a interação entre a publicidade e as pesquisas artísticas e de vanguarda data dos tempos de Toulouse Lautrec, mas no Brasil tem sido menos importante que nos maiores centros mundiais”⁴⁰⁴. Efetivamente, ocorre uma certa aproximação entre arte de vanguarda e artes gráficas e publicitárias ao longo dos anos. Em 1969, em decorrência do “Salão da Bússola”⁴⁰⁵, esse vínculo se tornaria ainda mais evidente.

⁴⁰² MORAIS, Frederico. Vanguarda, o que é. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. (Trabalho original publicado em 1966). p. 67

⁴⁰³ LAUS, Harry. O problema das caixas. *Jornal do Brasil*, p.2, cad. B, 27 jan. 1967.

⁴⁰⁴ SCHENBERG, Mário. O ponto alto. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, 1979. (Trabalho original publicado em jan. de 1966). p. 25.

⁴⁰⁵ O “Salão da Bússola” foi realizado entre novembro e dezembro de 1969 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para comemorar o aniversário de 5 anos da empresa Aroldo Araújo Propaganda.

A preocupação do uso da iconografia de massa, somada à incorporação da realidade social brasileira – o subdesenvolvimento – e, ainda, ao engajamento social, tinha como objetivo uma tentativa de diálogo com o público em um nível mais amplo e acessível. Entende-se, pois, que o uso da cultura de massa na arte de vanguarda buscava representar uma ruptura com as convenções tradicionais na tentativa de ampliar o alcance e o impacto da arte. Através dessa incorporação, os artistas buscaram questionar a distinção entre as chamadas “cultura de elite” e “cultura de massa” a partir de uma terceira via. Logo, a produção do chamado “projeto de uma vanguarda nacional” se propunha, então, a não ser mais uma arte destinada apenas a certa elite, mas uma arte que se comunicasse e atingisse a todos, ou pelo menos a mais pessoas.

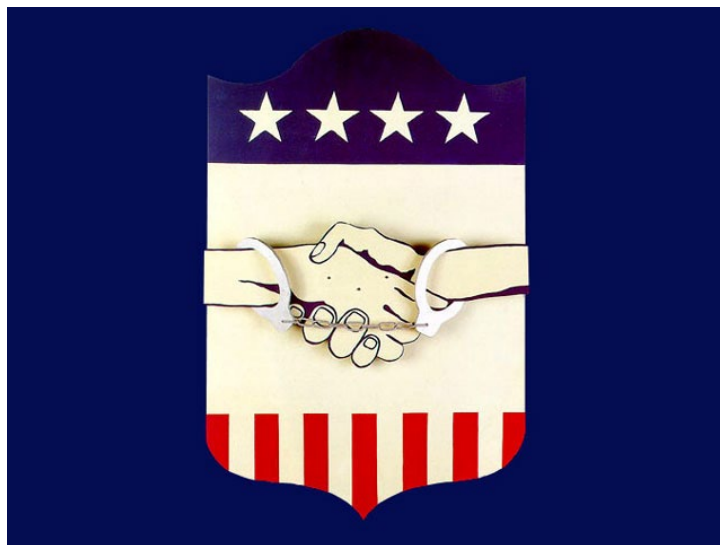
FIGURA 27 – Obra *O Rei do Mau Gosto*, 1966. Rubens Gerchman.
Acrílica, vidro bisoté e asas de borboleta sobre madeira 200,00 cm x 200,00 cm



FONTE: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9595/o-rei-do-mau-gosto>

FIGURA 28 – Obra *Aliança para o Progresso*, 1965. Marcello Nitsche.
Esmalte sintético sobre duratex e corrente de ferro 122,00 cm x 80,00 cm



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.⁴⁰⁷

FIGURA 29 – Obra *Lute*, 1967. Carlos Zilio.
Serigrafia sobre filme plástico e resina plástica acondicionados em marmitta de alumínio



Fonte: Site da galeria Cassia Bomeny⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra11880/alianca-para-o-progresso>

⁴⁰⁸ Disponível em: <https://cassiabomeny.com.br/2020/12/18/carlos-zilio-participa-de-casa-carioca-no-mar/>

FIGURA 30 – Obra *A-doração*, 1966. Nelson Leirner.
Painel com oleografias, pintura e néon em ambiente cortinado circular, com roleta em frente



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5972/a-doracao>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa foi pensada a partir de três eixos principais de interesse: a crítica de arte, a arte de vanguarda e a exposição de arte. Sendo assim, foi proposta a análise dos textos críticos em torno de algumas exposições de arte entendidas, naquele momento, como exposições de arte de vanguarda. O objetivo foi, então, buscar compreender qual a interpretação, ou melhor, as interpretações da ideia de "vanguarda" operada pela crítica de arte naqueles anos finais da década de 1960. Para tanto, foi preciso inicialmente fazer uma grande busca de documentos para criar o "universo" dessa dissertação. Uma vez selecionadas as exposições que entrariam nesse microcosmo, pôde-se partir para a busca dos textos críticos e, aí sim, ter uma relação de quais críticos escreviam em torno desses eventos, para assim chegar aos nomes que estão aqui. Desse ponto, o objetivo foi entender quem eram, onde atuavam e quais seriam os métodos críticos operados pela crítica.

