

OS ANOS

NELSON LEIRNER /  
ANTÔNIO MANUEL /  
IBERÊ CAMARGO /  
CILDO MEIRELES

1960:

HÉLIO OITIGICA / TROPICALIA /  
AMÍLCAR DE CASTRO / FRANZ  
WEISSMANN / FERREIRA GULLAR /  
LYGIA PAPE / LYGIA CLARK

DESCOBRIR

MAURÍCIO  
NOGUEIRA LIMA /  
WESLEY DUKE LEE /  
MIRA SCHEDEL

O CORPO

PAULA  
DOUTO  
FACUL  
LETRA  
UNIVE  
MESTR  
UNIVE  
SUA P  
PELO  
UNICA  
EM 20  
NA UN  
ONDE  
E ART  
FIOS  
OITIG  
HÉLI  
MUL



**PAULA BRAGA**

DOUTORA EM FILOSOFIA PELA FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO E MESTRE EM HISTÓRIA DA ARTE PELA UNIVERSITY OF ILLINOIS. CONCLUIU SUA PESQUISA DE PÓS-DOUTORADO PELO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP, COM APOIO DA FAPESP, EM 2012. DESDE 2013 É PROFESSORA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ABC, ONDE ATUA NAS ÁREAS DE ESTÉTICA E ARTES. ORGANIZOU A COLETÂNEA *FIOS SOLTOS: A ARTE DE HÉLIO OITICICA* (2008) E É AUTORA DE *HÉLIO OITICICA, SINGULARIDADE, MULTIPLICIDADE* (2013).

A década de 1960 parece ter durado muito mais de dez anos para a arte brasileira. Se, em 1957, Hélio Oiticica desenvolvia composições em guache sobre cartão que remetem a pinturas de Malievitch de 1915, em 1967 o labirinto sensorial *Tropicalia* não deixava dúvidas de que a herança construtiva das vanguardas modernistas havia sido muito bem assimilada e levada adiante em formas e conceitos impensáveis em outro tempo e em outra cultura. Um feixe de possibilidades abriu-se para a arte brasileira, que, nas palavras de Guy Brett, deu um “salto radical”<sup>1</sup>, ultrapassando, em poucos anos, o abismo que separava a produção nacional da arte experimental feita desde os anos 1950 nos Estados Unidos, na Europa e no Japão<sup>2</sup>. Alcançou, nos anos 1960, uma inédita síntese de radicalidade de linguagem, experimentação e reflexão sobre a cultura brasileira.

Se a arte seguisse uma evolução linear, esse movimento pareceria, a olhos estrangeiros, arte de “uns espertos querendo furar a fila”, na jocosa

1 Guy Brett. “Um salto radical”. In: Dawn Ades (org.). *Arte na América Latina*, p. 253.

2 Refiro-me a manifestações como os *happenings*, que tiveram em John Cage, nos anos 1950, seu maior instigador, às ações do grupo Gutai, de Osaka, e à arte performática de Yves Klein, na França, entre outros.



descrição de Wilson Coutinho<sup>3</sup>. Mas a arte não é uma linha; ao contrário, é uma simultaneidade de veios<sup>4</sup>. Alguns, como Franz Weissmann e Amílcar de Castro, continuaram a pesquisa neoconcreta; Ferreira Gullar assumiu um cargo em Brasília e passou a interessar-se por manifestações artísticas de cunho político-pedagógico, voltadas para as massas; Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica caminharam para a imbricação da arte com o comportamento, explorando a noção de participação do espectador; artistas como Nelson Leirner e Antônio Manuel forçaram os limites da instituição de arte com a irreverência de um porco empalhado ou com a nudez poderosamente desafiadora. Enfim, do “balé neoconcreto”<sup>5</sup> passou-se para um rock tocado em tamborins, que exigiu dos artistas e pensadores da arte enfrentar as contradições entre a busca por uma arte nacional e o diálogo inevitável com o Pop, a vontade construtiva e a necessidade de retorno ao realismo, sem que isso significasse um retrocesso em relação aos esforços feitos na década de 1950 para a superação da figuração de temática nacionalista.

O ápice do envolvimento da arte com questões “realistas” – aqui entendidas como questões sociais e políticas, em oposição à relativa autonomia da abstração geométrica (lembre-se que mesmo esta teve alguma relação com o nacional-desenvolvimentismo) – foi a ênfase dada ao corpo e ao comportamento, que extravasou os limites institucionais e saiu a campo, em manifestações coletivas e públicas. A década termina com a tensão entre o desespero de um corpo censurado e torturado, de um lado, e com

os brotos da atitude contracultural e do conceitualismo, de outro, duas vertentes definidoras da arte feita na década de 1970.

### O DIA SEGUINTE DO NEOCONCRETISMO: INÍCIO DOS ANOS 1960

Como diretriz da produção de um grupo de artistas, o Neoconcretismo teve curta duração. O Manifesto Neoconcreto publicado em 1959, na abertura da I Exposição de Arte Neoconcreta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro<sup>6</sup> (com Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis), formalizava práticas artísticas que já vinham sendo desenvolvidas desde 1957<sup>7</sup>. A essa exposição seguiram-se, no mesmo ano, a Exposição de Livros-Poemas na redação do *Jornal do Brasil* e uma exposição de arte neoconcreta em Salvador, no Belvedere da Sé. Em 1960, a II Exposição de Arte Neoconcreta, realizada no Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, agregou novos nomes ao grupo inicial. Dela participam Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Cláudio Melo e Souza, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Lygia Clark, Lygia Pape, Osmar Dillon, Reynaldo Jardim, Roberto Pontual e Wyllis de Castro. Depois da III Exposição de Arte Neoconcreta, realizada em 1961, com a participação de Carlos Fernando Fortes de Almeida, Cláudio Melo e Souza, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Lygia Clark, Lygia Pape, Osmar Dillon, Reynaldo Jardim e Roberto Pontual, o grupo dispersou-se. Não obstante, as pesquisas de cada artista seguem separadamente.

3 Wilson Coutinho. “Neoconcretismo e Merleau-Ponty: através”. In: *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, 1, Neoconcretismo/1959-1961*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, 1984.

4 Hélio Oiticica. “O q faço é música”, 1979. Arquivo Hélio Oiticica 057.79.

5 Em 1958, Lygia Pape e Reynaldo Jardim criam os Balés Neoconcretos I e II: bailarinos dentro de sólidos geométricos, de madeira e tecido pintado, moviam-se pelo palco.

6 *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: 1. Neoconcretismo/1959-1961*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, 1984.

7 Cf. depoimento de Lygia Pape em Katia Maciel (org.). *Neoconcretos* (DVD, Rio de Janeiro: N-Imagem, 2001). Nesse depoimento Pape relativiza a relevância de Max Bill para o Concretismo brasileiro, que deve muito ao contato de artistas como Mavignier, Serpa e Palatnik e do crítico Mário Pedrosa com a arte geométrica dos pacientes da dra. Nise da Silveira. Revê também a influência de Merleau-Ponty no Neoconcretismo. A obra, diz Pape, precede qualquer teoria.

O momento coincide com a arte e política de 1950. A atitude por meio da qual a arte se envolve com a política: a

É também em 1960, que o movimento nacionalista, em meados de Brasília, e que a arte engajada em detrimento da vanguarda Popular e Estudante em 19

O conceito da T... proposta em favor... ciando-s... grupo al... agradav... valdo Vi... Martins... acabar, s... cro, adic

8 Miliano... ticas cult... Nacional... ria. São P... 9 “Históri... Arte em R... ma revist... (MCP). fu



O momento de ruptura do Neoconcretismo coincide com a exacerbação da discussão sobre arte e política, que tomava corpo no Brasil desde 1950. A própria vontade de superar a arte figurativa, que vigorou até os anos 1940, era uma atitude política, no sentido de criar uma visualidade atrelada a questões como desenvolvimento, industrialização e modernização do país. O envolvimento dos artistas concretos com a indústria é uma versão do político na arte, enquanto a pesquisa de superação da forma concreta empreendida pelo Neoconcretismo foi a gênese de um potente catalisador do encontro entre arte e política: a participação do espectador.

É também nesse momento, início dos anos 1960, que a politização da arte deu-se pela via do nacional-popular. Ferreira Gullar foi nomeado, em 1961, diretor da Fundação Cultural de Brasília, cargo que ocupou por alguns meses e que marcou o início de seu interesse pela arte engajada nas questões da luta de classes, em detrimento de suas atividades na arte de vanguarda. Em 1962, ele ingressou no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), do qual se tornaria presidente em 1963.

O CPC foi criado em 1961 por uma dissidência do Teatro de Arena. Ao considerar que a proposta inicial do Arena estava sendo diluída em favor do sucesso de bilheteria e indiferenciando-se do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), grupo abertamente voltado para produções que agradavam à classe média, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho juntou-se a Carlos Estevam Martins para criar o espetáculo *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, que explicava a origem do lucro, adicionando à encenação cartazes, canções

e slides didáticos sobre a teoria marxista. O título da peça ilustra bem a mistura de linguagem popular e o tom pedagógico que orientaria o projeto do CPC. As apresentações da peça, no Teatro da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, reuniam um público cativo, formado por artistas e intelectuais entusiasmados com o poder da arte na conscientização política<sup>8</sup>. No final da temporada, para que esse grupo não se dispersasse, Vianna, Martins e Leo Hirszman propuseram à UNE uma parceria para a organização de um centro de cultura, nos moldes do Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife<sup>9</sup>. Ferreira Gullar foi o terceiro e último presidente do CPC, cujas atividades encerraram-se em 1964<sup>10</sup>.

As ações do CPC eram mais instrutivas do que artísticas, mas refletiam uma das vertentes de atuação de intelectuais e artistas nas questões sociais de um país em perene processo de modernização. “Denúncia e exortação eram as técnicas empregadas, na ilusão de que a ‘conscientização’ do povo (da dominação imperialista e da burguesia nacional como causas da miséria, do analfabetismo etc.), através das atividades artísticas e culturais, era a condição para a transformação da sociedade. Esta crença e este desejo no poder da ação eram tanto onipotentes quanto generosos. Tratava-se de falar do país através de gêneros e linguagens ‘autenticamente nacionais’, sem estabelecer distância entre a intenção social e a realização estética.”<sup>11</sup>

A grande dificuldade do projeto, segundo Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar, era chegar ao povo. Os artistas e intelectuais que trabalhavam no CPC não tinham nenhuma ligação com a população das periferias e das

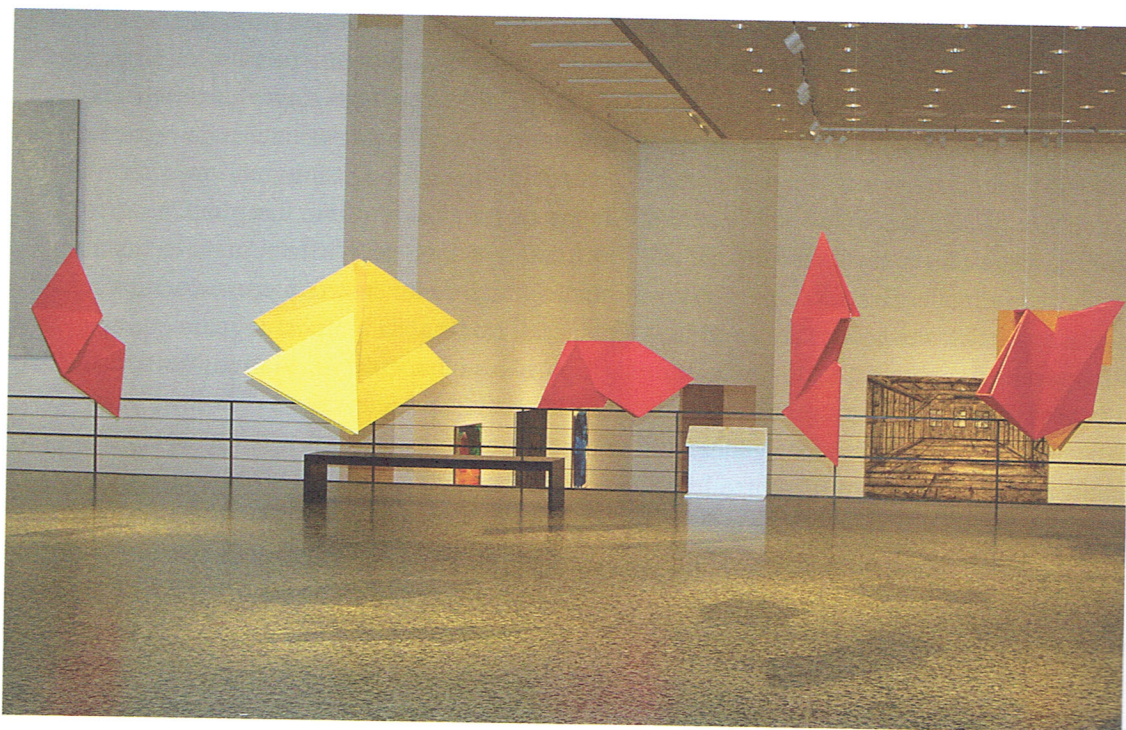
8 Miliandre Garcia. “A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, nº 47, 2004.

