



Nova Objetividade Brasileira – posicionamentos da vanguarda

Nova Objetividade Brasileira – Positioning of the avant-garde

Dr. Paulo Reis

Como citar:

REIS, P. Nova Objetividade Brasileira – posicionamentos da vanguarda. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p. 98-114, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/867>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.867>

Imagem: Capa do Catálogo da exposição “Nova Objetividade Brasileira”, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Nova Objetividade Brasileira – posicionamentos da vanguarda

Nova Objetividade Brasileira – Positioning of the avant-garde

Dr. Paulo Reis*

Resumo

A exposição Nova Objetividade Brasileira, mostrada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, representou um momento fundamental para o debate cultural nacional. Ao afirmar uma arte experimental, a exposição balizava a construção de uma vanguarda estruturada pela participação do espectador, pelo conceito do objeto e pelo posicionamento político.

Palabras-chave

Vanguarda brasileira; política; Nova Objetividade Brasileira.

Abstract

The exhibition Nova Objetividade Brasileira, shown in the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro in 1967, represented a fundamental moment for the Brazilian cultural debate. The exhibition focused on the construction of an avant-garde through an experimental art structured by the participation of the viewer, the concept of the object and a political stance.

Keywords

Brazilian avant-garde; politics; Nova Objetividade Brasileira.

O desenvolvimento pujante de uma arte de crítica social e política desempenhará indubitavelmente um papel relevante em toda a vida nacional, não limitado ao campo puramente artístico e cultural. (Mário Schenberg, Cinco arquitetos pintores, 1966)

Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão. (Hélio Oiticica, encarte do catálogo 'Witthechapel Experience' em Aspiro ao grande labirinto, 1986)

Em texto de 1970 o crítico Roberto Pontual afirmou que “a mostra Nova Objetividade Brasileira (...) reúne toda a diversificada gama de experimentações de artistas mais identificados com a contemporaneidade e que seus projetos artísticos apresentavam-se acrescidos de uma perspectiva crítica antes inexistente” (Revista, 1970: 8). Passados três anos da realização da exposição “Nova Objetividade Brasileira” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a percepção do crítico apontou duas discussões significativas da mostra carioca, a justaposição de pesquisas visuais as mais diversas com posicionamentos marcadamente experimentais e assumidamente críticos ao contexto político e social do país. E hoje, passados cinquenta anos da exposição, é somada às percepções de Pontual uma reflexão sobre a exposição e a história recente da arte nacional apontando seus grandes projetos culturais unificadores de certa cena artística, suas tensões e desdobramentos¹.

No período imediatamente posterior ao Golpe Militar de 1964 tramaram-se distintas discussões poético-conceituais nas artes visuais brasileiras e assim configurou-se um período fecundo de diversidade e comprometimento de artistas, críticos e agentes culturais. No ano de 1965 as exposições “Opinião 65” (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/RJ) e “Propostas 65” (Fundação Armando Álvares Penteado/SP) apresentaram-se como respostas críticas ao momento político e anunciaram assim seus programas estéticos experimentais. Ambas as exposições tiveram novas edições em 1966. Também nesse ano outras exposições ocorreram como “Pare” (Galeria G4/RJ) e a “I Bienal de Artes Plásticas” na Bahia, entre outras. E no ano de 1967 aconteceu a primeira edição da exposição “Jovem Arte Contemporânea – JAC”, organizada pelo crítico Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea em São Paulo e a exposição “Nova Objetividade Brasileira” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A exposição “Nova Objetividade Brasileira” solidificou os termos da vanguarda artística no país que vinham sendo propostos desde “Opinião 65” e “Propostas 65” através da reformulação do conceito estrutural da obra, de seu espaço social de ação e da relação da arte com o público. A obra, não mais definida nos termos tradicionais de pintura, escultura ou desenho, denominava-se objeto. Hélio Oiticica fundamentou sua ideia de vanguarda na “construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais, etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite” (Oiticica, 1986: 112). O espaço ocupado pela proposta artística ampliava-se além dos limites arquitetônicos dos museus em direção ao espaço social. O público, mais que a mera contemplação, era convidado a uma outra relação sensível com a arte. As novas formulações

estéticas estavam ligadas ao contexto histórico e a exposição “Nova Objetividade Brasileira” representou a súmula de um programa de vanguarda da arte nacional comprometida com seu tempo, evidenciada através de operações artísticas e conceituais no campo das tensões políticas, sociais e culturais.

I.

A mostra “Nova Objetividade Brasileira”² aconteceu de 6 a 30 de abril de 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Da mesma forma que Propostas 65, ela foi organizada por artistas (Hélio Oiticica, Hans Haudenschild, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman) e também pelo crítico Frederico Moraes, que deixou a organização da exposição antes de sua inauguração. “Nova Objetividade Brasileira” trazia também, como discussão circunstancial, uma reação ao concurso de caixas da Petite Galerie, organizado pelo crítico Jayme Maurício. O referido concurso tinha como regulamento a construção de obras em forma de “caixas”, numa apropriação mercadológica algo oportunista à discussão, bem mais complexa, do objeto na arte.

Participaram da exposição os artistas, constantes em seu catálogo, Aluísio Carvão, Alberto Aliberto, Anna Maria Maiolino, Antônio Dias, Avatar Moraes, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Eduardo Lins Clark, Ferreira Gullar, Flávio Império, Gastão Manuel Henrique, Geraldo de Barros, Glauco Rodrigues, Hans Haudenschild, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Juvenal Hahne Junior, Luiz Gonzaga Rocha Leite, Lygia Clark, Lygia Pape, Marcello Nitsche, Maria do Carmo Secco, Maria Helena Chartuni, Maurício Nogueira Lima, Mona Gorovitz, Nelson Leirner, Pedro Escosteguy, Raymundo Colares, Roberta Oiticica, Roberto Amaro Lanari, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Sami Mattar, Samuel Szpigel, Sergio Ferro, Solange Escosteguy, Theresa Simões, Vera Ilce, Waldemar Cordeiro e Walter Smetak. Como convidados, participaram os artistas Amilcar de Castro e Franz Weissmann, os fotógrafos David Usurpator, Fernando Goldgaber, Pedro Moraes e os cineastas Antonio Carlos da Fontoura e Arnaldo Jabor.

