

**ARTE, CULTURA E POLÍTICA NO BRASIL DA DÉCADA DE 1960: POR
UMA TRANSFORMAÇÃO DO NOSSO SISTEMA DE ARTE**

Izabella Maria da Silva Medeiros¹
Paulo Marcondes Ferreira Soares²

Resumo: A década de 1960 foi um momento de se pensar a cultura brasileira em termos de um novo conceito de arte, orientado pelo sentido de uma prática artística vinculada ao contexto da vida e cultura em comum das massas, de modo a satisfazer as exigências de uma ação cultural capaz de estabelecer um envolvimento mais imediato entre artista e público. A partir disso este trabalho trata do conjunto das manifestações experimentais da arte contemporânea no Brasil da década de 1960. Assim, procuramos pensar a relação entre experimentalismo artístico e o meio de arte no Brasil de então. Para isso fizemos uma análise do discurso verbal e não-verbal do material disponível. Com isso, podemos concluir que a neovanguarda brasileira não apenas pôs em cheque o sistema de arte tradicional, mas fundou as bases para uma nova configuração desse sistema de arte.

Palavras-chave: neovanguarda brasileira; década de 1960; experimentalismo artístico; arte-vida; público.

Introdução e Metodologia

Os anos 1960 são um período em que o Brasil é palco de uma grande agitação cultural quanto a um debate que se orientava para uma concepção de política cultural e de arte voltada para a idéia de identidade nacional. O país atravessara um importante processo de redemocratização política do pós-guerra, vivenciara o projeto desenvolvimentista de JK para, em seguida, amargar uma das mais sérias derrotas do jogo democrático: o golpe militar de 1964.

Esses são anos em que o embate cultural ainda se mostra bastante acirrado no que se refere à disputa entre arte engajada (ou social) e arte experimental. No campo das artes plásticas, após a experiência vanguardista do concretismo e do neoconcretismo, em que predominava o projeto de uma arte construtiva de abstracionismo geométrico, vê-se surgir, em meados dos anos 1960, um conjunto de manifestações artísticas que giram em torno da idéia da nova sensibilidade e da nova figuração. Esse processo coincide com atividades de

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: bela_medeiros@yahoo.com.br

² Professor do departamento de ciências sociais e da pós-graduação em sociologia da UFPE. Email: pmarcondes@yahoo.com.br



exposições coletivas, cuja tendência parece ser a da criação de uma esfera de campo artístico no interior do qual se apresentam os novos fundamentos de uma arte brasileira, orientada não só pela dimensão do estético, mas, sobretudo, pelo caráter ético de uma reflexão sobre a cultura e vida cotidiana brasileiras. É nesse sentido que se pode indicar o aspecto político que tais manifestações artísticas buscaram assumir em termos de uma resposta ao quadro social vivido naquela época, tanto em contexto local quanto internacional.

A partir disso, problematizou-se a relação autor-obra-público na medida em que, em alguns casos, o que se estava chamando de “obra” não existia sem um dado nível de intervenção do público, também concebido como participante, e em que o artista, dessacralizado de sua função fetichizada, passa a assumir a posição de proponente de uma dada experiência ou vivência artística.

Com efeito, a preocupação com uma arte ao mesmo tempo experimental e participativa se apresenta como a principal guinada assumida pela ação das neovanguardas naquele momento no Brasil. Momento esse marcado pela dissolução do movimento Neoconcreto e pela orientação de projetos individuais por parte de seus antigos membros; e como vimos anteriormente, é o momento em que o golpe de Estado, desferido pelos militares, põe em cheque os princípios de democracia e liberdade do País. Nesse sentido, a reação imediata da maioria dos artistas da neovanguarda, notadamente os chamados novos realistas, foi a da recusa do abstracionismo em favor de uma nova figuração artística, capaz de melhor estabelecer a mediação crítica entre o artista e o seu meio, embora tais artistas reconhecessem a presença de um forte legado construtivista em seus experimentos.

