

Rearticulações transgressivas

Transgressive rearticulations

Resumo

A autora articula as experiências e formulações vindas da arte construtiva no Brasil como horizonte ético-estético da arte brasileira nas décadas de 1960 e 1970, marcada ainda pela relação entre arte e política e pelo posicionamento crítico em relação às tendências internacionais. Segundo Glória, o projeto construtivo brasileiro, em suas vertentes concretas e neoconcretas, deslocou o debate artístico do terreno ideológico, de exigência de afirmação de uma identidade brasileira em meio ao imperativo de atualização artística com as novas correntes, para o campo estético-formal, colocando na ordem do dia uma leitura crítica da história da arte moderna. Publicado originalmente em espanhol sob o título *Años 60 y 70 rearticulações transgressivas*. In: *Exit Express, revista de informacion y debate sobre arte actual*, suplemento especial arco'08: Brasil, 13-18 de fevereiro de 2008. A versão original, em português, possui apenas o título *Rearticulações transgressivas*, foi escrita em janeiro de 2008 e é inédita.

Palavras-chave

Arte. Política. Neoconcretismo. Anos 1970 e 1960.

Abstract

*In the article, the author addresses the experiences and formulations arising from constructive art in Brazil as an ethical-aesthetic horizon of Brazilian art in the 1960s-1970s, still marked by the relationship between art and politics and by the critical position in relation to international trends. For the author, the Brazilian constructive project, in its concrete and neo-concrete aspects, shifted the artistic debate from the ideological terrain, from the demand to assume a Brazilian identity amidst the imperative of artistic update with new currents, to the aesthetic-form field, including a critical reading of the history of modern art on the agenda. Originally published in Spanish under the title *Años 60 y 70 rearticulações transgressivas*. In: *Exit Express, revista de informacion y debate sobre arte actual*, special supplement arco 08: Brazil, February 13-18, 2008. The title of the original Portuguese version is simply *Rearticulações transgressivas [Transgressive Rearticulations]*, written in January 2008 and still unpublished.*

Keywords

Art. Politics. Neo-concretism. 1960s-1970s.

“Da adversidade vivemos” é o grito de alerta lançado por Hélio Oiticica por ocasião da exposição Nova objetividade brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1997. Organizada por um grupo de artistas e críticos, expressa a mobilização do meio da arte e representa um ponto de inflexão na produção de reflexões artísticas no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Erigindo como princípio o experimentalismo comprometido com as questões políticas e éticas, Hélio Oiticica afirma em “Esquema geral da nova objetividade”, texto publicado no catálogo da mostra: “no estado típico da arte brasileira de vanguarda atual (...) para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem que ser contra, visceralmente contra tudo, que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social”.

O endurecimento da ditadura militar, implantada pelo golpe de Estado de 1964, atíça o debate que permeou toda a década, envolvendo o caráter de relação entre arte e política, bem como o posicionamento crítico em relação às tendências internacionais. O projeto construtivo brasileiro, em suas vertentes concretas e neoconcretas, deslocou o debate artístico do terreno ideológico, de exigência de afirmação de uma identidade brasileira em meio ao imperativo de atualização artística com as novas correntes, para o campo estético-formal – deslocamento que coloca na ordem do dia uma leitura crítica da história da arte moderna não como modelo, mas como compreensão de sua dinâmica. O debate ideológico que se segue, marcado pelo clima populista que caracterizou o governo de João Goulart (deposto pelo golpe) e incentivado, em particular, pelo Centro Popular de Cultura – CPC, opõe os considerados elitismo e esteticismo das vanguardas artísticas à participação social do artista, comprometido com a transformação política, social e econômica da realidade brasileira.