9 “História do CPC”. Depoimento de Carlos Estevam Martins. *Arte em Revista*, nº 3, pp. 77-82, 1980. Cf. também, na mesma revista, a história do Movimento de Cultura Popular (MCP), fundado no Recife.

10 Miliandre Garcia. Op. cit. Ferreira Gullar substituiu Carlos Diegues. O primeiro presidente do CPC foi Carlos Estevam Martins.

11 Celso Favaretto. “Modernidade, vanguarda e participação”. In: *Moderno, pós-moderno, contemporâneo na educação e na arte*. Textos apresentados ao Concurso de Livre-Docência na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2004.





HÉLIO OITICICA  
 RELEVO ESPACIAL, 1959  
 ACRÍLICO SOBRE MADEIRA  
 16 X 63 X 150 CM  
 ACERVO PROJETO  
 HÉLIO OITICICA

fábricas. Os espetáculos conseguiam, assim, certa reverberação no meio estudantil, mas não nas camadas da população para as quais eram feitos. Certo paternalismo inerente a produções artísticas de cunho pedagógico enfraquecia um projeto que tinha como pressuposto que intelectuais tivessem algo a ensinar aos operários. Além disso, visando a inteligibilidade, nas peças estrategicamente era usada uma linguagem simplista, pois considerava-se que o público não estava à altura de compreender

a linguagem culta. Para falar a linguagem das massas, Ferreira Gullar dedicou-se, em 1962, à literatura de cordel, com conteúdo de “conscientização política”<sup>12</sup>. Sem conseguir atrair público para encenações, o CPC decidiu distribuir os cordéis de Gullar em formato de folheto. O autor lembra que as dificuldades continuaram: “Na verdade, as coisas não são como a gente pensa. Na teoria estava tudo certo, mas, por exemplo, esse cordel, como é que eu ia vender o cordel? Vai para Estação Central do Brasil vender o cordel? Como é que distribui? Bota na livraria? Como é que faz? Terminou vendendo para estudante universitário, que não era propriamente o povão. [...] algo estava errado: nós estamos fazendo mau teatro e má poesia, a

12 Cf. os poemas em cordel de Ferreira Gullar em Fábio Riggi. “Cordéis cepecistas de Ferreira Gullar”. *Sibila: Poesia e*

*Crítica Literária*. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/php/critica/cordeis-cepecistas-de-ferreira-gullar>.

prete  
 távam  
 não es  
 nem o  
 Co  
 do des  
 “pouca  
 Oduva  
 diam o  
 Martin  
 tico-e  
 var, pr  
 ticipaç  
 de cada  
 o que s  
 que ca  
 vel à m  
 dúvida,  
 havia er  
 mais ta  
 criação  
 que tinn  
 trabalh  
 que era  
 pessoas  
 como er  
 que aqu  
 se fazia  
 produzi  
 nada fei  
 Ao po  
 e arte “d  
 cessidad  
 ços ético  
 sociedad  
 emanar,  
 to trans

13 Idem, ib

14 Carlos Z  
 Novaes (or

15 Carlos B



pretexto de conscientizar as pessoas, e não estávamos conscientizando ninguém. Então, nós não estávamos cumprindo nem o papel político, nem o papel artístico.”<sup>13</sup>

Como articulado por Carlos Zílio, o resultado dessa mistura entre arte e panfletagem foi “pouca política e nenhuma arte”<sup>14</sup>. Enquanto Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar defendiam questões artísticas, para Carlos Estevam Martins o projeto do CPC era puramente político-educacional e tinha como objetivo “motivar, predispor, criar atitudes favoráveis à participação política das pessoas [...] a convicção de cada um que trabalhava no CPC era de que o que se fazia era de uma utilidade enorme e que cada um era absolutamente indispensável à marcha da história; não havia nenhuma dúvida, nenhuma hesitação. O problema que havia era o da carreira artística dos que eram mais talentosos. Havia falta de espaço para a criação artística propriamente dita. Aqueles que tinham talento, e continuaram depois o trabalho artístico, mantinham a ilusão [...] de que era possível fazer arte ali dentro [...]. As pessoas que não tinham pretensões artísticas, como era meu caso, perceberam rapidamente que aquilo era um barco furado. Quer dizer, ou se fazia pedagogia política, usando a arte para produzir conscientização política, ou então nada feito, voltava-se para o teatro de elite”<sup>15</sup>.

Ao polarizar arte politicamente exortativa e arte “de elite”, Estevam Martins ignora a necessidade de avanços estéticos *pari passu* a avanços éticos. A arte transformadora não altera a sociedade ao bradar mensagens, mas sim ao emanar, pela forma inovadora, o pensamento transgressor. Assim, é política também a

atuação de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, que buscam nos materiais e na superação da antiga definição de arte a linha de fuga para modelos sociais estagnados.

Até 1965, com exceção dos esforços do CPC, não houve no Brasil manifestações artísticas coletivas que tivessem um programa de ação, como aconteceu no final dos anos 1950, com a organização dos grupos Ruptura e Frente, que fluíram para os mais abrangentes grupos concreto e neoconcreto. Ocorrem esforços isolados, seja na pesquisa figurativa de artistas como Wesley Duke Lee ou Rubens Gerchman, seja na continuação da vertente construtivista e participativa nas obras de Hélio Oiticica ou Lygia Clark. Em ambos os casos – Nova Figuração, de um lado, pesquisa de linguagem para além da pintura, de outro –, percebe-se a vontade de criticar ou interferir no âmbito social: significar em imagens um momento político ou politizar o espectador pela via da participação e do convite à desprogramação dos comportamentos.

### A SUPERAÇÃO DO QUADRO

No início dos anos 1960, enquanto o CPC saía às ruas, Hélio Oiticica lançava a pintura para o espaço. Para o artista, a cor, elemento essencial da pintura, precisava ser libertada não só da função representativa, mas também do plano bidimensional. A pesquisa que realizou de 1959 a 1964 procurou um novo corpo para a cor, para além do quadro. Segundo o artista, não se tratava da morte da pintura, mas sim de “sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como ‘suporte’ da ‘pintura’”<sup>16</sup>. Em 1959, em pleno

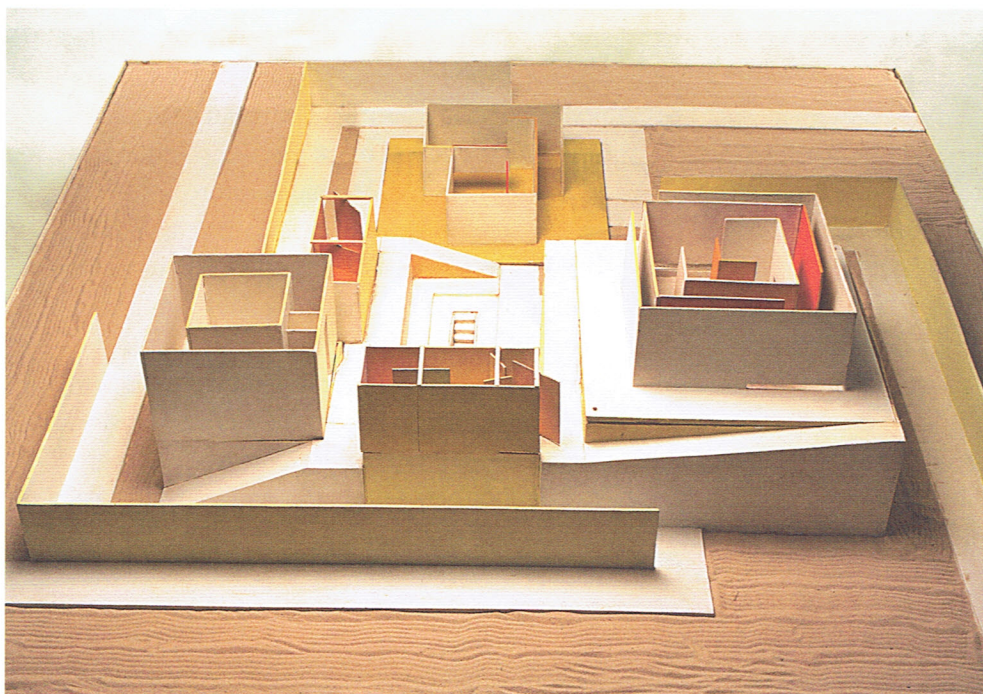
<sup>13</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>14</sup> Carlos Zílio. “Da Antropofagia à Tropicália”. In: Adauto Novaes (org.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*, p. 38.

<sup>15</sup> Carlos Estevam Martins. *Op. cit.*

<sup>16</sup> Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão (orgs.). In: Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 27.





HÉLIO OITICICA  
 PROJETO CÃES DE CAÇA, 1961  
 FOTO DA MAQUETE  
 PROJETO COMPOSTO POR  
 CINCO PENETRÁVEIS  
 POEMA ENTERRADO, DE  
 FERREIRA GULLAR, E  
 TEATRO INTEGRAL, DE  
 REYNALDO JARDIM  
 ACERVO PROJETO  
 HÉLIO OITICICA

clima neoconcreto, surgem os *Bilaterais* e *Relevos espaciais*, placas de cor penduradas do teto por fios, que exigem um espectador atuante, que as circunde. No ano seguinte, o projeto de conceber um novo corpo para a cor passa a convocar mais ainda o corpo do espectador, que se mistura ao espaço da obra, adentrando-o. Se nos *Relevos espaciais* havia ainda um perímetro imaginário separando cor e espectador, nos *Núcleos* e nos *Penetráveis* obra e espectador trançam-se fisicamente. Nos *Bólides*, de 1963, a cor passa a ser apresentada na forma de pigmento, em pó, oferecendo-se ao tato, às mãos. Com seus compartimentos secretos e gavetas com surpresas, os bólides ativam o lúdico e exigem um tempo investigativo do – agora definitivamente – participante.

Conceder um papel ativo ao espectador é uma sutil ação política. Alterar a definição de arte criando novas categorias como “bólide” ou “penetrável” aumenta o campo do possível. É interessante notar que a potência do teatro, tão caro ao CPC, é explorada nessa política não ativista de Oiticica. Em 1961, em pleno “vértice”<sup>17</sup> do Neoconcretismo, ele construiu uma maquete para um jardim, chamada *Projeto Cães de Caça*,

17 Cf. Ronaldo Brito. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*.

que, ale  
 rado<sup>18</sup>, d  
 Reynald  
 Hélio O  
 vivência  
 que der  
 concepç  
 ceptam-  
 e na fas

A pa  
 cretism  
 obra de  
 década  
 ra do qu  
 1964, a  
 manipu  
 unidas p  
 para um  
 particip

"Quan  
 tos o Bi  
 você nã  
 nismo v  
 te. Entre  
 total, ex  
 entre vo  
 sua nem  
 a corpo  
 na reali  
 resposta  
 estímulo  
 seu gest  
 cria uma  
 ças aos m  
 própria

Tanto  
 escultur

18 Trata-se  
 lhooco, de  
 30 cm de ar  
 vantando-  
 Porém a in  
 porão da c  
 Ferreira Gu  
 São Paulo:  
 19 Hélio O  
 que vários

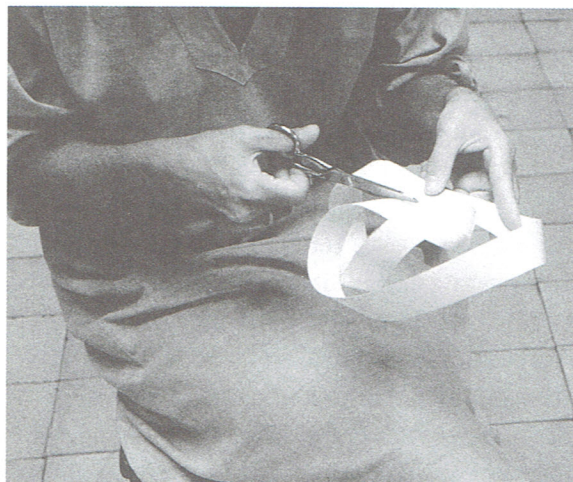


que, além de penetráveis, teria o *Poema enterado*<sup>18</sup>, de Ferreira Gullar, e o *Teatro integral*<sup>19</sup>, de Reynaldo Jardim. No final da década de 1960, Hélio Oiticica conceituará o “autoteatro”<sup>20</sup>, a vivência particular de cada um em labirintos que derivam do *Projeto Cães de Caça*. Distintas concepções de atuação política do artista interceptam-se na valorização do teatro em Oiticica e na fase cpcista de Gullar.