A exposição representava um desdobramento das questões artísticas anunciadas desde início dos anos 1960, em exposições diversas e no posicionamento dos artistas Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Glauco Rodrigues, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy, Raymundo Colares, Renato Landim, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Rubens Gerchman e dos críticos Frederico Moraes e Mário Barata apresentado na “Declaração de princípios da vanguarda”. A herança formal e conceitual do Concretismo e Neoconcretismo, uma leitura crítica da arte Pop e do Novo Realismo francês, a presença do objeto e a discussão do realismo reforçaram uma das bases do debate artístico inserido no contexto político e social. “Nova Objetividade Brasileira” baseava sua estratégia na trajetória recente do pensamento crítico mais atuante das artes e nas manifestações artísticas de caráter experimental.

Acompanhava a exposição um catálogo bastante completo com textos críticos, relação de artistas, listagem de obras expostas e algumas reproduções de obras. O crítico Mário Barata e os artistas Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica, através de seus textos, foram os articuladores conceituais da exposição. No texto introdutório do catálogo, o crítico Mário Barata salientou, entre outras argumentações, a diversidade e complexidade que a exposição encarnava nos termos de “uma nova

consciência do movimento estético, consciência em patamar superior, pela autorreflexão e pela participação no mundo exterior” (Nova, 1967: n.p) e também na apresentação de “novas sínteses e fecundas contradições” (idem), entendidas em termos da produção da arte recente do país.

O segundo texto do catálogo, do artista Waldemar Cordeiro, estruturava-se em hipóteses e máximas e assim assemelhava-se ao modelo do manifesto do Grupo Ruptura em 1951. Porém havia uma diferença fundamental entre o texto do catálogo e o do manifesto do Grupo Ruptura, que tinha em Cordeiro um de seus principais articuladores. No manifesto havia um posicionamento de ruptura ou descontinuidade entre uma narrativa histórica da arte do passado e a arte proposta pelo coletivo de artistas de São Paulo. E o que estava sendo afirmado nas articulações do texto do catálogo da “Nova Objetividade Brasileira” era uma continuidade e desdobramento e não ruptura entre a arte de um “passado-recente e de um presente-futuro, de uma tradição viva que não deveria ser negada e a de uma vanguarda histórica não dissociada da vanguarda atual” (ibidem), para usar os termos de Cordeiro.

Havia também no texto de Cordeiro a afirmação de uma síntese ou “estado de vanguarda”, construída desde início dos anos 1960 com as experiências construtivas, a figuração pop, o objeto, a participação do espectador e o comprometimento político. Nas palavras do artista, havia um fluxo que não parava, entre aqueles antecedentes e os da “nova objetividade”, pois ali uniam-se os *pioneiros* da geração concreta e neoconcreta e os *jovens artistas*, implicados num contexto nacional de industrialização, urbanização e subdesenvolvimento. A operação das vanguardas históricas, construída numa narrativa dada por rupturas, transformava-se nas afirmações de Cordeiro, assim como em outros textos de Hélio Oiticica e Frederico Moraes, numa tradição viva de continuidade. Para se construir um conceito de vanguarda nacional havia de se estabelecer um projeto algo linear de encadeamentos formais e conceituais no esteio da trajetória artística recente do país.

Além dos textos de Waldemar Cordeiro e Mário Barata, um texto-manifesto denominado “Esquema Geral da Nova Objetividade” foi publicado por Hélio Oiticica no catálogo. No texto de Oiticica percebe-se um diálogo evidente com a “Declaração de princípios da vanguarda”, divulgado na imprensa especializada por ocasião da exposição NOB. Subdivido em seis itens, o Esquema apresentava-se como um panorama, ao mesmo tempo que um programa, para a arte de vanguarda da época, denominada de “nova objetividade”. Eram seis itens que compuseram o Esquema: 1 - Vontade construtiva geral; 2 - Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 - Participação do espectador; 4 - Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 - Tendência a uma arte coletiva e 6 - O ressurgimento do problema da antiarte. E como referências e diálogos teóricos, Oiticica trouxe concepções de quatro linhas de pensamento das artes visuais do período, nomeadamente as de Ferreira Gullar, Frederico Moraes, Mário Pedrosa e Mário Schenberg.

Os seis itens, enumerados no texto do Esquema, abriram uma gama de procedimentos e questões para a construção de uma arte de vanguarda tramada com as questões estéticas, sociais e políticas. Oiticica acentuou, porém, logo no começo do texto que não eram os seis itens meros passos de um programa em direção a uma movimentação artística fechada. E sim, uma tomada de posição frente a um “estado da arte brasileira de vanguarda atual” (Oiticica, 1986: 84). E na conclusão do texto,

referenciando-se nas palavras de Mário Schenberg, Oiticica foi categórico ao afirmar que ao ter uma posição atuante na arte, tinha-se também uma posição contra um estar de coisas. “No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dada) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser “contra”, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social” (Oiticica, 1986: 98). E esta foi, juntamente às pesquisas artísticas apresentadas, uma das maiores apostas do Esquema.

A definição e entendimento do que era a “Vontade construtiva geral”, levantada por Hélio Oiticica no primeiro item do Esquema, já fora apontada em textos anteriores. Em 1966 dois textos argumentaram sobre a denominada “vontade construtiva” como um dos elementos formadores de uma malha poética fundamental para o processo cultural brasileiro. Um dos textos foi escrito pelo próprio Oiticica, “Situação da vanguarda no Brasil”, e o outro, pelo crítico Frederico Morais, “Por que a vanguarda brasileira é carioca”, ambos apresentados no Seminário Propostas 66. A vocação construtiva, apontada por Hélio em sua primeira formulação da “nova objetividade”, foi caracterizada como uma “necessidade construtiva característica nossa” (Oiticica, 1979: 31) e em Frederico Morais, por uma recorrente característica formal construtiva constituída por geometria, razão, ordem e já observada nos artistas anteriores ao concretismo, tais como Aleijadinho, Tarsila do Amaral, Volpi (Morais, 1979).