De partida, no capítulo com ênfase na "dimensão social", foi visto que o lugar que a crítica, no geral, ainda ocupava, eram as colunas de artes nos jornais de grande circulação. Dos poucos que não ocupavam esse lugar, escreviam esporadicamente para eles, ou ainda, tiveram anos antes ou viriam anos mais tarde ter suas próprias colunas. Seus textos para os jornais ainda mantinham um teor informativo, naquela ideia de resumo semanal dos principais acontecimentos. As exceções faziam questão de não só informar, mas exercer seu papel fundamental de crítico de arte: descrever, interpretar, teorizar e, por que não, às vezes julgar. A grande maioria dos que estavam atrelados de alguma forma à vanguarda brasileira no período mantinha uma escrita muito ligada à crítica histórica ou de motivações sociais, o que claramente não significa que era uma crítica que não se preocupava com a forma, a técnica, a poética ou com o tema das obras. Essa característica foi observada em grande parte dos textos utilizados ao longo dessa dissertação. Dessa forma, os textos traziam não só informações inerentes à produção artística, mas sim uma visão muito mais abrangente da produção dentro do contexto brasileiro. Pôde-se, claro, observar algumas diferenças entre os críticos, principalmente no sentido de que alguns se propuseram a um maior aprofundamento no que diz respeito à atividade crítica. Embora talvez não se tenha observado uma revisão forte nos métodos críticos durante os anos 1960, como se vê a partir dos anos 1970, já se pode identificar um novo posicionamento no exercício crítico, especialmente na tentativa de contextualizar a obra e o artista não apenas dentro da história da arte, mas também na história social.

A reação da arte naquele momento não era apenas uma continuidade do ciclo histórico artístico, mas também uma resposta ao seu entorno, aos eventos políticos e sociais, às mudanças nos costumes e aos progressos industriais e tecnológicos. Todas essas questões influenciariam a produção artística e, por consequência, a produção crítica. Como mencionado, durante os primeiros anos da ditadura militar, a repressão nas artes visuais ainda não era tão severa, o que permitiu não apenas a realização de várias exposições, mas também exposições que buscavam ativamente criar uma resistência em face do governo autoritário. Neste sentido, foi possível observar que houveram muitas exposições que se destacaram nos primeiros anos do regime militar, o que parece ter sido uma reação emblemática dos artistas, críticos e agentes da arte em relação à nova situação vigente. Assim sendo, as exposições realizadas entre 1965 e 1968 foram palcos importantes para a discussão sobre a arte de vanguarda e a definição de uma arte "tipicamente brasileira", não apenas tencionando ampliar o acesso à arte, mas também desejando criar novas relações entre espectador e obra e dar visibilidade ao "projeto de vanguarda nacional" dos anos 1960.

No primeiro capítulo, também foi apresentado um resumo conciso das oito exposições e das duas manifestações de rua selecionadas, a partir principalmente dos textos e notícias da imprensa. Esses textos se configuram como uma abundante documentação dessas exposições, o que leva a uma outra constatação importante aqui. As pesquisas revelaram que, durante os anos 1960, ainda era pouco comum o arquivo imagético das exposições, sendo, portanto, difícil compreender a expografia ou até mesmo conhecer algumas obras, já que muitas delas se perderam, foram destruídas ou simplesmente tinham a característica da efemeridade. Pode-se considerar, então, para além da importância dos textos críticos para a teorização e compreensão dessas exposições e da arte daquele momento, as colunas de arte como relevante documentação histórica de registro, principalmente no que diz respeito ao registro fotográfico. Além disso, considerando a falta de uma tradição consolidada e abrangente de história da arte no país na década de 1960, a crítica desempenhou um papel indispensável na construção discursiva para a historiografia da arte brasileira, ocupando um papel crucial ao contribuir para a compreensão, interpretação e contextualização das obras de arte, assim como na configuração da narrativa histórica da produção artística do Brasil. Sem dúvida, o engajamento mais ativo de alguns dos críticos nessas exposições foi um fator essencial para o resultado da pesquisa, pois os textos produzidos a partir dessas experiências apresentaram um conteúdo eficaz para uma maior compreensão de seus pensamentos críticos.