De pé com as sinalizações orientadas pelos movimentos da neovanguarda internacional, tais como a pop art, a bodyart, os happenings, a arte performática e, mais tarde, a contracultura, mas, também, pelo contexto político e cultural local, a neovanguarda brasileira vai assumir características próprias que a distinguem, por exemplo, da pop art. A recusa aos convencionalismos, a preocupação com as questões políticas do período, bem como, a busca experimental de linguagens que permitissem a descoberta de novas técnicas e de novos procedimentos temáticos capazes de garantir um maior nível de participação do público, mostrava-se como o anseio comum de grande parte dos artistas da neovanguarda brasileira da época.

É, sobretudo, a partir do questionamento da situação da vanguarda no Brasil, no Opinião 65 e 66 e, principalmente, na exposição da Nova Objetividade, que vai ficar claro a posição de se pensar a cultura brasileira em termos de um novo conceito de arte orientado

pelo sentido de uma prática artística vinculada ao contexto da vida e cultura em comum das massas, de modo a satisfazer as exigências de uma ação cultural capaz de estabelecer um envolvimento mais imediato entre artista e público. Segundo Arantes (1983), os acontecimentos da década de 1960, em particular a derrota política por que passou o jogo democrático no Brasil, levou os artistas dessa tendência a “tentar provocar um impacto social revolucionário por uma alteração sobrevinda no interior mesmo da ordem artística” (p.5). Tratava-se de romper com os limites do campo artístico, aproximando-se dos campos ético, político e social.

Dessa forma, este trabalho se propõe a pensar a relação entre experimentalismo artístico e o meio de arte no Brasil dos anos 1960, levando em conta a hipótese de que, em tais manifestações, a neovanguarda brasileira não apenas pôs em cheque o sistema de arte tradicional, como também fundou as bases para uma nova configuração desse sistema de arte.

Para isso, utilizamos o material plástico e iconográfico disponível – imagens digitalizadas e impressas –, bem como os escritos estéticos dos artistas, como, por exemplo, ensaios, manifestos, cartas e diários. A observação do material citado foi feita tanto mais quanto ele pôde servir como elemento demonstrativo de coerência entre concepção e experiência.

A pesquisa se orientou para a análise de discurso verbal e não-verbal das manifestações artísticas da neovanguarda brasileira. Isso implicou num enfoque que levasse em consideração a construção de significados na articulação entre imagem e discurso. A apreensão de significados, aqui, procurou mediar obra e contexto, tendo na relação imagem/discurso os elementos indicativos das significações das imagens enquanto linguagem.

Resultados e discussão

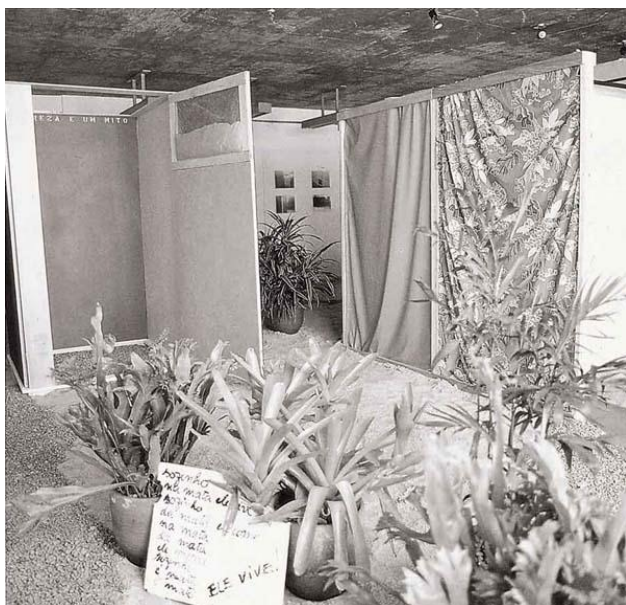


Figura 1 - HÉLIO OITICICA - Tropicália, Penetráveis PN2 e PN3 1967.



Figura 2 - HÉLIO OITICICA - Incorporo a revolta, 1967.



Figura 3 - ANTONIO DIAS - Precisamos de Pão aquarela e nanquim, ass. dat. 1963 30 x 27 cm.



Figura 4 - ANTONIO DIAS - A Luta Diária tinta plástica e óleo, ass.1966 - 28 x 50 cm.