Os críticos Frederico Morais e Mário Pedrosa deram continuidade e maior ambiência ao projeto construtivo e a sua vocação nacional, em textos publicados posteriormente. Mário Pedrosa, no ano de 1970, creditava ao projeto construtivo brasileiro uma indelével urgência política e ética, atualizando a “vocação construtiva” em direção a uma mudança social.

Essa mudança se traduzia numa necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, da ordem ética contra o informe, necessidade de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção. (Pedrosa, 1995: 263)

O projeto construtivo brasileiro, visto por Morais, integrava “um esforço de definição de um projeto nacional e/ou continental” (uma vez que Morais tinha como base de argumentação também a arte produzida na América Latina), adquirindo o “sentido de organização do real, de transformação e construção de uma nova sociedade” (Morais, 1978: 13). A “vocação construtiva” ligava-se por Morais também a uma vocação transformadora da sociedade, ainda muito afinada com a utopia concreta dos anos 1950.

O item do Esquema, através do qual todos os outros itens de alguma maneira gravitavam ou se relacionavam e afirmado por Oiticica como fundamental, era o da “Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete”. Este item ligava-se fortemente à construção programática do Esquema e por extensão à afirmação da vanguarda dita como “nova objetividade”. O objeto, não como nova categoria mas suspensão semântica da obra de arte, remontava às vanguardas do início do século XX e era uma resposta radical às experimentações formais e transformações epistemológicas no campo das artes visuais internacionais no séc. XX. O objeto trouxe também a

crise de entendimento da obra de arte tradicional, instada pela perda de sua concreção estética, ou seja, a de um objeto de arte que não se colocava mais como obra autônoma no mundo mas que deveria ser apreendida também em contexto cultural, social, político.

A gênese da ideia de objeto e de sua presença na arte brasileira deu-se, para Oiticica a partir da movimentação concreta e neoconcreta dos anos 1950. No texto “O objeto” de 1956, Waldemar Cordeiro fez uma genealogia da arte ligada ao mundo objetivo e não a um mundo, dito, transcendente “– os artistas criam, dentro das leis da natureza, objetos que têm um valor histórico na vida social do homem” (Cordeiro, 2014: 215). O mundo da criação artística, entendida como inspiração, subjetivismo ou gênio era preterido e em seu lugar substituíam-se pelo mundo objetivo da produção artística. O objeto artístico, pensado numa instância de produção, era destituído de qualquer caráter metafísico – “os objetos criados passam a integrar o mundo, o mundo exterior, real e banal” (idem). Com essas formulações, Waldemar Cordeiro lançou suas bases para a constituição do objeto, posteriormente esmiuçado no texto “Novas Tendências” (1963), fundado também na participação do espectador e nas teorias de comunicação de Umberto Eco.

O Neoconcretismo estabeleceu a crise da representação no plano bidimensional e um novo estatuto da obra de arte. Posicionamentos importantes de dois de seus artistas, Hélio Oiticica e Lygia Clark, foram dados nos textos “A morte do plano” (1960) de Lygia Clark e “Aspiro ao grande labirinto” (1961) de Hélio Oiticica. Mas foi no texto “Teoria do não-objeto” (1959) de Ferreira Gullar, anterior a “Cultura posta em questão”, no qual o poeta ensaísta voltou a operar com conceitos tradicionais das artes visuais como o de pintura, que um olhar mais amplo sobre as pesquisas poéticas dos artistas neoconcretos e, ao mesmo tempo, um anúncio da “questão do objeto”, foi vital para se entender os anos 1960 na arte brasileira e suas relações com a sociedade.

Publicada por ocasião da II Exposição Neoconcreta, a “Teoria do não-objeto” fazia uma ressalva inicial: “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” (Gullar, 1997: 121). O posicionamento do não-objeto situava-o em relação contrária a um conceito de arte contemplativa e definida em suas linguagens específicas – pintura, desenho ou gravura, por exemplo. O texto propunha a afirmação de uma relação mais completa e direta da obra, tornada não-objeto, com o público e com o mundo. Gullar decretou, no final dos anos 1950, a gênese do conceito do não-objeto ao mesmo tempo que a “morte da pintura” ou do plano de representação da pintura, posição por ele revista no começo dos anos 1960.

Os anos 1960 trouxeram, produtivamente, uma série de questões artísticas experimentais da vanguarda dos anos 1950. Os *popcretos* de Cordeiro, o realismo, os *parangolés* de Oiticica e a conceituação do não-objeto configuraram a redefinição da obra de arte, vista na perspectiva do objeto. Ao desenvolver o item 2 do Esquema Geral da Nova Objetividade, Hélio Oiticica construiu uma gênese do objeto na arte brasileira e como momento inicial assinalou a obra de Lygia Clark. Depois das experiências de Clark, o percurso do objeto passava por sua própria pesquisa plástica, além das de Antonio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Waldemar Cordeiro, Grupo Rex, entre outros, passando também pelas ideias do crítico Mário Schenberg sobre o realismo. Desta forma, Oiticica

criou uma linearidade histórica muito precisa na qual estava inserida a presença do objeto na arte brasileira.

Através da afirmação do objeto, a “nova objetividade” ligava-se ao Concretismo e Neoconcretismo, passava pela poesia participante de Gullar, pelo Grupo Opinião e pelo Cinema Novo, para depois afirmar-se nas experiências iniciais dos anos 1960, como as de Lygia Clark, realismo carioca, realismo mágico paulista, *popcretos* e *parangolé* (Oiticica, 1986). No encadeamento da história recente das artes, construído para situar a gênese do objeto no Brasil, Oiticica fez uso do conceito de “processo dialético” do crítico Mário Schenberg (1965). O conceito de realismo, apontado por Schenberg, era o resultado do processo da “síntese dialética” do conjunto da arte brasileira dos anos 1960. O conceito de “nova objetividade” era, de certa forma, um desdobramento do conceito de realismo de Schenberg.