Como já mencionado, a maioria dos críticos trazidos ao debate por esta pesquisa tinha suas colunas em jornais de boa circulação, e, além disso, a grande maioria ainda fazia parte de júris de diversos salões e exposições à época em questão, havendo, portanto, certa "tradicionalidade" na função da crítica brasileira. Entretanto, já se podia ver um início de mudança da função da crítica: alguns passam a contestar o papel de júri e outros a organizar exposições, desempenhando um trabalho que apenas anos depois seria institucionalizado - o de curadoria. Os diversos seminários que aconteceram também tiveram um papel significativo, uma vez que a maioria dos críticos estava ativamente envolvida, o que resultou em textos com análises profundas e convincentes. Já dos críticos que não participavam ativamente desses eventos, foi um pouco mais difícil encontrar textos que não tivessem um caráter apenas informativo ou mesmo nenhuma citação sobre o assunto, e por essa razão, talvez haja aqui certa desigualdade entre a quantidade de textos utilizados de cada crítico. A partir deles, foi possível perceber também certas diferenças não só de métodos, mas principalmente de profundidade crítica em textos escritos para jornais ou para apresentações de exposições ou resultados de seminários, por exemplo. Apesar de a maior quantidade de textos levantados ter sido escrita para jornais, os de catálogos ou publicações em torno das exposições foram de fundamental importância para compreender o debate crítico daquele momento - e, por essa razão, foram as mais importantes fontes históricas aqui.

No segundo momento da dissertação, foi proposta uma análise dos textos críticos a partir de uma perspectiva da "dimensão formal" da obra de arte. Foi visto que a vanguarda brasileira dos anos 1960 questionava as convenções artísticas tradicionais, tais como o quadro de cavalete e a escultura, buscando romper com a bidimensionalidade da pintura a partir das "manifestações objetuais". Os objetos lhes permitiam materializar suas experiências e questionar os limites impostos pelos meios tradicionais, sendo construídos a partir de uma variedade de materiais, muitas vezes precários, como uma afirmação da posição desprivilegiada do país em relação aos países mais desenvolvidos. Além da tentativa de inovação a partir dos objetos, houve uma preocupação com as relações corporal, tátil e sensorial da obra de arte, a partir da participação do espectador e do coletivo. A obra de arte não exigia mais apenas a contemplação, mas buscava instigar a participação ativa e criativa do público. O ingresso do corpo como protagonista da experiência estética foi um ponto de virada importante para as novas vanguardas brasileiras. O lugar de observador passivo foi trocado pela ideia de um espectador participante, que cocriaria a obra junto ao artista; a passividade do olhar seria trocada pela atividade do vestir, cheirar, sentir, andar, dançar...

A integração da arte com a vida emergiu como um dos principais temas abordados pela maioria dos críticos ao se referirem a uma arte considerada vanguardista. Naquele momento, produzir uma arte que estivesse à frente de seu tempo demandava uma preocupação não apenas com as questões estéticas, mas também com as questões sociais. Nesse sentido, as soluções entendidas por eles para essas questões estavam intrinsecamente ligadas às novas formas de figuração e de realismo, ao objeto e, especialmente, à inclusão do espectador como elemento central da experiência artística. Ainda que se entendesse, consensualmente, que a arte deveria se relacionar com a vida e ter uma comunicação muito mais efetiva com o público, não eram raras as diferenças interpretativas entre a crítica. Mesmo assim, é possível afirmar que havia algumas características comuns para muitos dos críticos quanto ao que seria a arte de vanguarda possível para aquele momento: o abandono do quadro de cavalete, o rompimento do plano pictórico para o espaço tridimensional e real, a aproximação da arte com a realidade brasileira e uma postura mais crítica frente ao autoritarismo do Estado. Não existia, entretanto, necessariamente, um consenso entre a crítica do que seria a "verdadeira vanguarda nacional", havendo, inclusive, algumas divergências interpretativas. Frederico Moraes acreditava que a verdadeira arte de vanguarda deveria estar sempre aberta para a permanente pesquisa e novidade e, no caso brasileiro, era preciso, também, incorporar a situação subdesenvolvida em sua produção. Ao lado de Moraes, pode-se colocar também Mário Pedrosa, Mário Barata, Mário Schenberg e Ferreira Gullar, todos comprometidos com uma arte inovadora em sua linguagem, mas que estivesse de alguma forma conectada com a realidade brasileira. Do outro lado, Campofiorito, por exemplo, não aceitava as novas formas de efemeridade da arte. Para ele, a arte só se realizaria através do objeto, o que iria contra a ideia de participação e co-criação do espectador, característica especialmente marcante das obras desse período. Aracy Amaral, por sua vez, afirmava ser impossível haver arte dita de vanguarda em um país atrasado social e economicamente, sem raízes culturais, tal como o Brasil. Ela não via uma oportunidade de originalidade na incorporação do subdesenvolvimento e acreditava que, antes de pensar em arte de vanguarda, o Brasil deveria, primeiro, melhorar sua estrutura, educação, etc. Antônio Bento, por sua vez, considerava a abstração informal como a verdadeira vanguarda, indo na contramão da maioria dos críticos, não à toa, entrou nesta pesquisa apenas como um contraponto.