Figura 5 - RUBENS GERCHMAN - "Não há Vagas" - 1965 (Relevo em madeira pintada c/ tinta acrílica. 194 x 142 cm).

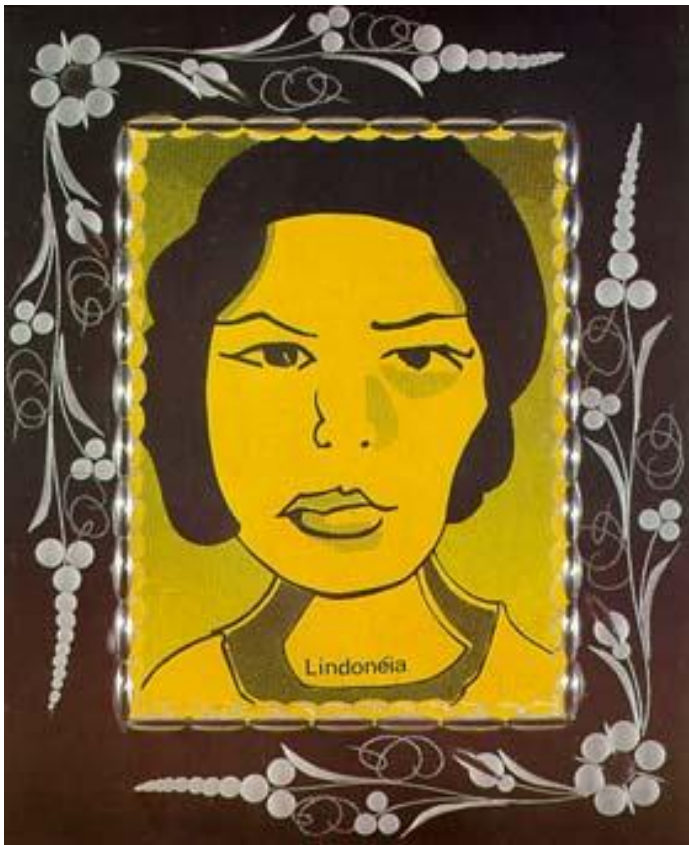
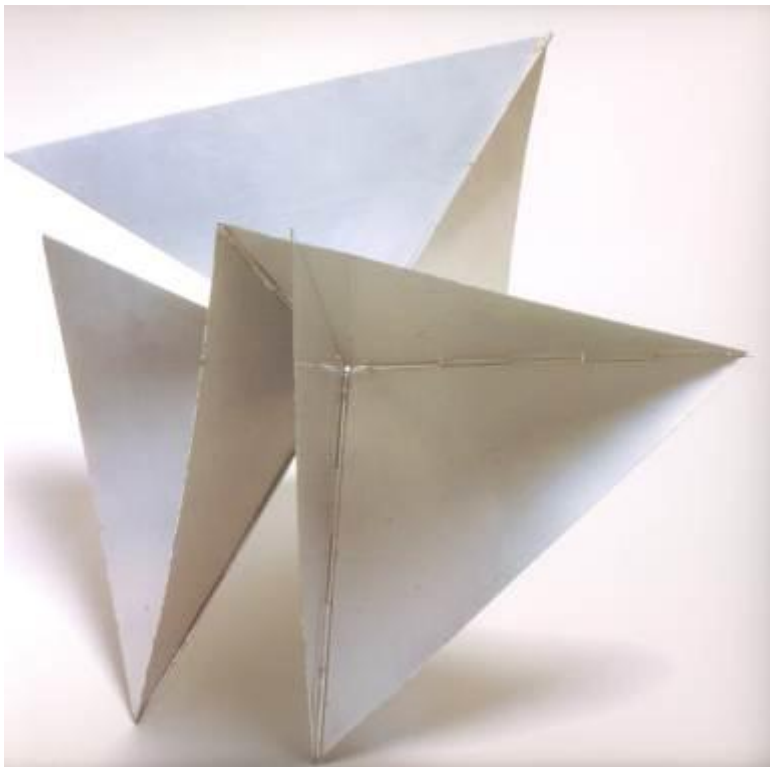
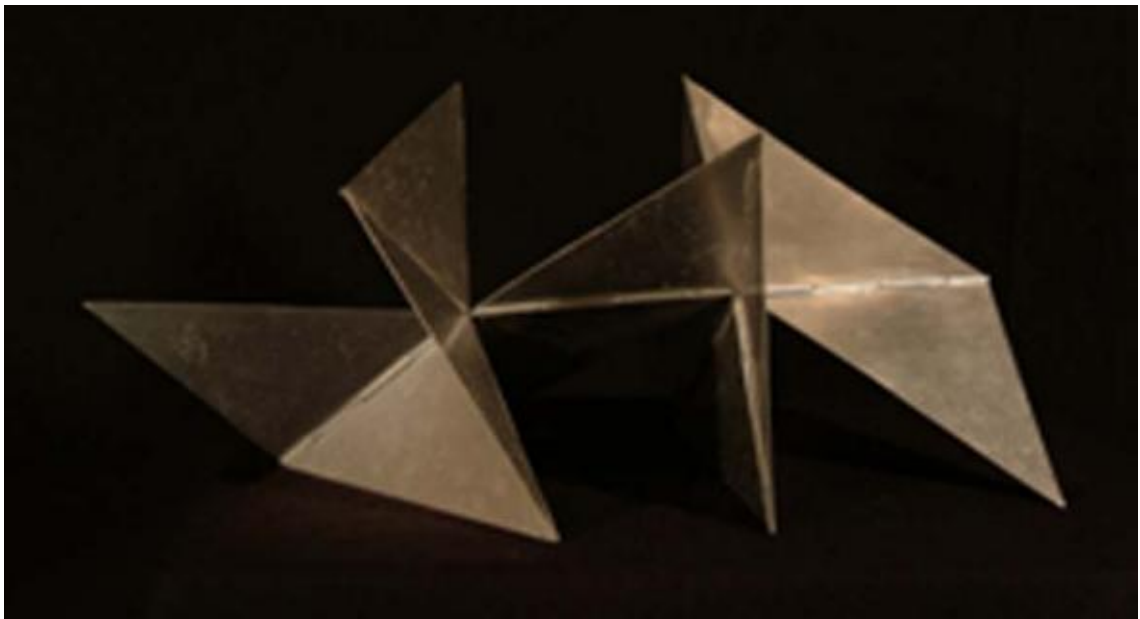