A participação – item essencial do Neoconcretismo – continua a ser diretriz também na obra de Lygia Clark, cuja produção, no final da década de 1950, literalmente rompeu a moldura do quadro em séries como *Unidades*. De 1960 a 1964, a artista desenvolveu os *Bichos*, esculturas manipuláveis feitas com placas de alumínio unidas por dobradiças. Não há uma forma fixa para um Bicho. A escultura irá interagir com o participante para adquirir uma forma.

“Quando me perguntam quantos movimentos o Bicho pode fazer, respondo: Eu não sei, você não sabe, mas ele sabe... [...] É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma interação total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o Bicho não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo a corpo entre duas entidades vivas. Acontece na realidade um diálogo em que o Bicho tem respostas próprias e muito bem definidas ao estímulo do espectador [...] a conjugação de seu gesto com a resposta imediata do Bicho cria uma nova relação e isso só é possível graças aos movimentos que ele sabe fazer: é a vida própria do Bicho.”<sup>21</sup>

Tanto nos *Bichos* quanto nos *Trepantes* (1964-65), esculturas maleáveis de metal ou borracha



LYGIA CLARK  
CAMINHANDO, 1963  
PAPEL, DIMENSÕES  
VARIÁVEIS  
FOTO BETO FELICIANO

que se enroscam em toras de madeira ou pedras, a participação é pressuposta, mas é quase sempre ignorada. Expostos em vitrines ou como esculturas convencionais, voltam a ser admirados apenas esteticamente. A partir de 1966, Lygia Clark emprega materiais efêmeros e prosaicos, como plásticos e pedras, que evitam de modo mais veemente sua exposição como objeto estético (ainda que corram o risco de ser expostos em vitrines como objetos históricos). *Caminhando*, de 1963, dribla essas duas armadilhas museológicas. Trata-se de uma proposta de ação que requer apenas uma tesoura e uma tira de papel, que deve ter suas extremidades coladas, formando uma fita de Moebius. O participante deve começar a cortar a fita no sentido do comprimento, percorrendo ininterruptamente o dentro-fora definido

18 Trata-se de um subsolo, no centro do qual há um cubo vermelho, de meio metro de aresta. Sobre ele há um cubo verde, com 30 cm de aresta. Sob o cubo verde há um cubo branco sólido. Levantando-se a face voltada para o chão, lê-se “Rejuvenesça”. Porém a inauguração foi cancelada por uma inundação no porão da casa. O projeto foi publicado no *Jornal do Brasil*. Cf. Ferreira Gullar. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 60.

19 Hélio Oiticica diz em “Arquivo Hélio Oiticica 0024.61-p4” que vários autores estavam interessados em desenvolver

“peças-cenas” para o *Teatro integral*. Um espectador por vez entraria no recinto e ocuparia uma cadeira com rodas, obtendo visão de 180 graus da encenação feita atrás de vidros. Agradeço a Ariane Figueiredo pela indicação do manuscrito citado.

20 Paula Braga, “Conceitualismo e vivência”, na obra *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*, organizada pela autora.

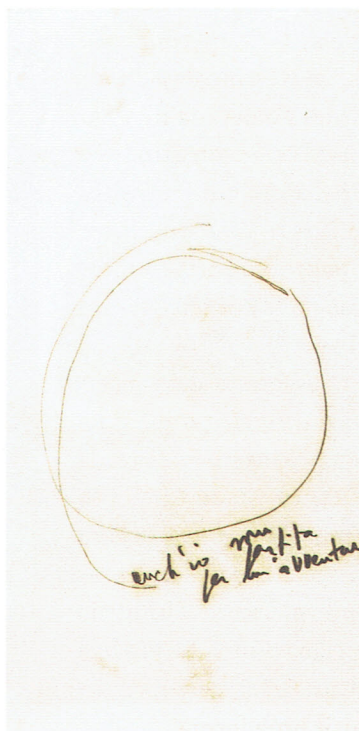
21 Lygia Clark. In: Manuel Borja-Villel (org.). *Lygia Clark*, exh. cat., p. 121.



pelo papel. “Não há necessidade do objeto: é o ato que engendra a poesia.”<sup>22</sup>

Hélio Oiticica e Lygia Clark explodem o quadro e rompem o limite da instituição de arte. Lançam-na em direção a outros espaços da vida e ao mesmo tempo carregam a arte brasileira para espaços internacionais nos anos 1960, como as galerias Signals e Whitechapel, em Londres. Residindo em Paris, mas em contato com os ingleses Guy Brett e Paul Keeler, o escultor Sérgio Camargo foi importante divulgador da arte brasileira no circuito londrino, principalmente das obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel<sup>23</sup>. Sua obra, ainda que não tenha desafiado a circunscrição institucional, rompe a bidimensionalidade e atribui ao relevo em madeira uma característica de organismo multicelular, ao trabalhar com incrustações de pequenos cilindros cindidos ao meio, ponto no qual aproxima-se da tendência ao organismo detectada por Gullar no Manifesto Neoconcreto. De fato, Camargo chegou a essa forma ao cortar uma maçã com a faca e observar a integração entre natureza e cultura: o plano feito pelo corte era parte da fruta e ao mesmo tempo elemento imposto a ela<sup>24</sup>. Como escreve Guy Brett sobre os relevos de Sérgio Camargo, “tudo o que é fixo e permanente na obra age como gerador ou caixa de ressonância para tudo o que é fugaz e mutável. A estrutura material do relevo – uma matriz densamente compactada, alusiva à terra, ao orgânico, ao vegetal, ao cristalino – torna-se o meio para manifestar seu oposto: o imaterial, a luz, o ar, em uma misteriosa e pacífica unidade”<sup>25</sup>.

Brett ainda observa que, enquanto a obra de Oiticica, Clark e Schendel caminha para os



MIRA SCHENDEL  
SEM TÍTULO, 1965  
DA SÉRIE MONOTIPIAS  
ÓLEO SOBRE PAPEL  
DE ARROZ  
46 X 23 CM  
MIRA SCHENDEL  
ESTATE, SÃO PAULO

materiais cotidianos e, no caso dos dois primeiros, para o efêmero, Camargo volta-se para o mármore, aquecendo-o com a imaterialidade da luz que incide nos pequenos planos que fazem o todo encrespado da obra: “loucura da ordem”<sup>26</sup>.

Mira Schendel também explora os opostos do caos e da ordem, da sensorialidade e do racionalismo, ao imprimir letras na superfície frágil e porosa do papel japonês. De 1949 a 1964, Schendel trabalhou com pintura. No meio da década de 1960 passou às monotípias em papel japonês, cuja translucidez propiciava a leitura em suas duas faces e que, prensadas entre placas de acrílico e penduradas do teto – os *Objetos gráficos* –, libertam a obra da parede, a exemplo do que haviam feito Oiticica e Clark<sup>27</sup>. Quando

22 Idem, *ibidem*, p. 152.

23 Guy Brett. “Sérgio Camargo”. In: Katia Maciel (org.). *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*, p. 161.

24 Idem, *ibidem*.

25 Idem, *ibidem*.

26 Ronaldo Brito. “A ordem e a loucura da ordem”. In: *Sérgio Camargo*, exh. cat. MAM-RJ, 1975.

27 Cf. Isobel Whitelegg. “Mira Schendel: rumo a uma história do diálogo”. In: *Arte & Ensaios*, nº 14, p. 174, 2007.

dobra  
Drogui  
e text  
no pla  
conde  
sia é t  
e a ma  
Segur  
artista  
comu  
tamb  
dema  
termo  
de sua  
reflex  
o pen  
místic  
Tar  
atrave  
ção en  
cretis  
dução  
de que  
até o s  
do gru  
passa  
lírigo,  
ta aut  
do ma  
nuida  
pela p  
minha  
não m  
sim à  
postas  
Jasper  
fase co

28 Brett  
entre pa

29 Haro  
nia Salz

30 As d  
so do qu  
instinto  
a forjar  
espaço  
arte con



dobra e amarra o papel japonês para fazer as *Droguinhas*, de 1964, Schendel confere volume e textura a um plano quase transparente: nós no plano do papel evidenciam o potencial de condensação do que é quase invisível. A poesia é traduzida em risco da letra; lê-se a frase e a materialidade do traço, em texto e textura<sup>28</sup>. Segundo Haroldo de Campos: “A Mira era uma artista pensadora, o que não é um caso muito comum: há o Hélio Oiticica, a Lygia Clark. Há também o artista teórico, que é o caso do Waldemar Cordeiro, mas este é mais o teórico em termos de exposição metodológica e racional de suas ideias do que o pensador no sentido da reflexão. Em Mira tem alguma coisa a ver com o pensar filosófico, com o místico, com certa mística voltada para a essência.”<sup>29</sup>

Também em São Paulo, Waldemar Cordeiro atravessou, de 1960 a 1963, o período de transição entre o Concretismo e o Popcreto, ou Concretismo Semântico. Investigar essa fase da produção do artista convence-nos da irrelevância de querelas entre paulistas e cariocas<sup>30</sup>, já que até o supostamente hiper-racionalista teórico do grupo Ruptura ameniza a rigidez da forma e passa a utilizar a cor, obtendo um efeito difuso e lírico, apesar de pintado com compressor de tinta automobilística. Não se trata de contradição do manifesto Ruptura, mas de natural continuidade da pesquisa, que passa a ser informada pela presença de objetos do mundo real, encaminhando-se para um novo tipo de figuração, não mais vinculado à representação do real, e sim à sua presentificação, seguindo-se às propostas dos americanos Robert Rauschenberg e Jasper Johns e dos *nouveaux réalistes franceses*. Se na fase concreta o artista objetivava colocar a arte

no mundo real, em parceria com processos industriais, no período do Concretismo Semântico, iniciado em 1963, é o real que invade a arte. Em comum nas duas fases está o “movimento da arte para o real”<sup>31</sup>. A obra *Popcreto para um pop-crítico*, em que Cordeiro homenageia Augusto de Campos, une a imagem figurativa à grade construtiva e ao *ready-made*. *Popcreto para um pop-crítico* pode ser lido tanto como uma superposição de símbolos de luta social – a enxada – como uma resposta à crise econômica e política que assolou o país após a renúncia de Jânio Quadros, quanto como uma integração dos elementos de linguagem que definem a passagem do concretismo à nova figuração. “O ‘Popcreto’, assim, é o produto direto de uma nova atitude diante das relações entre a arte e a vida social: Cordeiro abandona aqui, definitivamente, uma arte que propõe um projeto utópico para o futuro (herança do neoplasticismo e das correntes construtivas em geral) para adotar uma arte de luta, de denúncia, uma arte que se liga diretamente às condições da realidade.”<sup>32</sup>

Waldemar Cordeiro chega no final da década de 1960 como um dos pioneiros da arte eletrônica, detectando a importância do computador como modo de produção de trabalho que décadas mais tarde dominaria nossa relação com o real.

### EXPRESSIONISMO E NOVA FIGURAÇÃO

Depois de uma década de foco no abstracionismo geométrico – índice do desejo de modernização e de aliança com a industrialização e o desenvolvimentismo –, o início dos anos 1960 exigiu o retorno à figuração, como resposta

28 Brett resalta o entrelaçamento que Schendel estabelece entre palavras de mesma etimologia em *Um salto radical*, p. 276.

29 Haroldo de Campos. Entrevista a Sônia Salzstein. In: Sônia Salzstein (org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*, p. 237.