Com a necessidade de ligação da arte com a vida e, nesse sentido, a necessidade da arte se voltar para a realidade social, é que se estabeleceu o capítulo 3, o capítulo que privilegia a "dimensão semântica". A vontade de criar uma arte que dialogasse com a realidade brasileira se manteve forte nos anos 1960, muito a partir do golpe militar e dos contínuos processos de

industrialização, urbanização e outras causas que afetavam diretamente a produção artística. O geométrico, sendo substituído pelas novas figurações ou ainda pelo Novo Realismo, abriu caminhos para se almejar uma maior e mais efetiva comunicação com o público. O uso da iconografia de massa e outros elementos que faziam parte da vida em geral incluíam-se como procedimentos adotados por artistas na tentativa de incorporar a realidade de um país de "terceiro mundo", abordando temas como o subdesenvolvimento ou o combate à ditadura, por exemplo. Além disso, ao incorporar elementos da cultura de massa, os artistas da vanguarda buscavam estabelecer uma linguagem artística que dialogasse melhor com a maioria das pessoas, para assim, quem sabe, romper as barreiras entre artes visuais e público (como visto, era entendido que outras expressões artísticas já haviam superado essas barreiras). Essa abertura para a cultura de massa possibilitava que a arte fosse uma ferramenta de reflexão e questionamento social, abordando temas pertinentes à realidade cotidiana do público em geral. A arte de vanguarda, ao se aproximar da cultura de massa e do contexto sociopolítico brasileiro, não apenas pretendia refletir as questões e desafios da época, mas também se propunha a ser uma força de transformação e engajamento. Ao questionar a dicotomia entre culturas "elitistas" e "populares", os artistas procuravam redefinir o papel da arte na sociedade, rejeitando a ideia de que ela era acessível apenas a uma elite privilegiada, ou nas palavras da época, a uma "elite endinheirada". Essa tentativa de diálogo com o público em um nível mais amplo e acessível foi uma resposta às necessidades e demandas de uma sociedade em transformação. Os artistas da vanguarda entendiam que a arte poderia ser uma ferramenta de conscientização e mobilização social e, portanto, buscavam atingir um público mais amplo.

As táticas dos artistas de tentar se aproximar do espectador através de assuntos dos seus cotidianos, de uma maneira geral, foram bem aceitas pela crítica. Essa abordagem acabou por se tornar uma estratégia adotada pela própria crítica: foi nesse momento que a crítica entendida como formalista passa a não fazer mais sentido para boa parte deles. Logo, para além de abordar questões de tema, técnica e forma inerentes à obra de arte, os críticos empenhavam-se bastante em trazer informações contextuais muito mais amplas, principalmente do mundo ao seu redor. Acreditava-se, portanto, em uma crítica de arte com uma "abordagem sociológica", como dito por Mário Barata, para a compreensão da arte feita no Brasil em relação ao contexto social brasileiro e mundial. Esses anos, então, podem ser vistos como cruciais para os rumos da crítica de arte brasileira. Uma vez que as mudanças ocorridas na produção do objeto artístico afetariam diretamente a sua concepção e a percepção de sua função dentro da instituição arte, foi quando a crítica brasileira se apropriou de um lugar mais atuante na discussão, recepção e difusão da

arte nacional. Dentro de uma nova tomada de consciência do lugar da crítica de arte, essas exposições ocuparam um papel importante, já que parte da crítica possivelmente percebeu que seu papel poderia ir muito além de simplesmente descrever e/ou divulgar eventos de âmbito artístico. Novas formas de criar arte exigiriam novas formas de pensar e discutir arte, ou nas palavras da própria crítica: uma "crítica de arte aberta".

Esse período entre 1965 e 1968 representa um certo momento específico da história da arte brasileira, um período que, ainda que já cerceado por certa censura e repressão, foi de efervescência criativa, engajamento social e fortes mudanças no pensamento artístico e crítico. Talvez os anos que se seguiriam pudessem ser uma continuação desses procedimentos e ideais, não fosse um agravante: o Ato Institucional nº 5. Sendo um dos mais impactantes decretos emitidos pelo regime militar, que durou de 1964 a 1985, ele representou um ponto de virada significativo no aprofundamento da repressão política e na limitação das liberdades civis, marcando um período de intenso controle sobre a sociedade e as instituições, tendo um impacto expressivo na vida cultural e artística do país. A censura e o controle estatal sobre a expressão artística limitaram a liberdade de criação e expressão de artistas. O período que se seguiu a 1968 marcou uma transformação profunda não apenas na produção artística, mas também no pensamento e nas abordagens da crítica de arte. Essas mudanças foram moldadas significativamente pelas restrições impostas pelo regime autoritário vigente e, como aponta Artur Freitas, a supressão da expressão cultural por meio de força policial e a contínua aplicação da censura provocaram uma transformação nessa dinâmica, impondo diferentes maneiras de reagir, que iam desde o silêncio até o uso de metáforas, passando pela linguagem hermética, movimentos contraculturais e a busca pelo exílio⁴¹⁰. O surgimento de uma arte conceitual bagunçaria os meios expositivos e influenciaria definitivamente o futuro da crítica brasileira. Freitas constata que não é “ausente de sentidos históricos a notável coincidência cronológica que existe entre os primeiros anos de vigência do AI-5 e o surgimento de uma produção artística dita ‘conceitual’” ou, como o autor prefere, de uma vanguarda “conceitualista” (c. 1969-1973)⁴¹¹. Para ele, o arbítrio político inaugurando em fins de 1968 despontou não só uma necessidade de revisão das estratégias de esquerda, mas também a necessidade de redefinição do projeto de uma vanguarda “que se pretendia nacional”. Durante esses primeiros anos de AI-5, então, emergiria junto a essas mudanças o conceito de uma "nova crítica"⁴¹², através de mais