Figura 6 - RUBENS GERCHMAN – Lindoneia - a gioconda do subúrbio – 1966.



Figura 7 - CARLOS VERGARA - Sem título, 1965 Óleo s/ tela 32 x 32cm (Coleção do artista, Rio de Janeiro).



Figuras 8 e 9 - LYGIA CLARK - Bichos, 1960.



Figura 10 - LYGIA CLARK - Arquiteturas biológicas, 1969.

Após a experiência do Construtivismo e ao assumir um ideário próximo ao das vanguardas históricas do início do século, particularmente o Dadaísmo, o movimento artístico brasileiro dos anos 1960 assimila as referências daqueles movimentos de antiarte – Dadaísmo, particularmente Duchamp, Surrealismo e, no caso do modernismo brasileiro, Antropofagia de Oswald de Andrade –, se distanciando completamente do apelo recorrente às temáticas do nacional-popular, presentes nos movimentos ortodoxos de engajamento da arte, tais como os do CPC (ARANTES, 1983). A neovanguarda brasileira, então, vai construindo características próprias que as distingue cada vez mais de outros movimentos, e começa, assim, a demarcar um campo estético brasileiro.

Isso pode ser observado nas manifestações dos artistas, em que a idéia de participação alimentada por eles estava diretamente ligada a uma forma de abertura à intervenção do público, bem como, a um modo de representação da cultura brasileira em termos de seu processo urbano – notadamente, a partir de critérios tomados como princípios de uma realidade tanto interna quanto externa. A imagem que se põe em destaque, a partir de então, é a da tensão entre tradição e modernidade, modernização tecnológica e descompasso cultural. Por isso a figura do povo como massa, multidão, periferia; a figuração do espaço urbano pelo suburbano. A recusa aos convencionalismos, a preocupação com as questões políticas do período, bem como a busca experimental de linguagens que permitissem a descoberta de novas técnicas e de

novos procedimentos temáticos capazes de garantir um maior nível de participação do público, mostrava-se como o anseio comum de grande parte dos artistas da neovanguarda brasileira da época. Tanto os mais jovens, ligados à tendência da nova figuração (os chamados novos realistas), como Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Antonio dias e outros, quanto os remanescentes do Neoconcretismo – como é o caso, por exemplo, de Hélio Oiticica.