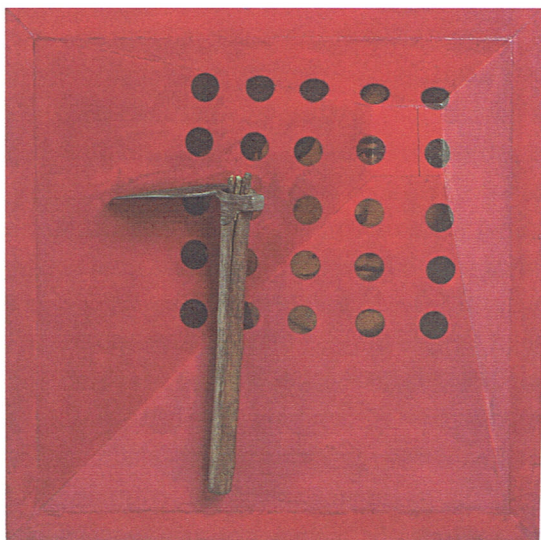
30 As diferenças entre os grupos aparecem mais no discurso do que nas obras. Para Augusto de Campos, “levado pelo instinto competitivo, nele [Gullar] muito agudo, dedicou-se a forjar todo um construto de negações (não objeto x objeto, espaço x tempo, intuição x razão etc.) [...]”. Cordeiro [...] via a arte concreta de um ponto de vista social e humanístico que

repelia tanto o realismo socialista quanto as concepções egocêntrico-expressivas que o poeta então defendia”. In: Augusto de Campos. “Recordando Cordeiro”. 10<sup>a</sup> aniversário da morte de Waldemar Cordeiro – 1925/1973. Catálogo CCSP, 1977, apud Fabrício Nunes. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao popcreto*. Dissertação de mestrado, IFECH, Unicamp, 2004.

31 Ana Maria Beluzzo. “Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão”. In: Aracy Amaral (org.). *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão*, pp. 15-6.

32 Fabrício Nunes. Op. cit., p. 149.





WALDEMAR CORDEIRO  
POP CRETO PARA UM  
POPCRÍTICO, 1964  
MADEIRA, FOTOGRAFIA  
E FERRO  
75 X 75 X 41 CM  
COLEÇÃO LILI E  
JOÃO AVELAR  
FOTO DANIEL MANSUR

PÁGINA AO LADO  
IBERÊ CAMARGO  
SEM TÍTULO, C. 1958  
ÓLEO SOBRE PAPEL  
38,5 X 56 CM  
COLEÇÃO MARIA COUSSIRAT  
CAMARGO, FUNDAÇÃO  
IBERÊ CAMARGO  
FOTO PEDRO OSWALDO CRUZ

imediatamente a questões relacionadas à realidade brasileira, tais como analfabetismo, reforma agrária, imperialismo, que ferviam como preocupações primordiais no meio intelectual. Linguagens figurativas como a Pop Art norte-americana e o Nouveau Réalisme francês facilitaram a tendência para o real. A figuração, no entanto, retorna à arte brasileira não mais na chave naturalista ou meramente representativa. As obras passam a incluir objetos do mundo exterior e a encarar a imagem midiática como um novo elemento do mundo, que paradoxalmente ultrapassa o real, atingindo uma hiper-realidade: ver o real em um registro que invoca mais o desentendimento, a estupefação, do que o controle. Enquanto “a poética neoconcreta e a sua apologia da participação se associam intrinsecamente ao ambiente progressista e patriótico, de promessas e expectativas otimistas diante do devir, esperanças, enfim, que caracterizaram os anos do nacional-desenvolvimentismo,

antes do golpe militar de 1964”, na Nova Figuração “esvaíram-se a tônica otimista e o sentimento de posse do devir”<sup>33</sup>.

A força da Nova Figuração, a partir de 1965, emanada da necessidade de crítica social e política, exige atenção para vertentes expressionistas da pintura que não deixaram de manifestar-se durante o final dos anos 1950 e início dos anos 1960, ainda que a historiografia tenda a favorecer o Concretismo e Neoconcretismo. O abstracionismo informal, centrado na subjetividade do artista, na pintura gestual como desenvolvida no Expressionismo Abstrato norte-americano, no final dos anos 1940, fez-se presente no Brasil em particular por intermédio dos artistas de origem japonesa, que, no lugar da grande tela como arena para ação dos norte-americanos<sup>34</sup>, mantiveram uma escala de pintura de cavalete para seus gestos. É o caso da pintura de manchas de Manabu Mabe ou Flávio Shiró. Essa vertente da abstração lírica, que

33 Luiz Renato Martins. “A Nova Figuração como negação”. *ARS* (São Paulo), v. 4, nº 8, 2006.

34 Harold Rosenberg, “Action painting: crise e distorção”, na obra do autor: *Objeto ansioso*.



recebeu e duramente pelos def

Um d expressioni a Iberê C Paulo. A artistas - de pintura pada com década de introspec de dois a dou com

35 O termo 36 Cf. Ferr nando Coc





recebeu o pejorativo nome de tachismo<sup>35</sup>, foi duramente criticada durante a década de 1950 pelos defensores da pintura construtivista<sup>36</sup>.

Um dos sinais de recuperação do gesto expressionista é o prêmio de pintura concedido a Iberê Camargo em 1961 na VI Bienal de São Paulo. Avesso a agrupamentos estilísticos de artistas – de fato, como poderia qualquer tipo de pintura baseada na subjetividade ser agrupada como tendência? –, o artista atravessou a década de 1950 sem se desviar da figuração, da introspecção e do gestual. Após uma estadia de dois anos na Europa, durante a qual estudou com André Lhote em Paris e mergulhou na

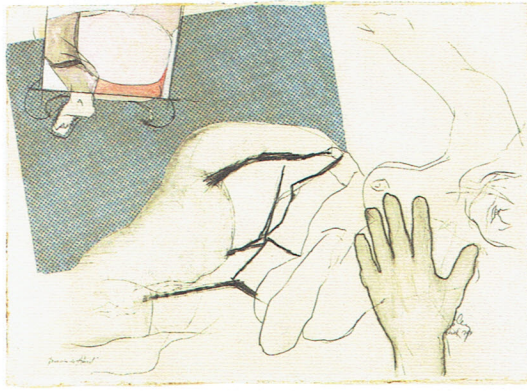
história da pintura, reproduzindo obras do Louvre, ele retornou ao Brasil no final de 1950, e a partir de 1951 confrontou-se com um meio artístico obsedado com a arte concreta premiada na I Bienal de São Paulo. Insistiu na pintura de paisagem até 1956, quando, impedido de pintar ao ar livre devido a uma hérnia de disco, passou a dedicar-se à pintura de naturezas-mortas, em tons sombrios e azulados. Um objeto de infância, o carretel, é o assunto das pinturas do final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Aos poucos, deixa de ser assunto para tornar-se forma, que enfatiza cada vez mais o plano bidimensional, em detrimento da representação do objeto:

<sup>35</sup> O termo vem de *tache*, que em francês significa "mancha".

<sup>36</sup> Cf. Ferreira Gullar. "Duas faces do tachismo". In: Fernando Cocchiarella e Anna Bella Geiger (orgs.). *Abstrac-*

*nismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Texto originalmente publicado em *O Estado de S. Paulo*, 28 set. 1957.





WESLEY DUKE LEE  
PRIMEIRO DE ABRIL, 1964  
CARVÃO, GRAFITE, TÊMPERA  
E PAPEL RECORTADO  
COLADO SOBRE PAPEL  
COLADO SOBRE CARTÃO  
49,4 X 67,5 CM  
ACERVO PINACOTECA DO  
ESTADO DE SÃO PAULO  
BRASIL. DOAÇÃO DE AUGUSTO  
LIVIO MALZONI, 2007  
FOTO ISABELLA MATHEUS

“a mesa, que servira de base aos carretéis, vai desaparecendo, reduz-se a uma linha horizontal na parte inferior do quadro e finalmente some [...] e agora os carretéis, que já não parecem carretéis, flutuam no espaço, livres do peso da condição natural”<sup>37</sup>. Neutralizados como assunto, os carretéis subdividem o plano da tela em massas de tinta espessa, perdem o apoio da mesa, flutuam na tela como manchas de cor.

“E, assim, depois esses carretéis se transformaram em núcleos, até esses núcleos explodiram – isso lá por 1963. E aí é que talvez tenha parecido que servi ao que chamam de informal, embora não tenha sido bem isso, no sentido exato da palavra. A minha composição sempre foi regida por uma organização geométrica, sempre havia uns pontos de referência, umas linhas de força, nunca chegou a uma certa coisa anárquica.”<sup>38</sup>

Em 1963, o artista recebe uma sala especial na VII Bienal de São Paulo, edição que privilegiou o expressionismo abstrato<sup>39</sup>. Há na pintura de Iberê Camargo dos anos 1960 uma proximidade com a visceralidade matérica da produção

de Willem De Kooning e com a pasta grossa de tinta como elemento quase vivo das pinturas de Jean Dubuffet do pós-Segunda Guerra<sup>40</sup>. Sua obra institui, assim, uma via de escape e ponto de problematização do discurso sobre arte brasileira da década de 1960, que o mais das vezes restringe-se à abstração geométrica herdada da Escola de Ulm, sem atentar para os desdobramentos do expressionismo abstrato no país.

Nos Estados Unidos, a introspecção que marcou a *action painting* da geração de Pollock – lembrando que o gestual era herança do automatismo surrealista<sup>41</sup> – já era, no final dos anos 1950, substituída pelo interesse no mundo objetivo. Assim, nas *combine paintings* de Robert Rauschenberg, o “gesto” do pintor não se fixa em expressar elementos de sua psiquê, mas arrasta para a tela objetos do mundo real, como pneus, relógios ou até uma cama com lençol e travesseiro.

Muitos artistas brasileiros teriam contato direto com obras de Robert Rauschenberg, Jasper Johns e representantes da Pop Art americana na IX Bienal de São Paulo (1967), conhecida

37 Ferreira Gullar. “Do fundo da matéria”: In: *Diálogos com Iberê Camargo*, p. 17.

38 Iberê Camargo, *apud* Fernando Cocchiarella e Anna Bella Geiger. Op. cit., p. 182.

39 Francisco Alambert e Poliana Canhête. *Bienais de S. Paulo: da era do museu à era dos curadores*, p. 107. O expressionismo abstrato foi apresentado na Bienal de 1957, com

a obra de Pollock, mas só influenciaria a arte brasileira nos anos 1980.

40 Cf. a aproximação que Cecília Cotrim estabelece entre a obra de Iberê Camargo e de Willem de Kooning e Jean Dubuffet em “Selvageria pictórica”, na obra *Diálogos com Iberê Camargo*, pp. 141-9.

41 Jonathan Fineberg. *Art Since 1940: Strategies of Being*, p. 34.

como “a  
Wesley  
artistas  
1952 a 19  
com Le  
do expr  
Lee, en  
ções so  
dência  
referir  
tracion  
dos pri  
no Bras

os aspe  
precur  
cou Hé  
táculo d  
aconte  
uma cl  
de brin  
tos em  
lantern  
obra. U  
trava u  
las rua  
peu a t  
bar, in

A f  
início  
lismo  
realist  
da No  
relaci  
então  
man s  
tendin  
o mun

42 Caci  
corrente

43 Lilia  
mada d  
ta de Hi  
Ciência

44 “Para  
mente



como “a Bienal Pop”. Exceção a essa cronologia, Wesley Duke Lee conheceu a produção desses artistas quando viveu nos Estados Unidos, de 1952 a 1955, onde teve aulas de história da arte com Leo Steinberg<sup>42</sup>, importante comentador do expressionismo abstrato. De fato, o ateliê de Lee, em São Paulo, foi um centro de informações sobre a arte pop americana e outras tendências internacionais<sup>43</sup>. Ele indiretamente se referirá à herança de Pollock para além do abstracionismo informal, ao realizar, em 1963, um dos primeiros *happenings* de que se tem notícia no Brasil. A dança de Pollock em torno da tela e os aspectos ritualísticos da pintura gestual são precursores dos *happenings*, como bem identificou Hélio Oiticica<sup>44</sup>. Com o título *O Grande Espectáculo das Artes*, o *happening* de Wesley Duke Lee aconteceu no João Sebastião Bar e contou com uma chuva de penas, tiros de uma espingarda de brinquedo e desenhos da série *Ligas* expostos em uma sala escura, para serem vistos com lanternas, o que acentuava o caráter erótico da obra. Um filme exibido durante o evento mostrava uma atriz vestida a rigor caminhando pelas ruas. No final do filme, a própria atriz rompeu a tela de projeção e apareceu em pessoa no bar, iniciando um *strip-tease*<sup>45</sup>.

A figuração desenvolvida por Duke Lee no início dos anos 1960, a que ele chamou de Realismo Mágico, por incluir características surrealistas, é apenas uma das várias vertentes da Nova Figuração no Brasil. Outra vertente relaciona-se de modo mais direto com a arte então feita na França, onde as *poubelles* de Arman sinalizam a importância de um novo entendimento do *ready-made*, da intersecção entre o mundo exterior e a galeria de arte. O crítico

Pierre Restany é quem irá cunhar o termo *nouveaux réalistes* para designar os “adoradores de objetos”<sup>46</sup>, que colocam em suas obras os resíduos de uma sociedade urbana e materialista. Restany vê nas obras de Arman, Yves-Kelin e Tiguely um “fato dadá positivo” – em oposição à negatividade destruidora usualmente associada com o dadaísmo –, “a descoberta do folclore industrial contemporâneo e das suas possibilidades expressivas ligadas ao senso da natureza moderna [...] a febre dos novos realistas é a febre da descoberta poética: os *ready-mades* dadaístas são levados à dimensão do ‘maravilhoso’ moderno”<sup>47</sup>.