Do lado das obras, por exemplo, de Amílcar de Castro e Franz Weismann, o desenvolvimento das poéticas de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape aponta para a radicalização das postulações neoconcretas, em particular do conceito de “não-objeto”, formulado por Ferreira Gullar em 1960, como “objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais”.¹ Questionando as fronteiras entre as categorias e entre as artes, bem como a concepção da obra de arte como construção autorreferencial, [aquelas

¹ Ferreira Gullar, Teoria do não objeto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 nov.-20 dez. 1960.

experiências] ampliam de modo singular “as possibilidade expressivas” do ideário construtivo, negando quaisquer princípios normativos na afirmação experimental. Com transformações em suas formulações e em sua ambição de interferência, como assinala Paulo Sergio Duarte, “O interregno da arte construtiva no Brasil, durante os anos 60, na verdade não existiu”.²

Em meio a profundas transformações de linguagem que culminam na Nova Figuração, o diálogo estabelecido com a Pop Art na utilização de ícones urbanos e técnicas industriais, longe de sua neutralidade, é contaminado pelas inquietações sociais e comportamentais. Mário Pedrosa, por exemplo, caracteriza o trabalho de Antonio Dias, que chamou de “Sertanejo Dias, como “pedaço bruto da vida”. Em sua curta porém intensa existência, de junho de 1966 a maio de 1967, o Grupo Rex, formado pelos artistas Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende, centra, com irreverência e humor, sua crítica no sistema brasileiro de arte. Funda a Rex Gallery&Sons e o jornal *Rex Time*, interferindo no debate artístico da época por meio de ações e *happenings*, indicando, assim, uma reatualização das estratégias duchampianas, que no discurso construtivista eram consideradas *blague*.³

O final da década de 1960, marcado por ações transgressoras em salões e bienais, caracteriza-se pela convivência de artistas com linguagens distintas em atuações coletivas, quer seja na organização de exposições, nos acirrados debates ou ainda na espécie de manifesto assinado por críticos e artistas como a “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda”, de 1967.⁴ Declaravam, então, que “Na vanguarda não existe cópia de modelos de sucesso, pois copiar é permanecer” e postulavam a utilização de todos os métodos de comunicação com o público, “do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão”. A exposição *Do corpo à terra*, por exemplo, organizada por Frederico Morais, em Belo Horizonte, em abril de 1970, destaca-se por sua radicalidade, pelo caráter situacional e efêmero dos trabalhos apresentados.

² Paulo Sergio Duarte. Depois do construtivismo: investigações e experiências. In: *Anos 60. Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

³ Ferreira Gullar, Teoria do não-objeto, op.cit.

⁴ Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda. Distribuído em 1967, reeditado in: Daisy Peccinini (org.). *Objeto de arte: Brasil, anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978.

Coloca-se na ordem do dia, em meio à luta pela liberdade de expressão e pelo fortalecimento dos movimentos populares, em particular o estudantil, com início das ações armadas, a formulação de uma nova relação entre arte e política associada a uma renovada concepção de arte. É nesse contexto que a “Nova Objetividade Brasileira”, segundo Hélio Oiticica, se apresenta como “formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual”, sendo suas principais características: a vontade construtiva; a participação do espectador geral; tendência para proposições coletivas e tomada de posição em relação a problemas políticos sociais e éticos.

Reatualizando a estratégia de descolonização cultural contra a imitação crítica e a adoção sem restrições de valores culturais da Europa pela deglutição metafórica da outra cultura, proposta por Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico de 1928, Hélio Oiticica, ainda em Esquema geral de uma nova objetividade, propõe a “superantropofagia” como estratégia de “um povo à procura de uma caracterização”: “A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de toda uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia”. A conjugação do modelo antropofágico e do legado construtivista está presente, de modo emblemático, em Tropicália, projeto ambiental apresentado, nessa ocasião, por Oiticica.

O momento é de grande efervescência cultural e de estreitas inter-relações entre os diversos campos artísticos: com o teatro de José Celso Martinez; com Glauber Rocha e os jovens realizadores do cinema “udigrudi”, como Rogério Sganzerla e Julio Bressane, e em particular com a música, com a explosão do movimento tropicalista, com Caetano Veloso e Gilberto Gil. Com sua irreverência e improvisação, o Tropicalismo, baseando-se também no modelo oswaldiano de deglutição das influências externas e sua fusão com a cultura brasileira, introduz profundas inovações na música popular com reflexos em toda a cena cultural.