⁴¹⁰ FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 27.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 23.

⁴¹² MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan./fev. 1970.

uma revisão da prática crítica. O que trariam novos desdobramentos para o pensamento e a criação crítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy A. Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria. In: *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984. pp. 315-339.

_____. Entrevista de Aracy Amaral à Ocupação Aracy Amaral (2017), projeto do Itaú Cultural. In: *OCUPAÇÃO Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aracy-amaral/aracy>>. Acesso em: 24 mar. 2022.

_____. A. Mário Pedrosa: um homem sem preço. In: *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001. p. 51-56.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. De "Opinião-65" à 18ª Bienal. *Novos Estudos*, no.15. São Paulo, jul. 1986. p. 69-84.

_____. Depois das vanguardas. In: *Arte em Revista*, São Paulo, ano 5, n.7, p. 4-20, ago. 1983.

_____. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

AVANCINI, José Augusto. A crítica de arte nos anos 70: uma visão. *Porto Arte – Revista de Artes Visuais*, vol. 6, nº 10. Porto Alegre, nov. 1995.

BANDEIRA, Denise. Sistema de arte: instituições, agentes e circuitos ampliados. In: *Ensino das artes visuais em diferentes contextos: experiências educacionais, culturais e formativas*. Curitiba: Intersaberes (2017). pp. 65-108.

BARRETT, Terry. *A crítica de arte: Como entender o contemporâneo*. 3ª ed. Porto Alegre: AMGH, 2014.

BASSANI, Tiago S. Arte no aterro: Relações entre arte, educação e política. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM*. v.10, n.20, nov.2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2020.20683>>.

BEDTCHE, Araceli B. S. J. Antonio Bento e Romero Brest: o movimento abstrato como fluxo universal. In: *Cadernos Prolam/USP*, v.16, n.30, p.167-188, jan./jun.2017

BINI, Fernando A. F. A crítica de arte e a curadora. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa (org). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA, 2005. p. 97 – 108.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Arte & Ensaios*, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 7, 2000, pp. 179-197.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

CÁMARA, Mario. *Corpos Pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

CAMPOS, Beatriz P. *Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa: entre a figuração e a abstração - A crítica de arte e o surgimento da arte abstrata no Brasil (1940 a 1960)*. Dissertação (Mestrado em História), Juiz de Fora, UFJF, 2014.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Uma teorização prática: a crítica de arte. In: *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005 [1998], pp. 129-153.

CERA, Flávia Letícia B. *Arte-viva-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica*. Tese (Doutorado em Literatura), Santa Catarina, UFSC, 2012.

CHAGAS, Tamara Silva; DA SILVA LOPES, Almerinda. Considerações sobre happening da crítica, de Nelson Leirner. *VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UnBV*. 19, n. 1, 2020. p. 294–308.

CHAGAS, Tamara Silva. Do crítico-artista: a criação como fundamento da Nova Crítica de Frederico Morais. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH, 2011, São Paulo. *Anais Eletrônicos*, 2011. p. 1–10. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anaissimposios/pdf/201901/1548856703_94e8b234fc19d1d06f341a5fae6582ff.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2022.

_____. A noção de happening em arte no aterro (1968), *Anais do 31º Simpósio Nacional de História [livro eletrônico]: história, verdade e tecnologia / organização Márcia Maria Menendes Motta*, 1. ed., São Paulo: ANPUH-Brasil, 2021.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

_____. *Nelson Leirner: arte e não arte*. São Paulo: Takano, 2002.

_____. Considerações sobre arte contemporânea e instituições. *Continuum Itaú Cultural*, São Paulo, 2007. pp. 12-16.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

_____. A arte de vanguarda e a crítica de arte no Brasil (1950-1970). *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 9. São Paulo, nov. 2019. p. 99-117.

COTA JR., Eustáquio Ornelas. Nortear para quê?: reflexões de Marta Traba e Aracy Amaral sobre arte e cultura na América Latina (1970s). In: *Pós. Revista Do Programa De Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, v. 28, p. 1-9, 2021.