A exposição Nova Figuração da Escola de Paris, na Galeria Relevo, no Rio de Janeiro, em agosto de 1964, enfatizou a nova relação da pintura com o objeto: não mais representá-lo, mas incorporá-lo, noção que, como vimos, foi fundamental nos popcretos de Waldemar Cordeiro. Jean Boghici, proprietário da Galeria Relevo, daria nova força para as manifestações do novo realismo em 1965, ao organizar com a galerista Ceres Franco a exposição Opinião 65, que contou com dezessete artistas residentes no Brasil e treze europeus.

O início da década de 1960 traz ainda um novo elemento para o real objetivo procurado pela nova vanguarda brasileira: o espaço da comunicação. Assim, num segundo momento, a Pop norte-americana é também digerida pelos brasileiros, tanto em seus aspectos formais de imagens sintéticas, que remetem ao cartaz e à linguagem publicitária, quanto no entendimento da imagem midiática como hiper-realidade desconcertante e autoritária: um novo poder<sup>48</sup>. Assim, a Pop no Brasil

42 Cacilda Teixeira Costa. *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna*, p. 21.

43 Liliana Mendes de Oliveira. “Alguns aspectos da retomada da figuração na arte brasileira dos anos 60”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp, nº 1, p. 156, 1994.

44 “Para mim a pintura de Pollock já se realiza virtualmente no espaço [...] o quadro aí virtualmente ‘explode’;

transforma-se no ‘campo de ação’ do movimento gráfico.” Cf. Hélio Oiticica et al. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 27.

45 Cacilda Teixeira Costa. Op. cit., p. 86.

46 Pierre Restany. *Os novos realistas*, p. 21.

47 Idem, ibidem, p. 33.

48 Cf. Luiz Renato Martins. Op. cit.



mesclou o interesse por meios de comunicação e pelo cotidiano urbano ao engajamento político. O rosto da nova figuração brasileira não é a Marilyn Monroe de Warhol, mas a *Lindoneia*, a *Gioconda dos subúrbios* de Gerchman, a bela Lindoneia que morreu instantaneamente aos dezoito anos, moça simples, passageira do trem e do ônibus, cheia de esperança num futuro melhor, na fila da felicidade, ludibriada pela falta de vagas no limitado setor dos bem-aventurados da sociedade brasileira. “Logo que a Pop Art é integrada, ela se faz de modo diferenciado da americana: aqui, a dialética entre realidade artística e realidade do observador extrapola o aspecto perceptivo para tornar-se, segundo o princípio da participação, uma tomada de posição ético-política. A Pop Art, assim como outras tendências paralelas, tornaram-se no Brasil elementos para uma intervenção na realidade que tivesse impacto e alguma eficácia crítica.”<sup>49</sup>

O termo Nova Figuração engloba, portanto, uma gama muito heterogênea de práticas artísticas que abandonaram a abstração para estabelecer uma relação mais direta com a realidade do país. Como observou Sérgio Ferro, a unidade desse grupo não está em um parentesco formal, mas “na posição agressiva diante da situação abafante, no seu não conformismo, na sua colocação da realidade como problema em vários de seus aspectos, na sua tentativa ampla e violenta de desmitificação”. Segue o artista e escritor: “Os problemas que a pintura nova examina são os do subdesenvolvimento, imperialismo, choque direita-esquerda, o (bom) comportamento burguês, seus padrões, a alienação, a ‘má-fé’, a hipocrisia social, a

angústia generalizada etc. [...] As respostas oscilam entre a desesperança niilista, as utopias e o engajamento crítico.”<sup>50</sup>

Há uma aparente contradição em uma arte de crítica ao imperialismo que adere à forma pop. A Nova Figuração escapa do nacional-desenvolvimentismo, isto é certo, mas valeria a pena fazer isso à custa da importação de uma estética estrangeira? Para Luiz Martins, a “apropriação e paródia da arte pop” é mais do que um lance rumo à internacionalização e superação do nacionalismo. A canibalização do Pop teria ocorrido “em atos planejados: práticas artísticas implicadas nas disputas de poder; ações estratégicas; ocupações de objetivos concretos em poder do inimigo”<sup>51</sup>.

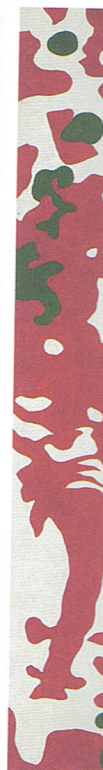
Para quem lê a arte pop norte-americana como um cínico conluio com a cultura do consumo, é bastante fácil salientar a especificidade da linguagem pop desenvolvida no Brasil: aqui a crítica é quase sempre mordaz, aberta, claramente negativista. Em *Pelé Gool*, de Maurício Nogueira Lima, pode-se ainda identificar uma frieza dúbia, à moda de Lichtenstein, mas, em Antônio Dias, o abjeto impede qualquer leitura distanciada. A Pop norte-americana é, no entanto, apesar de sua aparente superficialidade, uma dolorosa constatação de um vazio intolerável, que no final da carreira de Warhol aparece na figura da caveira. Entender a sutileza da manobra de Warhol é tarefa para um público erudito. A Nova Figuração de certa forma é então mais pop do que o Pop, pois é intelectualmente acessível, rápida e direta, como se nela houvesse um resquício da estética do CPC: Roberto Carlos é misturado a um altar de santos, e paga-se o giro da

49 Celso Favaretto. “Modernidade, vanguarda e participação”, p. 151.

50 Sérgio Ferro. “Vale tudo”. *Arte em Revista*, nº 2, p. 26, 1979.

51 Luiz Renato Martins. Op. cit.

catrac  
ração o  
na der  
A m  
lerista  
tragem  
nião v  
do Ne  
Cordei  
Antôni  
rio, Ro  
Robert  
tas, Iva  
Aquino  
riques





atraca para adorá-lo(s) (Nelson Leirner, *Adoração ou Altar de Roberto Carlos*). Clareza extrema na denúncia.

A mostra Opinião 65, organizada pela galerista Ceres Franco, apresentou ampla amostragem do novo realismo brasileiro, numa reunião vanguardista como não se via desde o fim do Neoconcretismo, com obras de Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Antônio Dias, Pedro Escosteguy, Flávio Império, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, José Roberto Aguilar, Tomoshige Kusuno, Ivan Freitas, Ivan Serpa, Ângelo de Aquino, Adriano de Aquino, Wesley Duke Lee, Gastão Manoel Henriques e Vilma Pasqualini.

O nome da mostra, Opinião, veio da apresentação musical organizada pelo Grupo de Teatro Opinião, que contava com membros do extinto CPC, em uma aliança com o Teatro de Arena. No espetáculo musical que inaugurou as atividades do Opinião, Nara Leão cantava a música homônima de Zé Keti: “Podem me prender / Podem me bater, Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião” e a canção “Carcará”, de João do Vale. Numa das apresentações, Nara, afônica, foi substituída por Maria Bethânia, que emprestou tamanha dramaticidade a essas duas canções que ambas tornaram-se hinos da resistência à repressão da ditadura. Como escreve Celso Favaretto: “em



MAURÍCIO NOGUEIRA LIMA  
SEM TÍTULO, 1970  
ÓLEO SOBRE TELA  
100 X 100 CM  
ACERVO PINACOTECA  
DO ESTADO DE SÃO  
PAULO, BRASIL. COMPRA  
GOVERNO DO ESTADO  
DE SÃO PAULO, 1971  
FOTO ISABELLA MATHEUS



cada um desses refrões ouve-se a voz do dominado que se revolta, na voz do artista que fala em nome dos que não têm voz. Na ocasião, este procedimento didático repercutiu e foi contundente, apesar de toda a crítica que se possa fazer ao seu conteúdo ideológico simplista”<sup>52</sup>. A exposição Opinião 65 tomou então emprestado o nome do espetáculo, corroborando a força coletiva de resistência artística, que unia criadores do teatro, música e artes plásticas.

A questão da participação é emblematicamente representada nessa exposição pelos *Parangolés* de Hélio Oiticica. Opinião 65 foi – e não foi – a primeira apresentação pública do *Parangolé*. Oiticica e sambistas da Mangueira entraram dançando na exposição, mas foram expulsos. Enraivecido, o artista conduziu os passistas para o jardim do Museu de Arte Moderna, onde finalmente a obra aconteceu. O museu ideal para a obra de Oiticica, como veremos, seria na verdade a rua e os jardins, até o final de sua carreira.

O *Parangolé* é uma síntese das questões até aqui discutidas sobre arte popular, participação política, superação do quadro de cavalete, nova relação com a realidade objetiva e extensão da definição de arte. De fato, sua invenção responde a um imperativo da nova vanguarda brasileira que Mário Pedrosa definiu como inconformismo estético aliado a inconformismo social<sup>53</sup>. Surgiu em 1964, como decorrência da pesquisa de Oiticica sobre a superação do quadro e após o contato do artista com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

Nascido em uma família muito intelectualizada, Oiticica achou no morro e no samba uma experiência de êxtase, alargamento da percepção e vivência do corpo para além do

NELSON LEIRNER  
ADORAÇÃO (ALTAR DE  
ROBERTO CARLOS), 1966  
CATRACA DE FERRO, VELUDO  
MONTAGEM DE IMAGENS  
RELIGIOSAS, TELA PINTADA  
E NEON, 260 X 252 CM  
COLEÇÃO MASP, MUSEU  
DE ARTE DE SÃO PAULO  
FOTO JOÃO MUSA

intelecto. Longe de ter sido um contato missionário, a experiência de Hélio Oiticica na Mangueira, parte marginalizada da sociedade brasileira, foi um viver que incluiu amizades duradouras, mergulho no aprendizado do samba, da moral do marginal, da arquitetura flexível dos barracos e as consequências desse ambiente no cotidiano, no aprendizado da ginga do caminhar nas quebradas e do “pisar a terra de novo”, expressão que o artista usa para descrever o descondicionamento social da experiência no morro<sup>54</sup>.

O *Parangolé* não é uma capa a ser vestida, mas uma extensão do corpo de quem a veste, como um órgão novo, capaz de captar para o corpo, e em conjunto com o corpo, algo que ele sozinho não captaria. Da mesma forma como precisamos de um aparelho de rádio para captar um tipo de onda eletromagnética que está presente em qualquer recinto, mas que não percebemos só com nossos cinco sentidos, há uma onda estética que o *Parangolé* sintoniza no corpo do participante. Assim, ele atinge, pela dança e com a capa, um estado que Oiticica chama de “embriaguez dionisíaca”, em referência a Friedrich Nietzsche<sup>55</sup>. O *Parangolé* exige a dança: “é aí a obra muito mais ‘obra-ação’ do que a antiga *action painting*, puramente plasmação visual

52 Celso Favaretto. “Imagens do migrante na música popular brasileira”. *Travessia – Revista do Migrante*, São Paulo, ano VI, nº 17, pp. 11-4, set.-dez. 1993.

53 Mário Pedrosa. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: *Estado de Minas*, 24 jul. 1966. Cf. Arquivo Hélio Oiticica, 1873/66.

54 Hélio Oiticica. “Perguntas e respostas a ‘Mário Barata’”, 15 de maio de 1967, da obra *Aspiro ao grande labirinto*, p. 99.

Ainda sobre a experiência de Oiticica na Mangueira, cf.: Waly Salomão. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé*; Michael Asbury. “O Hélio não tinha ginga”. In: Paula Braga (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*.

55 Cf. Paula Braga. “Quantas vidas tem a arte?”. In: *Hélio Oiticica: museu é o mundo*.







da ação, e não ação mesma transformada em elemento da obra como aqui”<sup>56</sup>.

Vários artistas que estiveram em Opinião 65 participariam de Propostas 65, a versão paulista do reagrupamento da vanguarda, instalada no prédio da Fundação Armando Álvares Penteado, por iniciativa de Waldemar Cordeiro. A mostra paulista incluiu obras do Concretismo e peças gráficas de publicidade, tecendo um elo entre a Nova Figuração e o Pop, além de colocar a abstração (lembrando sua relação com a indústria) e a figuração como questões não antagônicas<sup>57</sup>.