Os anos 1970 iniciam-se, assim, em meio à formação de um grande campo de ação experimental, em que várias linguagens confluem, sem vocabulário formal ou temático unificador. Operam a concepção de obra de arte como rede complexa de agenciamentos de dispositivos visuais e discursivos da qual fazem parte o processo e a situação de sua inscrição – interações e modalidades de

práxis poética que têm como lastro as tendências conceituais. Compartilham da negação de uma natureza *a priori* da arte e, assim, da instabilidade dos conceitos de arte, artista e obra que nortearam hegemonicamente, em termos internacionais, a produção artística desses anos. Se a ação artística e o questionamento do conceito de arte se tornam solidários, essa relação não se funda na primazia do modelo teórico da arte como definição da arte, mas sobre seus fins e sua capacidade de ação crítica. Como enfatizou Cildo Meireles, “O estilo, seja das mãos, seja da cabeça (do raciocínio) é uma anomalia. E anomalias, é mais inteligente abortá-las do que assisti-las vivendo”.⁵

O signo artístico, dirigido não apenas ao olhar, incorpora como elementos que lhe são constitutivos as significações próprias aos materiais e os construídos friccionais como passagem do imaginário ao real. Incorpora igualmente a situação da arte na sociedade, sua inserção na história, bem como o destino das obras no circuito comercial ou museológico. A diversidade de abordagens e de formalizações propostas pelos artistas traz como traço comum a política da arte nos próprios termos da arte, sendo dados de sua ação a defesa de uma esfera produtiva para a arte contemporânea e a investigação dos processos de produção de arte e dos mecanismos de sua veiculação. A resistência ao circuito de arte estabelecido e a afirmação do poder de intervenção crítica manifestam-se na escolha dos mecanismos operados propostos privilegiando a expansão dos territórios de atuação, simbólicos e geográficos, ou investindo em novas redes de circulação dos trabalhos e de relação com o público, como, por exemplo, as *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles, ou nas situações criadas por Artur Barrio, ou ainda na intensa troca com parceiros internacionais de Paulo Bruscky e Julio Plaza, entre outros.

A relevância do lugar de apresentação do trabalho como presentificação não se resume a um signo que a precede; subentende a materialização decorrente de tomadas de atitude *a priori* e de projetos, introduzindo o registro e a documentação fotográfica como meio de inscrição do trabalho na imagem. Onipresentes, o dispositivo fotográfico e experiências com imagens de reprodução técnica,

⁵ Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos*. Escrito em abril de 1970, foi apresentado no debate “Perspectivas para uma arte brasileira”, em 1971. Publicado na revista *Malasartes*, n.1, set.-nov. 1975.

como vídeo, super-oito, xerox, entre outros meios, funcionam como instrumento para o registro e campo de expressão, como nos trabalhos de Iole de Freitas, Antonio Dias, Sonia Andrade, Leticia Parente, Carmela Gross, Paulo Bruscky, Anna Bella Geiger, Gabriel Borba, Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos, Carlos Vergara, Anna Maria Maiolino e muitos outros.

Com diferentes modalidades de ação desenvolvem um campo extremamente fértil de produção, como, por exemplo, a incorporação da crítica como material de arte por Antonio Dias, os trabalhos com apropriações de Anna Bella Geiger e Nelson Lerner, as ficções de Milton Machado e a crítica política de Carlos Zilio. Inseparável de um contexto sociopolítico de questionamento de valores e tentativas radicais de transformação da sociedade e do comportamento individual, a produção artística desse período se constitui pela interpelação sistemática de valores estéticos, éticos e políticos, e busca novas articulações com o fluxo hegemônico de informações.

Como citar:

FERREIRA, Glória. Rearticulações transgressivas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 123-128, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.11>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.