O objeto também produzia uma posição modificada do espectador no acionamento de seus significados. Assim, a “Participação do espectador na obra de arte” era apresentada como item 3 do Esquema. A “pura contemplação transcendental” (Oiticica, 1986: 91) da obra de arte era questionada por Oiticica já na primeira frase do item 3, que se posiciona criticamente a esse tipo de participação do espectador. O entendimento de participação não se inscrevia num contexto específico das vanguardas modernas, no qual a autonomia do objeto de arte ligava-se eminentemente a sua constituição formal. Problematizava-se a percepção da obra de arte dada unicamente através de seus parâmetros formais e desligada de uma realidade histórica dada.

Como realizado nos dois itens anteriores, “Vocação construtiva” e “Tendência ao objeto”, Oiticica construiu mais uma vez uma trajetória histórica, no caso, a da especificidade da participação do espectador na arte brasileira. A ação de participação efetiva do espectador, vista como apreensão dos significados da obra, ligava-se para ele à participação corporal (vivencial) e à participação semântica (intelectiva). Para o artista, a qualificação de uma obra de arte que implicava a participação do espectador, diferente da contemplação, começara no neoconcretismo³ também com a artista Lygia Clark. Seguia-se, então, uma súpula de experiências artísticas de artistas mais jovens, como Hans Haudenschild, Solange Escosteguy e Sami Mattar, entre outros. Também foram citadas outras experiências de artistas vindos do concretismo e neoconcretismo, como Lygia Pape, Ivan Serpa, Willys de Castro e a si próprio com os *parangolés*. Uma sincronia de movimentações artísticas era mais uma vez realizada e a vanguarda brasileira da “nova objetividade” construía sua própria tradição.

O item 4 tem uma importância decisiva para todo o projeto da vanguarda em direção à construção da “nova objetividade”, ao propor a “Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”. Nesse item realizou-se o encontro entre as ideias de Ferreira Gullar e Hélio Oiticica sobre as possibilidades do engajamento político do artista. Através de um embate produtivo com a visão de engajamento, preconizada por Gullar, Oiticica trouxe as ideias do poeta para sua proposta de participação do artista nas questões políticas sociais e éticas do país. Ele mostrou coerência ao incorporar as ideias de Gullar, avesso neste momento às experimentações formais da vanguarda, para o cerne de sua proposta da “nova objetividade”. Ao partir do pressuposto da fundação da base para uma “cultura tipicamente brasileira” (Oiticica, 1986: 94), Oiticica lembrava, em acordo com Gullar,

que isto só era possível pela reformulação, ou mudança, das estruturas políticas e sociais. Para tanto, era necessária a participação do artista nos problemas do mundo e a estreita sintonia entre sua produção artística e esta realidade, novamente em acordo com Gullar, ao criticar um certo “esteticismo” das artes.

As formulações de Oiticica, propostas no Esquema, afinavam-se com a necessidade de engajamento proposta por Gullar, discutidas nos livros “Cultura posta em questão” e “Vanguarda e subdesenvolvimento”, mas estabeleciam outros modos de operacionalização nas poéticas dos anos 60, como observa Carlos Zílio:

Evidentemente a leitura feita por Oiticica das teorias de Gullar, embora mantivesse uma relação com seus objetivos amplos, se diferenciava tanto na prática quanto programaticamente. O projeto de Oiticica não se sujeitava a nenhuma disciplina ou a injunções políticas próprias ao aparelho cultural da esquerda (Zílio, 2009: 130).

Para Oiticica o engajamento não tomava forma através da figuração, mesmo que comprometida, ou então num projeto nacional-popular nas artes. Formulava-se na necessidade de uma pesquisa artística de vanguarda sintonizada com a realidade do país e que se dava justamente através das plurivocidade do objeto. Por referir-se a uma produção ligada à “nova objetividade”, o conceito de arte não era unicamente estabelecido no plano estético/formal, uma *posição esteticista insustentável* (Oiticica, 1986: 95), mas pressupunha a tomada de posição frente às condições políticas, sociais e éticas do Brasil – o comprometimento era decisivo para a vanguarda.

O papel conscientizador do artista, que em Gullar era dado de uma maneira mais estrita ao se utilizar a arte como um instrumento de mudança e o artista como um arauto da consciência frente ao povo (Martins, 1981), foi referendado, num sentido mais estrito por Oiticica. Mesmo que ele pensasse o artista mais como um proponente (item 6 do Esquema) e a arte diluindo-se na prática da vida⁴, rumo a uma outra percepção do artista do seu mundo imediato, o alinhamento junto a Gullar, ao propor que o artista fosse “um ser social, criador não só de obras mas modificador de consciências” (Oiticica, 1986: 95), carrega algum acento no engajamento proposto pelo esteta marxista Georg Lukács. Oiticica reafirmava mais uma vez um projeto transformador das artes, similar à utopia construtiva brasileira.

O item 5, “Tendência a uma arte coletiva”, poderia ser visto a princípio como apenas um desdobramento do item 3, “Participação do espectador”. Mas sua discussão abria-se a uma outra frente, na constituição da “nova objetividade”. Esse item referia-se ao espaço público, ao espaço social de determinadas coletividades sociais. Assim é que foram referenciadas “escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras” (idem: 96) como exemplos de espaços sociais nos quais reuniam-se grupos pessoas, nas circunstâncias mais diversas. No texto “Bases fundamentais para uma definição do *parangolé*” (1964), Oiticica já assinalava “elementos *parangolé*” na paisagem social. O espaço social estava unido ao espaço da arte e a “nova objetividade”, através do objeto, fazia o trânsito entre estes espaços.

Museu é o mundo; é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para obras que necessitem

abrigo, porque obras as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade (...) (Oiticica, 1992: 103)

Oiticica ampliou as fronteiras do espaço expositivo, espaço público da mostra e vivência da arte, para os espaços da cidade.

O último item do “Esquema”, o “ressurgimento do problema da antiarte” era uma afirmação da vanguarda, como proposta da “nova objetividade”. A antiarte representava uma nova atitude dos artistas, seja no plano individual ou no plano coletivo (social), pelo qual o papel de *criador* era trocado pelo papel de “proposicionista ou empresário ou educador” (Oiticica, 1986: 97). O artista além de produtor, como pensado em Cordeiro, era um gerador e gerenciador de sentidos. A antiarte agregava para a arte um valor de comunicação mais amplo junto às pessoas (uma coletividade) e se negaria a uma apreensão “transcendente” (uma vanguarda fechada em si). A pergunta final do último item encerra o manifesto dispersa-se numa utopia (possível?) “quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas” (Oiticica, 1986: 97 e 98).