DANTO, Artur. Da estética à crítica de arte. In: *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp; Odysseus, 2006 [1997], pp. 89-109.

_____. O mundo da arte. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006.

DUNN, Christopher. “Nós somos propositores”: vanguarda e contracultura no Brasil *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, Uberlândia, v. 10, n. 17, jul./dez., p. 143-158, 2008.

DURAND, Carlos José. *Arte, privilégio e distinção: Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FOSTER, Hal. Quem tem medo da neovanguarda? In: *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, 2017. pp. 21-49.

FRANÇA, Ana Paula. Retorno à pintura-pintura: A abstração informal e o discurso crítico de Antonio Bento. In: *Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba, Embap, 2011. p. 118-120.

FRANCO, Ricardo de Mello. Mário Schenberg: uma estrela da ciência brasileira. In: *Alfa Crucis*. São Paulo, 2019. p. 1-11. Disponível em: <<https://alfacrucis.org/wp-content/uploads/2019/03/aqui-10.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2022.

FRASER, Andrea. From the critique of institutions to an institution of critique. *Art Forum*, New York, vol. 44, set. 2005, pp. 100-106.

_____. O que é crítica institucional? In: *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Nº 25, v. 2, dez. 2014, pp. 1-4.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

_____. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. Tese (Doutorado em História), Paraná, UFPR, 2007.

_____. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 34, p. 03-21, jan. 2004. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2224/1363>>. Acesso em: 11 jul. 2020.

GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: O pensamento de Mário Schenberg*. São Paulo: Edusp, 1994.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Exposição e crítica – Um enfoque em duas direções. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (org.). *Arte, Crítica e Mundialização*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 45-55.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/1970*. 5a ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004 [1979].

KLINTOWITZ, Jacob. *Claudio Tozzi: Estruturas do Real*. São Paulo: Instituto Olga Kos de Inclusão Cultural, 2012.

LEITE, José Roberto Teixeira. Lembrança de Mário Barata. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/resenhas/jrtl_mb.htm>.

LOPES, Fernanda. Grupo Rex e uma outra genealogia da arte brasileira. *Revista Concinnitas*, v. 23, n. 44, p. 49-70, 2022.

MOTA, Carlos Guilherme. A cultura brasileira como problema histórico. *Revista USP*. n. 3, p. 8-39, dez. 1986.

MARI, Marcelo. A arquitetura brasileira no debate internacional: AICA de 1959 e a crise do projeto moderno. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, 56., 2018, SALAMANCA. *Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas: Lingüística y Literatura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018. DOI: http://dx.doi.org/10.14201/0AQ0251_3. Disponível em: <https://edicionesusal.com/obra/978-84-9012-916-6/>. Acesso em: 03 fev. 2022.

_____. Ferreira Gullar e a crise da vanguarda brasileira—artes visuais, imperialismo e periferia capitalista (1962-1969). *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, n. 8, pp. 1-16, 2016. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/artelogie/479>>.

MAIOLINO, Ana Maria. Tudo começa pela boca - Entrevista com a artista Ana Maria Maiolino. *Arte & Ensaios*, v. 1, n. 29. p. 07-25.

MELO, Maria A. F. *Contrapontos: as cartas de Harry Laus e de sua tradutora francesa*. Dissertação (Mestrado em Letras), Florianópolis, UFSC, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

NEVES, Galciani. *Exercícios críticos: gestos e procedimentos de invenção*. São Paulo: Educ, 2016.

NUNES, Amanda H. *Entre a vanguarda e o engajamento: a crítica de arte de Ferreira Gullar nos anos 1950 e 1960*. Dissertação (Mestrado em História), Curitiba, UFPR, 2017.

OLIVEIRA, E. D. IV Salão de Arte Moderna de Brasília: os últimos modernos. In: CAVALCANTI, A. M. T., OLIVEIRA, E. D., COUTO, M. F. M., e Malta, M. (Eds.). (2016). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio Books/Fapesp, 2016. pp. 159-169.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PECCININI, Daisy. Apresentação. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978, pp. 13-18.

_____. *Figurações: Brasil anos 60; neofigurações fantásticas e neo- surrealismo; novo realismo e nova objetividade brasileira*. São Paulo: Itáu Cultural, 1999.

PEDROSO, Franklin Espath; VASQUEZ, Pedro Karp. Questão de ordem: vanguarda e política na arte brasileira. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 11, nº 1-2, pp. 73-86, jan./dez. 1998.

PISMEL, Ana Paula Cattai. *Schenberg: em busca de um Novo Humanismo*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), São Paulo, USP, 2013.

_____. *Schenberg e as Bienais*. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte), São Paulo, USP, 2018.

REIS, Paulo R. O. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese (Doutorado em História), Curitiba, UFPR, 2005.

RIBEIRO, Marília A. Arte e Política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa (org). *Arte & Política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte; São Paulo, C/Arte; Fapesp, 1998. p. 165-177.