### O PROBLEMA DO OBJETO E A NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA

Em 1966, novas edições das mostras carioca e paulista foram organizadas. Propostas 66 incluiu a Semana de Seminários sobre a Arte de Vanguarda, quando Hélio Oiticica apresentou o texto “Situação da vanguarda no Brasil”<sup>58</sup>. Nele, o artista tenta caracterizar a singularidade da vanguarda brasileira e analisa a produção da primeira década dos anos 1960 como “um fenômeno típico brasileiro, sob pena de não ser vanguarda nenhuma, mas apenas uma falsa vanguarda, epígono da americana (Pop) ou da francesa (Nouveau Réalisme) etc.”<sup>59</sup> Reconhecendo a vinculação da arte nacional com aquelas tendências internacionais, Oiticica defende que a particularidade da contribuição brasileira era a busca de uma “nova objetividade”, ou seja, a transformação da arte em algo para além do quadro, em uma “estrutura ambiental” que tinha como pressuposto a participação do espectador para existir. “Não se trata

mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da ‘arte’, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de ‘experimentar a criação’ [...], de deixar de ser espectador para ser participante. [...] No Brasil, livre de passados gloriosos como os europeus, ou de superproduções como os americanos, podemos com *élan* criar essa nova objetividade, que é dirigida principalmente por uma necessidade construtiva característica nossa (*vide* a arquitetura, por exemplo) e que tende a cada dia a definir-se mais ainda.”<sup>60</sup>

Como fez Waldemar Cordeiro em Propostas 65, Oiticica tenta aqui traçar um nexo entre o Construtivismo e as novas manifestações de vanguarda, e para tanto cita a arquitetura, a construção, o ambiental. O artista seria um propositor: a ele caberia “propor propor”<sup>61</sup>, fornecer a estrutura para que o participante se incorporasse a ela para gerar a obra. Aqui, Oiticica ainda insiste no objeto, e o próprio termo “objetividade” remete simultaneamente a objeto e a entendimento compartilhado do real. Mais adiante, em seus textos teóricos, ele abandonará o termo “nova objetividade” e passará a enfatizar o “ambiental”.

Para Celso Favaretto, o “problema do objeto” é uma questão central das experimentações dos anos 1960 e que terá importantes consequências na arte feita nos anos 1970. O objeto, como defendido por Oiticica, não é uma categoria como a pintura ou a escultura, mas um veículo de ressemantização da arte, de redefinição do conceito de arte. Daí o artista usar com

56 Hélio Oiticica. “Anotações sobre o parangolé”. In: *Aspiro ao grande labirinto*, pp. 71-2.

57 Paulo Reis. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*, p. 39.

58 Para uma cronologia das principais exposições do reagrupamento da vanguarda a partir de 1965, cf.: Celso Favaretto. “Modernidade, vanguarda e participação”, p. 154; ou, do mesmo autor: *A invenção de Hélio Oiticica*, p. 154.

59 Hélio Oiticica. “Situação da vanguarda no Brasil”. *Arte em Revista*, ano 1, nº 2, p. 31, 1979.

60 Idem, *ibidem*.

61 Hélio Oiticica. “The Senses Pointing Towards a New Transformation”. Arquivo Hélio Oiticica, 0486.69.

frequência  
primeira  
justamen  
Ela extra  
sição, am  
rato sens  
portamen  
da ética  
nar a pró  
dade, con  
que para  
objeto es  
põe o con  
categoria  
pintura e  
ceitual q  
arte cont  
ção de ob  
e propõe  
de recep  
tamento  
riência e  
nal que a  
situação  
conceitu  
posição d  
imanênc  
muitas n  
além de  
constitu  
de Oitici  
“[...] o obj  
da *antiart*  
do uma p  
tra coisa  
bólica; lu  
que ressu

62 Celso Favaretto. “O problema do objeto”. In: *Arte e cultura brasileira*, pp. 154-155.



frequência o termo antiarte em seus textos da primeira metade dos anos 1960. A antiarte é justamente o que a pintura de cavalete não é. Ela extrapola museus e outros espaços de exposição, amplia-se para o corpo e todo o seu aparato sensorial (para além da visão), para o comportamento, o cotidiano, a vida. Aproxima-se da ética tanto quanto da estética. Por questionar a própria natureza da arte, a nova objetividade, como entendida por Oiticica – uma vez que para alguns artistas o objeto não passou de objeto estético ou mercadológico –, já pressupõe o conceitual. “O objeto não seria uma nova categoria híbrida e sintética acrescentada à pintura e à escultura, mas uma proposição conceitual que praticamente abre um domínio da arte contemporânea ativo até hoje. Tal concepção de objeto radicaliza a dissolução estrutural e propõe outras ordens estruturais, de criação e de recepção; implica a relação objeto-comportamento, ressignifica o ato artístico e a experiência estética. O objeto, diz Oiticica, é um sinal que aponta para uma ação no ambiente ou situação. Concretiza a ideia de procedimento conceitual que redimensiona a participação, a posição dos protagonistas. Há nos objetos uma imanência expressiva que pode se objetivar de muitas maneiras: caixas, vidros, pacotes etc., além de proposições em que o corpo intervém constitutivamente, como no caso dos *Parangolés* de Oiticica e da *Nostalgia do corpo* de Lygia Clark. “[...] o objeto inclui-se no domínio mais amplo da antiarte, uma fusão de arte e ação constituindo uma poética que vislumbra a arte como outra coisa. A antiarte propõe-se como ação simbólica; lugar de produção de ações exemplares que ressaltam a força do gesto e do conceito,

valorizando situações instáveis com ressonância imediata. A eficácia simbólica provém do simples ato de as ações mostrarem-se. Antiarte é o limite da desestetização”<sup>62</sup>.

Caracterizando a produção heterogênea de grande número de artistas, o termo “nova objetividade brasileira”, cunhado por Oiticica em 1966, é o título da exposição realizada em abril de 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que comprovou o estabelecimento de um novo pensamento guia na produção de arte brasileira, centrado na participação do espectador, na redefinição da arte pela ênfase no problema do objeto e no envolvimento com questões políticas e sociais.

O catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira incluiu textos de Mário Barata, Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica. No texto do artista carioca, “Esquema geral da Nova Objetividade”, seis pontos são ressaltados como estruturantes da nova vanguarda: 1) vontade construtiva geral; 2) tendência para o objeto; 3) participação do espectador; 4) tomada de posição diante de problemas políticos, sociais e éticos; 5) tendência para uma arte coletiva; 6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

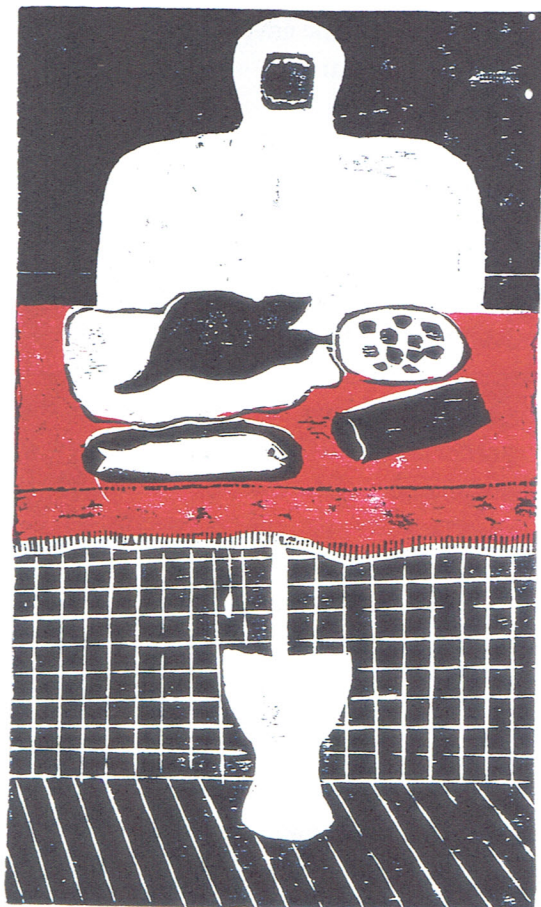
A vontade construtiva geral aponta para a questão da modernidade inacabada no Brasil, o permanente estado de construção do país, tanto em sentido infraestrutural quanto superestrutural: a própria cultura, com sua peculiaridade antropofágica – “arma criativa”<sup>63</sup> –, permanece, na visão de Oiticica, em perpétua construção. Anos mais tarde, o artista invocaria uma frase de Mário Pedrosa para falar desse estado movente da cultura brasileira: “um país

62 Celso Favaretto. “Das novas figurações à arte conceitual”. In: Ricardo Ribenboim (org.). *Tridimensionalidade: arte brasileira do século xx*, pp. 109-15.

63 Hélio Oiticica. “Esquema geral da Nova Objetividade”. In: *Aspiro ao grande labirinto*.



ANNA MARIA MAIOLINO  
GLU GLU, 1967  
XILOGRAVURA  
EM CORES  
40,3 X 23,6 CM



condenado ao moderno". "O Brasil, a grande vantagem do Brasil é uma coisa que Mário Pedrosa já disse há muito tempo: que o Brasil é um país condenado ao moderno. Essa coisa do Mário Pedrosa dizer que o Brasil é um país condenado ao moderno é uma coisa muito importante porque, na realidade, o que ele está querendo dizer é o seguinte: que só há possibilidade de ir para a frente, em outras palavras, de experimentar... que não há razão para voltar atrás no Brasil, ou fazer uma reavaliação dos valores da história da arte etc. e tal, não há razão para ninguém voltar atrás."<sup>64</sup>

Assim como no texto "Situação da vanguarda no Brasil", de 1966, Oiticica esforça-se, em "Esquema geral da Nova Objetividade", para diferenciar a vanguarda brasileira da produção internacional, postura que não é tão enfática na "Declaração de princípios da vanguarda", texto coletivo de janeiro de 1967 assinado por Hélio Oiticica, Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Raymundo Collares, Carlos Zílio, Maurício Nogueira Lima, Anna Maria Maiolino e pelos críticos Frederico Moraes e Mário Barata. Declaram os signatários que "a vanguarda não pode vincular-se a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação"<sup>65</sup>. Ao contrário do tom genérico do texto coletivo, em "Esquema geral da Nova Objetividade" Oiticica cita teóricos e artistas brasileiros, reforçando a ligação entre a Nova Objetividade e a Teoria do não objeto (1959) de Ferreira Gullar. Ou seja,

64 Trecho da entrevista que Oiticica concedeu a Ivan Cardoso em 1979, que não foi transcrito nas duas publicações dessa entrevista. Em ambas as transcrições, foi usada a palavra "mítico", mas no áudio ouve-se "mítico". In: Hélio Oiticica. "Entrevista a Ivan Cardoso"; R. F. Lucchetti. *Ivampirismo: o cinema em pânico*; César Oiticica Filho e Ingrid Vieira (orgs.). *Hélio Oiticica*. 65 "Declaração de princípios da vanguarda". In: Daisy Pecchinini (coord.). *Objeto na arte: Brasil, anos 60*. Sobre a obra, cf. Paulo Reis. Op. cit., pp. 27-9.

66 O texto *Cultura posta* as bases de arte ativista

novam  
vangua  
Objeti  
cretista  
Novo d  
conteu  
ção de  
chman  
turning p  
pictório  
Dias, N  
afirma  
fundos  
co-estr  
do prob  
um anti  
no conce  
jeto e da

Nesse  
quadro,  
do-o em  
do em l  
invocan  
e a grade  
sões, cav  
narrativa  
conglom  
artistas d  
(Litchens  
explosão  
ca mole (O  
Ora, ele o  
pinta seu  
de secado  
ras e cogu  
ne explíci  
antecede



novamente, como já fizera em “Situação da Vanguarda no Brasil”, o artista considera a Nova Objetividade consequência da *démarche* neoconcretista. Oiticica vê ainda Gullar<sup>66</sup> e o Cinema Novo como precursores da preocupação com conteúdo social que afluía em 1966 na produção de artistas como Antônio Dias, Rubens Gerchman e Pedro Escosteguy. “Considero, então, o *turning point* decisivo desse processo, no campo pictórico-plástico-estrutural, a obra de Antônio Dias, *Nota sobre a morte imprevista* [1965], na qual afirma ele, de supetão, problemas muito profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem do problema do objeto (na verdade essa obra é um antiquadro, e também aí uma reviravolta no conceito do quadro, da ‘passagem’ para o objeto e da significação do próprio objeto).”<sup>67</sup>

Nesse “objeto”, Dias começa a superação do quadro, ao inclinar o quadrado, transformando-o em um losango, que é então subdividido em losangos menores, simultaneamente invocando a estruturação rígida de Mondrian e a grade das histórias em quadrinhos. Explorações, caveiras, máscaras antigas constroem a narrativa dessa história em quadrinhos. Dias conglomerava aqui marcas registradas de quatro artistas do Pop norte-americano: os quadrinhos (Lichtenstein), o cogumelo de fumaça de uma explosão atômica (Rosenquist), a forma erótica mole (Claes Oldenburg) e a caveira (Warhol). Ora, ele o faz no mesmo ano em que Rosenquist pinta seu *F-111* com ogivas nucleares disfarçadas de secador de cabelos, espaguete *in lieu* de vísceras e cogumelos atômicos. Transforma em carne explícita o pendente flácido de Oldenburg. E antecede em mais de uma década a caveira de

Warhol. O que nos norte-americanos é sugerido, em Dias é apresentado com toda a violência e clareza concedidas pela simetria e áreas bem definidas de cor. A narrativa é a do caos e do horror.