II.

O Esquema Geral da Nova Objetividade, construído por Hélio Oiticica e fundamentado por reflexões de artistas e críticos da época, representou uma súmula pessoal das preocupações da “nova objetividade”, desde suas referências teóricas às construções de narrativas históricas do nascimento do objeto, da participação do espectador e da tomada de posição política e ética do artista. Também publicados no catálogo da exposição, a apresentação assertiva de Mário Barata e o texto cifrado de Waldemar Cordeiro somaram-se para construir a trama conceitual da exposição. Mas uma exposição é formada também e principalmente pelas propostas artísticas mostradas. E assim, nas propostas mostradas foram aprofundados, ampliados e, mesmo, mostrados posicionamentos críticos frente às discussões apresentadas nos textos publicados no catálogo. A polissemia das propostas construiu também outras premissas de uma vanguarda experimental no Brasil. Nos limites apresentados pelo acesso à documentação de época, algumas proposições apresentadas na exposição não foram localizadas. Mas a escolha de algumas proposições apresentadas permite análises sobre como a exposição foi pavimentada em termos de poéticas artísticas específicas.

Uma das proposições mais fundamentais da exposição foi o ambiente “Tropicália” de Hélio Oiticica, também autor da conceituação da exposição no Esquema Geral da Nova Objetividade. O ambiente era formado por dois penetráveis, “PN2 Imagético” e “PN3 A pureza é um mito”, e dois poemas-objeto de Roberta Oiticica. Além disso, havia uma ambientação composta por plantas tropicais, o chão recoberto com areia e pedra brita e a presença de uma arara viva. Ao apropriar-se da arquitetura das comunidades do morro carioca, o artista trouxe para o campo artístico sua vivência “de estar pisando a terra” outra vez (Oiticica, 1986: 99). Na somatória de referências constantes em Tropicália, a herança construtiva, favelas, arquitetura japonesa, neoplasticismo, samba, morro, “mata virgem tropical”, o espectador era incitado a participar e vivenciar o ambiente. Uma súmula de todos os itens do Esquema atravessava Tropicália.

Waldemar Cordeiro, também autor de um dos textos do catálogo, apresentou, entre outras, a proposição “Texto aberto” (madeira e fotografia, 31x197 cm, 1966). Sobre uma superfície de madeira, um texto seccionado longitudinalmente podia ser livremente manipulados pelo espectador, a parte superior e a inferior, construindo outras leituras e, mesmo, novos padrões de letras. Engajava-se o espectador na manipulação de uma dada informação num texto aberto em direção a outras leituras. À produção de informações, seja da mídia ou da indústria cultural, o trabalho de Cordeiro devolvia ao espectador a possibilidade de uma leitura, ou consumo, mais crítico, já referendado em seu texto “Arte concreta semântica” de 1964. A constante reinvenção dos códigos de informação era uma das premissas das pesquisas de Cordeiro nos anos 1960 e a sua proposição não se fechava numa ordem indicial única, nem em resultados previsíveis.

O caráter objetual pode ser observado em *Cântico dos cânticos* (tinta automotiva sobre acrílico, 119x130x13 cm, 1967) de Glauco Rodrigues, no qual a sugestão do texto bíblico estava encarnada numa mulher nua, pintada sobre placa luminosa, em relevo, da empresa petrolífera Shell. Religiosidade, consumo, multinacionais e erotismo juntavam-se num objeto que equiparava, cinicamente, diferentes intencionalidades. Rodrigues, ao misturar imagens, justapunha diferentes valores, sinalizando um entendimento da arte Pop nacional, que através de sua justaposição (colagem), propunha a elaboração de novos sentidos. A obra *Glu-Glu-Glu* (estofados, madeira pintada com tinta acrílica, elementos de gesso e plástico, 110x63x3 cm, 1966), de Anna Maria Maiolino, apresentava desenhos de vísceras que ganhavam tridimensionalidade sobre um plano. A voracidade da permanente ingestão de imagens, informações ou fatos, personificada em um ser descaracterizado que se apresentava só como uma vontade de comer, era enquadrada no que poderia ser pensado como algo similar a uma tela de televisão. Com a velocidade voraz da realidade, da mídia e do consumo, oferecia-se uma nova contrapartida à ironia mais contemplativa de *Cântico dos cânticos* de Rodrigues. E ao consumo sensual e religioso das imagens de Rodrigues, era contraposta uma máquina-objeto de devoração (boca aberta, grito, sons peristálticos, vísceras à mostra) mais contundente. Diferentes digestões de um mesmo período histórico.

Estavam também presentes na exposição artistas que traziam uma discussão mais diretamente ligada ao construtivismo como os artistas convidados Amilcar de Castro e Franz Weissmann, além de Aluísio Carvão e Ivan Serpa. Outros apresentavam suas experiências com a abstração geométrica inscritas em novas linguagens ou discussões estéticas. Assim deu-se a participação dos artistas Geraldo de Barros e Maurício Nogueira Lima. Este último partiu de sua experiência concreta para, a partir daí, encaminhar os desdobramentos de sua nova poética visual de caráter eminentemente pop. Na série de pinturas e objetos de Raymundo Colares, derivadas de suas pesquisas com velocidade, movimento e transportes públicos, encarnava-se uma síntese produtiva entre construtivismo e arte pop.

O momento inaugural da “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos” descrita no item 4 do Esquema foi exemplificado na proposta *Pintura tátil* (técnica mista, 46x70,5 cm, 1964) de Pedro Escosteguy, também mostrada na exposição. Ela foi uma resposta direta de Escosteguy ao Golpe Militar de 1964, evidenciada num pano vermelho com a inscrição “pintura tátil” e “1964”, que recobria uma superfície de madeira texturada, pintada de negro com manchas vermelhas.