RICHARD, André. *A crítica de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

RIVERA, Tania; PUCU, Izabela. Arte, memória, sujeito: bandeiras na Praça General Osório 1968/Bandeiras na Praça Tiradentes 2014. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, n. 96, p. 177-190, 2015.

SALZSTEIN, Sônia. Mário Pedrosa: crítico de arte. In: *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001. p. 69-81.

SOARES, Larissa C. *"Da adversidade vivemos!"*: resistência, crítica e artes visuais no Brasil (1964-1979). Tese (Doutorado em História), Niterói, UFF, 2016.

TEJO, Cristiana Santiago. *A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil*: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini. Tese (Doutorado em Sociologia), Pernambuco, UFPE, 2017.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

VIEIRA, Maria A. B. *Os papéis de Harry Laus: um perfil do crítico de arte no jornalismo brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Letras), Florianópolis, UFSC, 2009.

ZANINI, Walter. As variáveis artísticas nas últimas duas décadas. In: *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v. 2. p. 728-820.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil - A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982a.

FONTES

Livros

AMARAL, Aracy A. A única esperança?... In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013a. p. 162-167. (Trabalho original publicado em 1967).

_____. Arte sem educação. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013b. p. 168-173. (Trabalho original publicado em 1967).

_____. Dos carimbos à bolha. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013c. p. 174-179. (Trabalho original publicado em 1968).

_____. Da crítica militante à criação. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora, 2013d. p. 222-227. (Trabalho original publicado em 1973).

_____. O artista brasileiro e o impasse do seu tempo (1971). In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 186-193 (Trabalho original publicado em 1971).

OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil. (Propostas 66). In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. pp. 110-112.

PEDROSA, Mário. Crise do condicionamento artístico. In: AMARAL, Aracy A. (org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1986. p. 87-92. (Trabalho original publicado em 1966).

_____. Mundo em crise, homem em crise, arte em crise. In: AMARAL, Aracy A. (org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1986. p. 215-220. (Trabalho original publicado em 1967).

SCHENBERG, Mário. Frederico Moraes. In: *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988. p. 87-88. (Trabalho original publicado em 1973).

Jornais

IV SALÃO tem meio século de escultura. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.7, 1º caderno, 24 nov. 1967.

AMARAL, Aracy A. Raízes da Terra. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 2º caderno, 2 out. 1968.

AS BANDEIRAS apreendidas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 10, 26 dez. 1967.

AYALA, Walmir. Dia das bandeiras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 1, Cad. B, 17 fev. 1966.

_____. Iconografia de massa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5, Cad. B, 3 abr. 1968.

_____. Os ídolos traídos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, Cad. B, 23 abr. 1968.

BANDEIRA na praça, *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 1, 3º caderno, 4 fev. 1968.

BARATA, Mário. Vanguarda no museu moderno. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 6, Letras, 23 abr. 1967.

_____. Bandeiras, estandartes “O&A” e novíssimos. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 4, 10 mar 1968.

CAMPOFIORITO, Quirino. Dois baianos no Rio. *O jornal*, Rio de Janeiro, p. 2, 2º caderno, 27 jul. 1966.

_____. O artista brasileiro e a iconografia de massa. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 2, 2º caderno, 6 abr. 1968.

_____. Livros em edições ilustradas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 2, 2º caderno, 9 abr. 1968.

_____. O futuro pertence à mocidade. *O jornal*, Rio de Janeiro, p. 2, 2º caderno, 23 abr. 1968.

_____. Aterro da arte. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 3, 2º caderno, 12 jul. 1968.

DN vai levar a arte plástica para o Aterro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 6, 1ª sessão, 13 jun. 1968.

FERRAZ, Geraldo. Brasília: o júri montou no porco. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jan. 1968.

KLINTOWITZ, Jacob. [sem título]. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 11, 9 abr. 1969.

_____. Carlos Scilar não achou uma nova linguagem. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 9, 1 de mar. 1968.

_____. Arte no “Aterro”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 9, 9 jul. 1968.

_____. O mistério será desvendado no Aterro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 9, 15 jul. 1968.

LAUS, Harry. A vanguarda ataca Minas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, cad. B, 8 ago. 1966.

_____. Opinião provoca manifesto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 8, cad. B, 11 set. 1966.

_____. O problema das caixas. *Jornal do Brasil*, cad. B, p. 2, 27 jan. 1967.

_____. A arte de fazer caixas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, cad. B, p. 2, 16 e 17 abr. 1967.

MAURÍCIO, Jayme. Vencida a primeira etapa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 11, 1º caderno, 13 abr. 1952.

_____. ARP e o nascimento de dada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 2º caderno, 21 jun. 1966.

_____. Grupo de 47. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 5º caderno, 2 abr. 1967.

MORAIS, Frederico. Revisão do método crítico. *Estado de minas*, Belo Horizonte, n.p., 25 out. 1962.