Gerchman é também claro na comunicação, mas, ao contrário de Dias, procura suas referências de signos comunicativos na cultura popular brasileira, nos jornais mais baratos, no cartaz feito à mão e colocado na porta do bar. Retrata aqueles cuja única imagem é a fotografia três por quatro da carteira de trabalho. Em *Não há vagas* (1965), cita *Operários* (1933), da fase socialista de Tarsila do Amaral, ao aglomerar do lado direito da tela faces genéricas dos que, como cantaria Chico Buarque, vivem de luz, apontando para a falência do projeto desenvolvimentista brasileiro. Se em Dias o clima da narrativa é tenso, em Gerchman o tom é o da docilidade passiva, que não se dá ao luxo da desesperança ou do desespero.

Nova Objetividade Brasileira marca ainda a apresentação da obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica, cujo título seria meses depois apropriado por Caetano Veloso como título de uma canção, sugerindo para a imprensa da época a criação do termo “tropicalismo”. A obra *Tropicália* era um labirinto com dois penetráveis, *Imagético* e *A pureza é um mito*, com o qual Oiticica quis criar uma imagem multissensorial do Brasil, na qual não só elementos visuais surgissem, mas também o tato, a movimentação do corpo pelos espaços que circundavam os dois penetráveis, os sons das araras, as texturas de tecidos e plantas que integram a obra. Um passo anterior a propostas que favorecem o comportamento descondicionado, Oiticica procurou com *Tropicália* descondicionar o imaginário, afastar-se

<sup>66</sup> O texto cita explicitamente o livro de Ferreira Gullar, *Cultura posta em questão*, de 1963, no qual o poeta explicita as bases de seu engajamento político, que resultaria na arte ativista do período do CPC.

<sup>67</sup> Hélio Oiticica. “Esquema geral da Nova Objetividade”. Op. cit.





de modelos europeus e norte-americanos. No entanto, enfureceu-se com a forma superficial como a obra foi recebida: “E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc. [...] Muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento

vivencial direto, que vai além do problema da imagem, [...] o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua ideia principal.”<sup>68</sup>

Como no *Projeto Cães de Caça*, de 1961, *Tropicália* incluía intervenções de outros artistas: poemas de Roberta Oiticica e um balcão com jornais desenhados de Antônio Manuel, que estavam não

68 *Aspiro ao grande labirinto*, p. 108.

apenas  
constitu

Oitic  
concret  
sendo o  
plástico  
neastas  
contrar  
cera con  
trouxe a  
o centr  
tônicos  
prédio m

A ex  
“Declara  
cam tar  
da vang  
lo do Ne  
teiros c  
ção det  
particip

69 Depo  
Oiticica e  
sobre not  
MAM - RJ e  
um depoi  
a incorpo



LYGIA PAPE  
CAIXA DAS BARATAS, 1967  
ACRÍLICO, BARATAS  
E ESPELHO  
35 X 25 X 10 CM  
FOTO ACERVO  
PROJETO LYGIA PAPE

PÁGINA AO LADO  
HÉLIO OITICICA  
TROPICÁLIA, 1967  
PLANTAS, AREIA, PEDRAS  
ARARAS, APARELHO  
DE TELEVISÃO, TECIDO  
E MADEIRA  
ACERVO PROJETO  
HÉLIO OITICICA



apenas “próximos” da obra de Oiticica, mas constituíam “parte” de *Tropicália*<sup>69</sup>.

Oiticica passa a considerar *Tropicália* o corpo concreto de um programa cultural que estava sendo conduzido paralelamente por artistas plásticos, músicos, teatrólogos, poetas e cineastas mesmo antes da música de Caetano encontrar os penetráveis do artista. Como aconteceu com os *Parangolés* em *Opinião 65*, *Tropicália* trouxe as margens da sociedade brasileira para o centro: na obra de 1967, elementos arquitetônicos da favela são trazidos para dentro do prédio modernista de Affonso Reidy.

A exposição Nova Objetividade Brasileira e a “Declaração de princípios da vanguarda” marcam também o retorno de Lygia Pape ao núcleo da vanguarda das artes plásticas. No crepúsculo do Neoconcretismo, a artista dedicou-se a roteiros cinematográficos, mas voltou a ter atuação determinante no desenvolvimento da arte participativa a partir de 1966. São de 1967 as

“antiartes” *Caixa de formigas* e *Caixa de baratas* que a artista apresenta na Nova Objetividade Brasileira. A caixa com baratas imitava coleções de borboletas prensadas em vidro, substituindo o inseto encantador pelo nojento: “uma crítica à arte trancada e morta dentro de museus”<sup>70</sup>. A caixa de formigas continha saúvas vivas, andando em torno de um pedaço de carne e dos dizeres “a gula ou a luxúria”.

Lygia Clark apresenta em Nova Objetividade Brasileira a obra interativa *O eu e o tu/Roupa-corpo-roupa*, da série *Nostalgia do corpo* (1966), o paroxismo da imanência do ato, o que para Clark tinha um sentido político, visto que, manipulando suas “proposições”, o participante sentia seu corpo despertar, “reencontrando uma energia sensorial voluntariamente adormecida devido aos nossos hábitos sociais”<sup>71</sup>. “Eu denominei essa fase do meu trabalho, a mais variada de todas, de *nostalgia do corpo*. Eu compreendi que uma das propriedades de *Caminhando* estava

69 Depoimento de Antônio Manuel à autora. Em 1967, Oiticica encontrou o jovem artista fazendo intervenções sobre notícias de jornal em uma mesa no restaurante do MAM -RJ e convidou-o para fazer parte de *Tropicália*. Para um depoimento de Oiticica sobre as razões que o levaram a incorporar o balcão de flan de Antônio Manuel a *Tropi-*

*cália*, cf. Hélio Oiticica. “Anotações para Antônio Manuel”, 22/2/1974. Arquivo Hélio Oiticica 303.73-p25.

70 Lygia Pape, apud Paulo Sérgio Duarte. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*, p. 52.

71 Lygia Clark. In: Borja-Villel, *Lygia Clark*, p. 189.



então sendo radicalizada: a proposição (pois a palavra 'obra' denota a passividade do resultado de um trabalho anterior e portanto já não era conveniente) nos faz tomar consciência de nosso próprio corpo. Eu reuni um grande número de materiais sem nenhum valor, mas que, quando eu os tocava, a redescoberta tátil provocava um trauma estimulante.”<sup>72</sup>

Sacos plásticos cheios de ar com bolinhas no interior ou no exterior que se movimentam à medida que o participante mexe no plástico, livros sensoriais com páginas de plástico contendo conchas ou pedrinhas, máscaras que estimulam o olfato por conterem compartimentos cheios de ervas e que alteram a visão e a audição com espelhos colocados no buraco dos olhos ou materiais diversos na altura dos ouvidos, luvas muito pesadas: proposições que, modificando a recepção natural dos cinco sentidos, alteram a relação do corpo com o mundo exterior. O resultado é o aguçamento dos sentidos (volto-me para o lado de fora, tentando traduzir os estímulos para essa nova frequência sensorial de mediação corpo-mundo) ou um convite à introspecção (volto-me para dentro do corpo, já que o mundo exterior apresenta-se distinto do conhecido, dada a nova mediação). Em *O eu e o tu/Roupa-corpo-roupa*, um casal veste um traje que cobre todo o corpo, como uma roupa de astronauta, inclusive a cabeça. “[...] os participantes (de sexos contrários) se procuram com os olhos vendados; encapuzados, às escuras, sentem-se a si mesmos como carência do outro; e para superarem essa expiação, movidos pela fome de comunhão, atiram-se ao mundo externo procurando no encontro o esquecimento de sua solidão. [...] é a exterioridade do outro

(o receptáculo ao toque) que lhes permite conhecer sua própria interioridade. Esse encontro que funda dentro do mundo um pequeno mundo particular é na verdade um reencontro. A nostalgia é um sentimento de melancolia que resulta de uma perda: a da identificação de um nós original (de um corpo coletivo).”<sup>73</sup>

As investigações de Lygia Clark voltam-se, a partir de 1966, cada vez mais para o mundo psíquico e afunilam seu público. A partir de 1973, a artista passa a experimentar suas proposições descondicionantes com seu grupo de estudantes na Sorbonne. “A ânsia de liberdade que eclodiu na França em Maio de 1968 deu atualidade à pesquisa de Lygia Clark.”<sup>74</sup> De volta ao Rio em 1976, dedica seus “objetos relacionais” a uma pessoa de cada vez, em uma terapia baseada no potencial que seus simples objetos, feitos com pedras e plásticos, teriam de recompor a relação do participante (agora paciente) com seu corpo e assim tratar distúrbios psíquicos.

#### ESCÁRNIO COMO ESTRATÉGIA DE CRÍTICA INSTITUCIONAL

A densidade teórica das obras de Oiticica e Clark teve seu contrapeso na irreverência da Rex Gallery & Sons, um espaço para exposições inaugurado em 1966 com o aviso: “É a guerra.” O estopim para a organização da Rex foi a censura a algumas obras na exposição *Propostas 65*, o que levou Nelson Leirner, Geraldo de Barros e Wesley Duke Lee a retirar seus trabalhos da mostra<sup>75</sup>. Daí surge o grupo Rex, que depois recebeu também os jovens Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser. A Rex Gallery & Sons foi criada para abrigar obras que outras

72 Idem, *ibidem*, p. 188.

73 Ricardo Fabbrini. *O espaço de Lygia Clark*, pp. 118-20.

74 Idem, *ibidem*, p. 158.

75 Fernanda Lopes. *A experiência Rex: éramos o time do rei*, p. 39.

galerias sobre o se “time inglês), porta-vo de um a cinco ex-jornal<sup>76</sup>. adiante timo nú cerrame convida guissem vam aco ficavam deteve a pandemo tinham s

A pro minou, Nelson L para o 4º obra foi a denúncia vel! – do de salões seu próp de Arte M cionada, Antônio Moderna da como p *corpo é a ob* nio Manu tese do pe 1960: “o e O objeto c

76 Idem, *ibidem*.

77 Otília Ara

78 Cf. Guy B

Antônio Man



galerias não receberiam, além de discussões sobre o sistema da arte. O *Rex Time* (pronuncia-se “time”, como em português, e não como em inglês), jornal publicado pela empreitada, era o porta-voz das ideias do grupo, que durou menos de um ano. Nesse tempo, foram organizadas cinco exposições e publicados cinco números do jornal<sup>76</sup>. Com dificuldades financeiras para levar adiante o projeto, os artistas anunciaram no último número: “Rex Kaput.” Na exposição de encerramento da Rex Gallery, os visitantes foram convidados a levar embora as obras que conseguissem arrancar das paredes. Algumas estavam acorrentadas ao pulso de modelos, outras ficavam atrás de uma piscina com água. Nada deteve a fúria da multidão. O resultado foi um pandemônio, e em oito minutos todas as obras tinham sido retiradas e levadas pelo público<sup>77</sup>.