Na superfície da madeira lia-se, no canto superior esquerdo, a inscrição “Noite violenta esta” e, no canto superior direito, “os olhos vazados”. Também a proposição de Carlos Zílio *Visão total* (eucatex, tinta vinílica, acrílico, plástico, 84x73 cm, 1967) abordava diretamente o contexto do Golpe Militar. A cegueira, referida no trabalho de Escosteguy, ligada à impossibilidade e necessidade de outras percepções da realidade, no trabalho de Zílio associava-se à alienação ou ignorância a respeito de uma situação. E a mesma necessidade urgente de comunicação que acionava a significação no trabalho de Zílio e Escosteguy manifestava-se na obra *Buum!* (óleo, látex, chapa galvanizada sobre chapa de fibra de madeira e madeira, 109x81,5x61 cm, 1966), de Marcelo Nitsche. Tratava-se da apropriação iconográfica de um sinal de trânsito modificado por um acontecimento – uma descontinuidade do percurso do sinal de trânsito saiu fora dos limites circunscritos da placa e terminou numa evocação de acidente.

Lygia Clark, pontuada no Esquema por seu pioneirismo na proposição de participação semântica e física do espectador na significação da obra, mostrou na exposição a proposição *O eu e o tu: série roupa-corpo-roupa*. Complementarmente com a arquitetura social e da cor, apresentada por Oiticica em *Tropicália*, Clark apresentou uma arquitetura biológica nas quais em suas estruturas tramavam-se subjetividades. A participação do espectador era determinante em algumas propostas já discutidas, como no ambiente *Tropicália* de Oiticica, na *Pintura tátil* de Escosteguy ou no *Texto aberto de Cordeiro*. Importante citar também o *Livro da criação* de Lygia Pape e os instrumentos do músico experimental suíço-brasileiro Walter Smetak.

Duas propostas colocaram em discussão a maneira pela qual era prevista a participação do espectador. De forma irônica e crítica Nelson Leirner e Rubens Gerchman trouxeram outras evidências para a relação entre proposições artísticas e público. As propostas eram *Adoração (altar para Roberto Carlos)* (catraca de ferro, veludo, montagem de imagens religiosas, tela pintada e néon, 260x252 cm, 1966), de Nelson Leirner, e *O altar (agora dobre os joelhos)* (objeto em madeira pintada com tinta acrílica, espelhos e almofadas de cetim, 200x144x144 cm, 1966), de Rubens Gerchman. Leirner trouxe o universo da indústria fonográfica (Roberto Carlos) e sua criação de mitos para a cultura de massa. E junto ao culto do universo da indústria cultural, o artista colava o universo religioso, fundindo-os num mesmo embaralhamento de significações. Ao espectador era dada a “fé”, seja na religião ou no progresso dos meios de comunicação (e seus ídolos). Ao passar pela catraca, estava-se interagindo com a obra ou concordando com aquela situação? E adentrar o veludo vermelho do ambiente fechado representava o prêmio para aquela passagem? Ao trazer o universo subjetivo do espectador, seja a religiosidade ou suas referências culturais (mesmo vindas da indústria cultural), Leirner colocava uma dúvida - quem era aquele homem ou mulher, espectador da obra, e qual era sua participação efetiva na obra?⁵

O trabalho de Gerchman confundia mais ainda o espectador, já aturdido com o trabalho de Leirner. Na dúvida sobre seu papel de espectador, ele “participava” do grande objeto do artista, ajoelhava-se nas almofadas coloridas, inclinava suas costas em direção a uma figura recortada, sobre um fundo de raios intensos, e colocava sua cabeça no espaço reservado a ela. E o que ele veria? Nada além do reflexo de sua face, multiplicado pelo jogo de espelhos, embrulhado nos “raios intensos”. A posição ajoelhada, própria para rezar, implorar ou colocar-se numa posição de inferioridade, colocava o

espectador numa situação algo ridícula – esperava-se algo que não lhe era dado. A participação tinha como “prêmio” um confronto consigo próprio e sua impotência. Após utilizar em suas pinturas e objetos uma iconografia da cultura da massa da nova mídia das cidades, dos Concursos de Misses ao fanatismo do futebol e das premiações de programas de televisão, Gerchman colocou o espectador “dentro” de seu próprio universo da espetacularização da indústria do espetáculo.

Situado entre a ironia da relação ruidosa do culto religioso ou culto pop, de Gerchman e Leirner, posicionava-se também o objeto *Revólver* (acrílico sobre madeira, 114x199x55 cm, 1966) de Roberto Magalhães, como uma interrogação muda. O grande revólver de madeira trazia na culatra duas efígies, de um lado a representação de uma cabeça e de outro a representação de um militar de uniforme e quepe verde. O universo do artista, tão afeito ao uso de um desenho intimista, quase iluminura, ganhou uma escala ampliada e colocava-se de maneira desafiadora junto aos espectadores. O imenso objeto assustava e, ao mesmo tempo, tinha um distanciamento irônico e jocoso, pois assemelhava-se a um brinquedo. A obra de Roberto Magalhães unia o ridículo do revólver gigantesco à sua ameaça real.

A exposição “Nova Objetividade Brasileira” trouxe também a presença de cineastas. No filme do estreante Arnaldo Jabor, “A opinião pública” (Opinião, 1998), do ano 1966, realizou-se uma radiografia da jovem classe média carioca. A opção narrativa do documentário focou a despreocupação dos jovens com a política, seu imediatismo, relações amorosas, projetos individuais e falta de perspectivas. Certamente o universo simbólico do jovem carioca da época era muito mais complexo, mas o filme de Jabor levantou uma boa discussão. Foi problematizada uma parcela da realidade da classe média, conservadora e manipulada, que se isentava de algum sentido crítico social. Permeando o documentário, foram retratados ícones da cultura de massa da classe média como Jerry Adriani, Chacrinha, Clóvis Bornay ou a novela *Sheik de Agadir*, que bem poderiam figurar nas propostas de Leirner, Gerchman, Claudio Tozzi ou Carlos Vergara. O documentário “A opinião pública” voltou-se ao universo da exposição no descortinar-se uma parcela da classe média, universo este que abrangia uma boa parte do público das artes visuais⁶.