_____. Rio e a Vanguarda Brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 1 set. 1966.

_____. A Opinião Brasileira de 66. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 8 set. 1966.

_____. A solidão social em Gerchman. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 2ª sessão, 19 set. 1966.

_____. A institucionalização da vanguarda brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 2ª sessão, 14 dez. 1966.

_____. A caixificação da vanguarda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 2ª sessão, 15 dez. 1966.

_____. Propostas 66: Existe ou não vanguarda no Brasil?. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 21 dez. 1966.

_____. A crítica, o Museu e o Mercado de Arte. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 23 dez. 1966f.

_____. “Nova Objetividade Brasileira”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 2ª seção, 29 dez. 1966.

_____. Vanguarda em manifesto e exposição. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª sessão, 13 jan. 1967.

_____. Nova objetividade em abril no MAM. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª sessão, 15 mar. 1967.

_____. Como julgar uma obra de arte: o porco do Leirner. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 14 jan. 1968a.

_____. Arte reprimida em São Paulo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 16 jan. 1968.

_____. Porco e aposentadoria. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª seção, 4 fev. 1968.

_____. ESDI inaugura exposição sobre o artista brasileiro e a iconografia de massa. [Entrevista concedida a]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 18, 1º cad., 19 abr. 1968.

_____. Não há obra de arte sem alegria. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª sessão, 27 abr. 1968.

_____. Tudo é melancólico. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3, 2ª sessão, 7 jul. 1968.

PEDROSA, Mário. “O ‘bicho-da-sêda’ na produção em massa”. *Correio da Manhã*, p.3, 4º cad., 14 ago. 1966

_____. Opinião, Opinião, Opinião. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 4º caderno, 11 set. 1966.

_____. Um passeio pelas caixas no passado. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 4º caderno, 7 mai. 1967.

_____. Crise ou revolução do objeto – Homenagem a André Breton. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 4º Caderno, 21 mai. 1967.

_____. Do Porco Empalhado, ou os critérios da crítica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 4º Caderno, 11 fev. 1968.

PEDROSA, Vera. Belém: Aspecto-68. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 2º Caderno, 21 ago. 1968.

O ARTISTA brasileiro e a iconografia de massa. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 3, 3º cad., 7 abr. 1968.

VANGUARDA em manifesto e exposição. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 3. 2ª sessão, 13 jan. 1967.

Revistas

AMARAL, Aracy A. Arte no Brasil. In: *Arte em Revista*. São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 29-30, 1979. (Trabalho original publicado em 1966).

BARATA, Mário. Opinião 65/66 – Artes Visuais de Vanguarda. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2., p. 35-36, 1979. (Trabalho original publicado em 1966).

_____. Iconografia de Massa. In: *GAM: Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 19, 1968.

_____. Pintura, trópico e arte brasileira. In: *GAM: Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 7-8, jun. 1967.

GULLAR, Ferreira. Opinião 65. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 22-23, 1979. (Trabalho original publicado em 1965).

MORAIS, Frederico. Por que a vanguarda brasileira é carioca. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 33-34, 1979. (Trabalho original publicado em 1966).

_____. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan./fev. 1970.

OPINIÃO e Propostas da Vanguarda Brasileira. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 20-21, 1979.

SCHENBERG, Mário. O ponto alto. In: *Arte em Revista*, São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 25, 1979. (Trabalho original publicado em jan. de 1966).

Catálogos

BARATA, Mário. [sem título]. In: *Nova Objetividade Brasileira*, Catálogo, MAM, Rio de Janeiro, 1967.

_____. Mário. Do dada ao objeto ao happening. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978. p. 71-72. (Trabalho original publicado em 1965).

CORDEIRO, Waldemar. Novas tendências e nova figuração. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978, p. 53. (Trabalho original publicado na Revista Habitat nº 77 – 1964).

_____. Realismo: “musa da vingança e da tristeza”. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978 p. 55-56. (Trabalho original publicado na Revista Habitat nº 83 – 1965).

FRANCO, Ceres. [sem título]. In: *Opinião 65*, Catálogo, MAM, Rio de Janeiro, 1965.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não objeto. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978, p. 47-52. (Trabalho original publicado em 1960).

_____. Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira. In: *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, São Paulo: Pinacoteca do Estado/FUNARTE, 1977. p. 114-129. (Trabalho original publicado em 1962).

_____. Da arte concreta à arte neoconcreta. In: *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, São Paulo: Pinacoteca do Estado/FUNARTE, 1977, p. 108-113. (Trabalho original publicado em 1959).

MORAIS, Frederico. Vanguarda, o que é. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978, p. 65-68. (Trabalho original publicado em 1966).

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: *Nova Objetividade Brasileira*, Catálogo, MAM, Rio de Janeiro, 1967.

SCHENBERG, Mário. Um novo realismo. In: *Objeto de arte: Brasil anos 60*, Catálogo, São Paulo: FAAP, 1978, p. 61-62. (Trabalho original publicado em 1965).