A provocação às instituições de arte não terminou, contudo, com o Rex Kaput. Em 1967, Nelson Leirner inscreveu um porco empalhado para o 4º Salão de Arte Moderna de Brasília. A obra foi aceita, ao que o artista respondeu com denúncias em jornais contra a decisão – favorável! – do júri. Outro artista que desafiou júris de salões foi Antônio Manuel, que inscreveu seu próprio corpo como obra de arte no Salão de Arte Moderna de 1970. A obra não foi selecionada, mas no dia da abertura da exposição Antônio Manuel surgiu nu no Museu de Arte Moderna, aparição que, sem ter sido planejada como performance, ficou conhecida como *O corpo é a obra*. Foi comentando esse ato de Antônio Manuel que Mário Pedrosa articulou a síntese do pensamento da arte no final dos anos 1960: “o exercício experimental da liberdade”<sup>78</sup>. O objeto *Corpobra* decorre desse acontecimento

ANTONIO MANUEL  
*CORPOBRA*, 1970  
MADEIRA, PALHA,  
FOTOGRAFIA,  
ACRÍLICO E CORDA  
200 X 49 X 47 CM  
ACERVO DO ARTISTA



76 Idem, *ibidem*, p. 41.

77 Otilia Arantes, “Depois das vanguardas”.

78 Cf. Guy Brett, “Estados de medo e liberdade”. In: *Fatos, Antônio Manuel*, exh. cat., p. 53.



no MAM. A menção à censura é feita na alteração, controlada por uma corda, da fotografia de Antônio Manuel ora nu, ora censurado com uma tarja preta<sup>79</sup>. Censurar e revelar alternam-se em outras obras do artista desde 1968. *Repressão outra vez – eis o saldo* propõe que o participante puxe uma corda que levanta um pano preto, revelando fotografias de jornal ampliadas com notícias sobre a violência da polícia. Em uma época em que os jornais eram censurados a ponto de precisarem publicar receitas culinárias ou previsões do tempo (tormentas e tempestades) na primeira página – um aviso de censura para o leitor atento –, Antônio Manuel usou o flan, matriz de impressão, e a própria página do jornal para fazer circular seu inconformismo.

### APOTEOSE E APOCALIPSE

“Pode-se dizer que de 1965 a 1969 – até a revanche do regime – boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política.”<sup>80</sup> A frase de Otília Arantes dá o tom do final dos anos 1960. A guinada para o espaço público e para o coletivo é o índice da resistência artística ao regime militar. Em julho de 1968, Frederico Moraes conseguiu que o jornal *Diário de Notícias* patrocinasse um mês de atividades artísticas no Aterro do Flamengo, o Arte no Aterro, que contava com exposições no Pavilhão Japonês, esculturas de Jackson Ribeiro ao ar livre e aulas de artes. Moraes convidou Hélio Oiticica para conduzir alguma atividade do programa, ao que o artista respondeu com uma manifestação coletiva, convidando outros artistas. Rogério Duarte,

poeta, artista e *designer*, criou o nome do acontecimento: *Apocalipopótese*.

Antônio Manuel apresentou as *Urnas quentes*, caixas de madeira que o público era convidado a abrir a marretadas, para então encontrar notícias de jornais sobre a repressão. Lygia Pape trouxe os *Ovos*, cubos de pano com uma fenda pela qual o participante emergia, como num renascimento ou libertação. A fenda, a brecha aparecem em outra obra importante da artista apresentada em outra ocasião, também em 1968: *Divisor*, um pano branco de 30 metros de comprimento com diversos rasgos por onde se passa a cabeça; o pano virava então um ser de centenas de cabeças, um coletivo, caminhando pelas ruas do Rio de Janeiro. Ainda em *Apocalipopótese*, Rogério Duarte apresentou uma performance com cães pastores-alemães amestrados, que ao comando de um treinador rastejavam ou rolavam no chão, em clara alusão tanto à violência da polícia como à domesticação da população<sup>81</sup>. Para Frederico Moraes, “*Apocalipopótese* teve algo de profecia. Na segunda-feira a polícia reprime uma das passeatas diárias que tinha nesse momento e é a primeira vez que usam, para reprimir, cães [...]. Foi um espetáculo que, na sua aparente simplicidade, teve um caráter premonitório. Já no final do ano chegou o Ato Institucional e foi o fim”<sup>82</sup>.

A censura acirrou-se a partir da promulgação do AI-5, em dezembro de 1968. Naquele mês, o exército fechou a 11 Bienal de Artes Plásticas (Museu de Arte Moderna da Bahia)<sup>83</sup>. Em 1969, a exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dos artistas que iriam representar o Brasil na VI Bienal de Paris, também

79 Idem, *ibidem*, p. 55.

80 Otília Beatriz Fiori Arantes. “Depois das vanguardas”.

81 O documentário *Guerra e paz* de Raimundo Amado registra o evento. O filme esteve perdido durante muitos anos, disponível somente no MOMA-NY, mas foi exibido nos seminários que acompanharam a exposição “Hélio Oiticica:

Museu é o Mundo”, em 2010 (São Paulo/Rio de Janeiro/Brasília: Itaú Cultural/Paço Imperial/Museu Nacional).

82 Frederico Moraes. Entrevista a Gonzalo Aguilar em *Cronópios*. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279>. Acesso em: jan. 2014.

83 Paulo Reis. Op. cit., p. 58.

foi fe  
muni  
x Bien  
artista  
para a  
das pa  
MAM d

A d  
são ao  
raes or  
no Palá  
Parque  
ma ten  
tur Bar  
xas de  
outros  
depara  
eram re  
sinatos  
em prá  
alguns  
citando  
tari em  
era “um  
forma d  
te, onde  
neira in  
perman  
guerrilh  
do a agu  
necessit  
tivas é al  
primeira

Esse  
ainda a  
guerrilha  
gue, as v

84 Para un  
das, cf. Pau

85 Décio P

86 Publica  
1970. Repul



foi fechada pela ditadura, o que levou a comunidade artística internacional a boicotar a x Bienal de São Paulo de 1969. Muitas obras que artistas brasileiros haviam programado enviar para a Bienal de São Paulo foram redirecionadas para o 1º Salão da Bússola, que ocorreu no MAM do Rio de Janeiro em novembro de 1969.

A década encerra-se com uma forte remissão ao corpo. Em abril de 1970, Frederico Moraes organizou a exposição *Do Corpo à Terra*<sup>84</sup>, no Palácio das Artes, com obras espalhadas no Parque Municipal de Belo Horizonte, uma última tentativa de evento público e ao ar livre. Artur Barrio espalhou pelo Ribeirão Arruda trouxas de pano contendo carne, sangue, unhas e outros materiais orgânicos. Transeuntes que deparavam com as trouxas imediatamente eram remetidos à questão das torturas e assassinatos de presos políticos. Aqui Barrio coloca em prática o que Frederico Moraes descrevera alguns meses antes como “arte de guerrilha”, citando um termo cunhado por Décio Pignatari em 1967<sup>85</sup>. Para Moraes, o artista em 1970 era “uma espécie de guerreiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada [...] o artista cria um estado de permanente tensão [...]. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos [...] sobretudo necessita tomar iniciativas. [...] e tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte”<sup>86</sup>.

Esse texto de Frederico Moraes ressalta ainda a importância do corpo nessa arte de guerrilha – “o corpo e nele os músculos, o sangue, as vísceras, o excremento, sobretudo a

inteligência” –, corpo indissociável do conceito de participação e contestação nas obras de artistas como Oiticica, Antônio Manuel, Lygia Pape e Barrio. No Brasil, diferentemente das manifestações da Body Art norte-americana ou europeia, o corpo não foi perfurado ou flagelado, mas sim apresentado como o veículo de contato com o mundo exterior e, portanto, como arma de transformação desse mundo. Ele já estava sendo torturado nos porões da ditadura, então a encenação do flagelo, como em Chris Burden ou Marina Abramovic, teria sido uma redundância espetacularizante do sofrimento. O corpo é arma na arte de guerrilha por praticar comportamentos desviantes e muitas vezes por defender o prazer como transgressão. É o caso do conceito de Crelazer<sup>87</sup>, que Hélio Oiticica desenvolve a partir de 1969 quando cria o *Éden*, um labirinto para ser explorado pelo corpo, com uma nova modalidade de penetráveis, os *Ninhos*, que se ofereciam apenas para que ele ficasse em um estado de prazer despreocupado, introspectivo, descondicionado de regras, sem finalidade, que comprovava o poder transgressor do intransitivo<sup>88</sup>.

Exceção ao uso do corpo como veículo do prazer transgressor, e numa ilustração literal da tortura praticada durante a ditadura militar, a obra *Tiradentes: totem monumento ao prisioneiro político*, de Cildo Meireles, apresentada em *Do Corpo à Terra*, ateou fogo a galinhas vivas amarradas em um poste, ato desesperado e que foi assistido (nos dois sentidos da palavra) por uma plateia chocada, porém passiva. A década encerra-se sob o signo do horror.

84 Para um relato detalhado sobre as obras apresentadas, cf. Paulo Reis. Op. cit., pp. 62-73.

85 Décio Pignatari. “Teoria da guerrilha artística”. Publicado em: Glória Ferreira (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*.

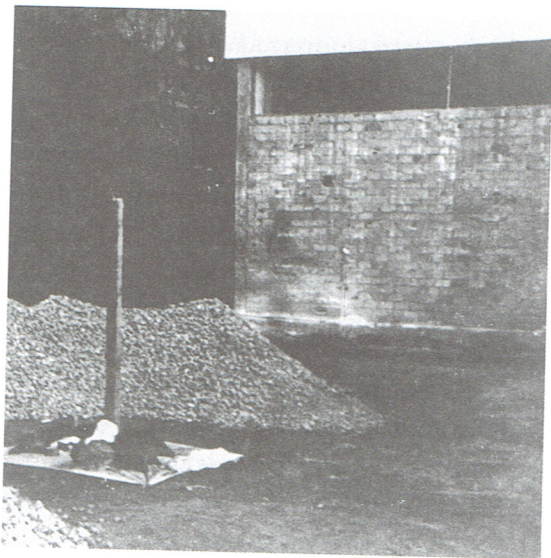
86 Publicado originalmente na *Revista Vozes*, jan.-fev. 1970. Republicado em *Arte em Revista* nº 7 e em Ricardo

Basbaum (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*.

87 Sobre o Crelazer, cf. Paula Braga. “Conceitualismo e vivência”. In: *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*.

88 Cf. Celso Favaretto. “Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica”. In: *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*.





CILDO MEIRELES  
TIRADENTES: TOTEM  
MONUMENTO AO  
PRISIONEIRO  
POLÍTICO, 1970  
ESTACA DE MADEIRA  
TECIDO BRANCO  
TERMÔMETRO CLÍNICO  
10 GALINHAS VIVAS  
GASOLINA, FOGO

FOTOS LUIZ ALPHONSUS

### MODERNISMO / PÓS-MODERNISMO

Em 16 de julho de 1966, no *Correio da Manhã*, Mário Pedrosa arrisca o termo pós-moderno para definir o “novo ciclo de vocação antiarte” pelo qual então passava a arte brasileira. E acrescenta: “desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor”<sup>89</sup>. De fato, em 1970, quando a exposição *Information*, do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa), reuniu obras de artistas do mundo inteiro que perceberam a necessidade de redefinição da palavra arte, incluiu quatro brasileiros: Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Artur Barrio.

Talvez Pedrosa tenha usado, em 1966, o termo controverso “pós-moderno” não em referência à superação absoluta do moderno (que ainda hoje deixa suas marcas na produção brasileira), mas para ressaltar a diferença entre a antiarte dos anos 1960 e a antiarte dadá, entre a busca pela singularidade da arte brasileira

em 1960 e o nacionalismo dos movimentos modernistas da década de 1920. Essas questões cruciais para as experiências modernas dos anos 1920 são retomadas em outro ponto da curva nos anos 1960. A obra *Caminhando*, de Lygia Clark, é uma boa imagem desse tipo de retorno: nunca o corte passa exatamente pelo mesmo ponto; a própria curva vai mudando ao longo do caminho, intrincando-se.

Os anos 1960 lançaram a possibilidade do experimental (a ênfase no processual e no conceitual) na arte brasileira, insistindo na ativação do corpo como parte da obra, negando a arte retinal e tentando escapar do sistema das belas artes, das instituições, jogando-se na vida. “O museu, naturalmente, não podia abrigar ‘o exercício experimental da liberdade’ (Pedrosa). Muito menos as ruas, replicou, implacável, a realidade”<sup>90</sup>, seja pela falta de liberdade nos anos 1970, seja pela atual adesão a uma nova força que domina o campo a partir de meados dos anos 1980: o mercado.

Os anos 1960, de fato, marcaram as últimas manifestações artísticas que podem ser descritas por um termo moderno por excelência: vanguarda.

89 Mário Pedrosa. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: *Estado de Minas*, 24 jul. 1966. Cf. Arquivo Hélio Oiticica, 1873/66. O artigo foi reproduzido no livro *Aspiro ao grande labirinto*, com um erro de digitação em uma frase crucial: no livro aparece escrito “arte moderna”, quando no original lê-se “arte pós-moderna”.

90 Ronaldo Brito. “Pós, pré, quase ou anti?”. In: Sueli de Lima (org.). *Experiência crítica*, p. 112. Originalmente publicado em *Folha de S. Paulo*, 2 out. 1983.