Um tensionamento da ideia de objeto foi dado pela artista Lygia Pape em suas obras *Caixa de formigas* (acrílico, formigas, texto, carne, 35x25x10 cm, 1967) e *Caixa de baratas* (acrílico, baratas, espelho, 35x25x10 cm, 1967). As duas caixas colocavam em evidência a instituição da arte e o processo de museificação de obras. Operando no formato das caixas, uma das prerrogativas críticas da exposição “Nova Objetividade Brasileira”, Pape estabeleceu uma nova leitura crítica da obra de arte. A *Caixa de formigas* continha um pedaço de carne crua com saúvas vivas, metaforizando uma ideia de renovação, vida e inquietação. Seu contraponto era dado pelo outro objeto, a *Caixa de baratas*, preenchida com baratas mortas coladas num espelho, remetendo a uma ideia de morte, ineficácia e estatismo da obra de arte. A *Caixa de baratas* foi produzida num contexto de demanda de obras para o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. E neste sentido a respectiva proposta da artista era uma clara crítica à institucionalização das obras de arte (Pape, 1998: 29). A *Caixa de formigas* colocava o espectador frente à devoração das saúvas, encerrada num minúsculo espaço. A *Caixa de baratas* colocava o espectador frente ao asco da visão dos insetos mortos, além

de fazê-lo refletir-se (o fundo da caixa era coberto por espelho) junto às baratas. Um acontecimento prosaico ocorreu com a *Caixa de formigas* durante a exposição. Assim conta Lygia:

O trabalho foi apresentado pela primeira vez na exposição Nova Objetividade Brasileira, no MAM (Rio de Janeiro). Era uma satisfação ver aquelas saúvas enormes. Eu deixava uma fresta para elas respirarem e algumas delas fugiam. No meio da exposição, de repente, Rubens Gerchman dizia: “Tem uma formiga trepada no meu trabalho”. Eu tinha que procurar a formiga e voltar com ela para a caixa. (Pape, 1998: 29)

Deste fato algo anedótico, há uma observação a se fazer. O objeto e seus materiais, em seu caráter participativo, crítico e narrativo ganhava a potência do biológico, do acaso e do descontrole⁷.

III.

O posicionamento de artistas e críticos ligados ao projeto de construção da vanguarda brasileira na exposição “Nova Objetividade Brasileira” estava estabelecido de formas múltiplas e certamente não se configurava como uma totalidade fechada ou estritamente consensual. Ao apresentar-se como uma síntese programática da vanguarda a exposição, de forma complementar, representava também sua dispersão, seja na multiplicidade de linguagens, em novos posicionamentos conceituais e artísticos e nos modos de comprometimento político das vanguardas naquele momento e nos anos que se seguiram.

A tomada de posição política social e ética prevista no Item 4 do Esquema apontava um fazer artístico já presente desde as primeiras manifestações contra o golpe e era um dado de relevância para artistas e críticos em suas práticas. Após a promulgação do Ato Institucional n. 5 (AI-5) em 1968, que revogava os direitos civis e perpetrou o período mais violento da ditadura militar brasileira a tomada de posição deu-se em novas estratégias e exigiu reflexões radicais. Hélio Oiticica com sua proposta de 1966, *Bólido caixa 18, Poema Caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo*, realizada anteriormente à exposição e em seu texto de 1968 “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo” trouxeram o termo “momento ético” para qualificar uma outra tomada de posição política, estabelecida no seio de uma crise dos direitos individuais, da violência de Estado e dos grupos fascistas de extermínio. No mesmo ano da exposição foi publicado o texto “Teoria da guerrilha artística” por Décio Pignatari, que afirmou: “nada mais parecido com a guerrilha do que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma” (Pignatari, 1971: 159). E em 1970 foi publicado o manifesto “Contra a arte afluyente – o corpo é o motor da ‘obra’” de Frederico Morais. Ele referia-se assim ao novo papel do artista:

O ARTISTA, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma espécie de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. (Revista, 1970:49)

A tomada de posição política, social e ética aproximava-se da guerrilha urbana, seja pela consciência política do período repressivo do regime militar, pelo novo estatuto da arte ou pelas estratégias e meios críticos usados por artistas e propostos aos espectadores. Porém, a guerrilha não foi apenas uma referência poética ou conceitual, mas uma realidade de fato junto aos artistas. Houve por parte

de alguns artistas uma outra tomada de posição através de seu próprio engajamento em organizações clandestinas de lutas políticas contrárias ao regime militar ao mesmo tempo que mantinham sua própria produção poética⁸.

Uma das discussões mais fundamentais da vanguarda brasileira foi assim resumida por Oiticica: “como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo?” (Oiticica, 1986: 97) A pergunta de Oiticica sublinhava a presença da vanguarda num país dito à época subdesenvolvido, em oposição aos países desenvolvidos, e com isso trazia uma discussão estrutural da cultura brasileira que tinha entre seus debatedores os nomes de Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Haroldo de Campos, Frederico Morais e o próprio artista. A exposição “Nova Objetividade Brasileira”, por seus termos e propostas artísticas, trazia como afirmação o estabelecimento da vanguarda, justapondo-a ao campo ampliado da cultura e da sociedade. Entre seus vetores discursivos, buscava-se a partir da modalidade do objeto uma trama conceitual mais complexa na qual a tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos era decisiva. Cinquenta anos depois de sua abertura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a exposição continua nos desafiando com discussões de base da arte e cultura brasileiras; por apresentar-se como um dos projetos artísticos mais bem estruturados em termos de proposição crítica e de arte experimental; na vitalidade e sentido de urgência da produção artística; na sintonia de ideias e propostas com algumas vanguardas latino-americanas e por focar um dos períodos mais autoritários da história recente do país e de enfrentarmos, mesmo hoje, certo silêncio que ainda impede um maior escrutínio sobre os agentes responsáveis pela brutal violência de Estado no Brasil nos anos 1960 e 1970.

Referencias

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naif, 1999.

CARDENUTO, R. *Antonio Benetazzo, permanências do sensível*. São Paulo: Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania, 2016.

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

CORDEIRO, A. *Waldemar Cordeiro: fantasia exata*. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-objeto. In: *Continente*

Sul/Sur. Revista do Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, n. 6, nov./1997.

Ferreira, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006).