Com efeito, ao romper com os fundamentos tradicionais da arte, o artista deixa propositalmente de se caracterizar como criador para a contemplação, tornando-se, assim, um motivador para a criação – que só se completa no envolvimento ativo do “espectador” como “participador” do processo. A antiarte seria, assim, uma atividade criadora latente motivada pelo artista, orientada para uma forma de necessidade coletiva. Nesse sentido, não importa qualquer valor da obra em si, mas o processo criador mais amplo, que se compõe pelo envolvimento do público-participador. Em outras palavras, não se trata da obra-objeto, mas do não-objeto que se vai caracterizar como o objeto-evento, aberto à participação.

pretendia-se uma arte que integrasse a atividade criadora na coletividade, que não fosse elitista, mas que não compactuasse com a miséria e a estagnação nacionais; para isto era necessário romper com as fronteiras locais, utilizar-se de todos os recursos técnicos avançados, projetar sobre ou para além deste subdesenvolvimento valores e instrumentos da sociedade capitalista avançada (ARANTES, 1983, p.10).

O que está em jogo, nesse processo, é a mudança do meio-arte: por um lado, da pintura para o objeto enquanto ambiente; por outro, a abertura à participação do público, em que o artista recusa o sentido tradicional de artista e de obra, o que se traduz num outro processo, o da desmaterialização do objeto. Mais uma vez se retoma a questão do não-objeto no sentido fenomênico da experiência sensitivo-perceptiva da vivência artística enquanto evento coletivo. O que essa vanguarda se propunha era não impor ao público idéias prontas, acabadas; tratava-se de propor novas buscas, novas descobertas e invenções de objetos no sentido da criação de um mundo orientado para a experimentação, em que o público faria parte dessa criação, intervindo direta ou indiretamente.

Considerações finais

Diante do que foi dito até então, podemos perceber que as manifestações coletivas da arte experimental no Brasil dos anos 1960 mostram-se como uma tendência que opera um novo sentido de linguagem artística entre nós, capaz de indicar não apenas o questionamento do sistema de arte vigente, mas, sobretudo, de apontar para uma nova elaboração do sistema de arte, a partir de novos matizes. Essa tendência das manifestações coletivas do experimentalismo artístico brasileiro, por sua vez, se expressa na forma de um impulso alegórico que pode ser melhor interpretado levando-se em conta o contexto cultural e político brasileiro da época, sobretudo no que se refere às liberdades de expressão, ao advento de uma cultura de consumo e o questionamento do sistema de arte tradicionalmente preso a uma concepção de arte que se apresenta por uma representação de classicismo aurático, inclusive, quando se apresenta na forma de um projeto nacional-popular fundamentado numa visão específica da idéia de participação social: o fundamento de uma arte pedagógica a serviço de um ideário político de formação de consciência social.

Dessa forma, o projeto de uma arte brasileira deveria assumir as próprias contradições presentes em nossa cultura e em nossa época (incluindo um contexto internacional). Isso, por sua vez, implicaria num amplo quadro de “vivências” que nos pusesse num constante embate entre uma diversidade de elementos contraditórios: do “ultrapassado” e do “precário” ao “ultra-moderno” (ARANTES, 1983, p.7).

Referências bibliográficas

AMARAL, A. A. 1983. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. Editora Nobel. São Paulo.

_____. 1987. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*. Editora Nobel. São Paulo.

ARANTES, O. B. F. 1983. Depois das Vanguardas. *Artes em Revista*. Edusp, n. 7, agosto. São Paulo.

BRITO, R. 1985. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro.

PECCININI, D. 1978. *Objeto na arte: Brasil anos 60*. Fundação Armando Álvares Penteado. São Paulo.