GRINBERG, Lucia; ARAÚJO, Maria Paula Nascimento e QUADRAT, Samantha (orgs.). *50 anos do golpe: debates discentes*. Niterói: PPGHistória/UFF, 2016.

MARTINS, Carlos Estevam. Manifesto do CPC/UNE. In: HOLLANDA, H. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*. São Paulo, Brasiliense, 1981, p.121-144.

MORAIS, F. Como é a vanguarda paulista?. In: *Revista GAM*, Rio de Janeiro, n. 5, abr./67.

_____. A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece). In: PONTUAL, Roberto (Coord.). *América Latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil/GBM, 1978.

_____. Por que a vanguarda brasileira é carioca? In: *Arte em Revista – anos 60*, nº 2, ano 1, maio-ago./1979. Kairós, São Paulo.

NOVA Objetividade Brasileira (cat.). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Programa Ambiental. In: *Hélio Oiticica* (cat.). Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992.

_____. Situação da vanguarda no Brasil. In: *Arte em Revista – anos 60*, ed. nº 2, ano 1, maio-ago./1979. Kairós, São Paulo.

OPINIÃO pública, A. Direção: Arnaldo Jabor. Europa Filmes - São Paulo. 1998. Son., PB, Formato: vídeo NTSC.

PAPE, L. *Lygia Pape*. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PEDROSA, M. *Política das artes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

REIS, P. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

REVISTA de Cultura Vozes. *Arte Brasil hoje*. Editora Revista Vozes, Petrópolis, ano 64, novembro de 1970.

REVISTA de Cultura Vozes. *Vanguarda brasileira: caminhos e situações*. Editora Revista Vozes, Petrópolis, ano 64, janeiro/fevereiro de 1970.

RIDENTE, M. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHENBERG, M. *Propostas 65* (cat.). São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1965.

Schwarz, R. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZÍLIO, C. *Arte e política/1966-1976* (cat.), Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/RJ, MAM/RJ, 1996.

ZÍLIO, C. Brasil Diarréia. In: *Arte & Ensaios* nº 18. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, julho de 2009 (114-147).

Notas

* Professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná e autor de *Arte de vanguarda no Brasil* (Jorge Zahar Editor, 2006), “Francisco Bittencourt: ensaio sobre uma trajetória crítica” (FREITAS, Artur e KAMINSKI, Rosane. *História e Arte: encontros disciplinares*. Intermeios, 2013) e “1965. Propostas para uma crise” (CAVALCANTI, Ana et al. *Histórias da arte em Exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio Books/FAPESP, 2016)

¹ Este artigo retoma o Capítulo 4 da tese *Exposições de arte – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*, defendida em 2005, e a publicação *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*, ambas de minha autoria.

² A designação “nova objetividade” estava, provavelmente, informada a respeito da movimentação alemã da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade). Se influência mais direta ou mera referência da história, a movimentação alemã dos anos 20 ao problematizar o expressionismo imediatamente anterior e propor um olhar mais engajado com a sociedade, certamente reverberou na exposição “Nova Objetividade Brasileira”. Opondo-se ao expressionismo (“Cavaleiro Azul”) de caráter abstratizante e espiritualista, “forma-se a corrente, ainda tipicamente expressionista da *Neue Sachlichkeit*, que quer apresentar uma imagem atrozmente verdadeira da sociedade alemã do pós-guerra, sem os véus idealizadores e mistificadores da “boa” pintura ou literatura” (Argan, 1993: 242).

³ O espectador previsto na movimentação neoconcreta ainda não estava inserido num contexto específico, seja como um ser social, instituído por classe sociais ou vivendo em determinada geografia urbana. O crítico Ronaldo Brito salientou, em sua análise sobre o neoconcretismo, um sentido a-político daquele movimento no que concerne à compreensão da subjetividade. Para seus artistas, “o neoconcretismo também não compreendia a subjetividade como efeito do sistema (...) prendia-se de certa maneira aos valores ontológicos do sujeito” (Brito, 1999: 74).

⁴ O texto “Aparecimento do supra-sensorial”, de Hélio Oiticica, desenvolveu esta ideia.

⁵ No mesmo ano da exposição “Nova Objetividade Brasileira”, Nelson Leirner propôs o “Happening da crítica”, uma série de ações que discutiam ironicamente a vanguarda, sua posição institucional e aceitação crítica (Chiarelli, 2002).

⁶ O texto “Cultura e política, 1964-1969” de Roberto Schwarz, escrito no calor da hora em 1970, trouxe duas discussões significativas neste sentido – primeiramente a de certa liberdade da produção artística pós-Golpe de 1964, até a decretação do Ato Institucional n. 5, e complementarmente o conservadorismo de costumes da classe média (Schwarz, 2001).

⁷ E sejam nos materiais orgânicos de Lygia Pape ou no ambiente “natural” da Tropicália de Oiticica, os materiais da arte já traziam um dado crítico semântico que foi apontado pelo artista Artur Barrio em seu “Manifesto” de 1970 (Ferreira; Contrim, 2006).

⁸ Poucas reflexões foram realizadas sobre o contexto da arte e os artistas visuais que também lutaram em organizações clandestinas contra a ditadura. As trajetórias dos artistas Carlos Zilio e Sergio Ferro talvez sejam as mais estudadas na historiografia da arte dos anos 1960 e 1970 mas além deles, entre outros, podem ser citados os artistas Alípio Freire, Ângela Rocha, José Wilson, Sergio Sister, Carlos Takaoka e Antonio Benetazzo. O artista Alípio Freire, selecionado na I Jovem Arte Contemporânea do MAC/USP, organizou uma exposição em 2013 no Memorial da Resistência/SP com artistas que foram detidos no presídio Tiradentes e realizaram seus trabalhos na prisão (Grinberg *et al.*, 2016). O artista Antonio Benetazzo, selecionado para a II Jovem Arte Contemporânea do MAC/USP e assassinado em 1972 pela repressão de Estado, teve seus trabalhos mostrados numa retrospectiva no Centro Cultural São Paulo em 2016 (Cardenuto, 2016).

Artigo recebido em junho de 2017. Aprovado em julho de 2017.