

AS NARRATIVAS SOBRE AS ARTES VISUAIS NO BRASIL DA DÉCADA DE 1960: REPRESENTAÇÕES SOCIOPOLÍTICAS E EMBATES ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA DA ARTE.

Nelyane Santos¹

Na introdução de seu livro *A pintura como modelo*, Yve-Alain Bois discorre sobre as várias chantagens que enfrenta em seu ofício de historiador da arte. Uma destas, a da pressão sociopolítica, é definida como sendo “a obrigação de oferecer uma interpretação sociopolítica da obra de arte, acrescida recentemente da obrigação, por parte do artista, de tornar explícitas as implicações sociopolíticas de sua obra”². Publicado pela primeira vez em 1990, esse ensaio nos leva a refletir sobre a situação da história da arte dedicada às manifestações artísticas da década de 1960 no Brasil, visto que estão na ordem do dia discussões sobre obras produzidas no período da ditadura militar. Esta pressão seria então latente, pois sob a ótica da identificação das formas de resistência e de engajamento no cotidiano da sociedade daquela época, buscam-se as referências de práticas culturais que demarcaram a oposição a esse regime. Para não parecermos menos sensíveis a essa problemática é necessário frisar a necessidade de se conhecer a história do país para reforçar a busca pela efetivação da democracia enquanto prática cotidiana enraizada em todas as relações. Contudo esta responsabilidade não nos exime de evitarmos que o objeto de pesquisa, a saber, a obra de arte, tenha importância em si pelo discurso imagético que carrega interpretações de uma análise sociopolítica. O que torna o objeto importante para a história da arte é a análise desenvolvida acerca de suas variadas proposições e sentidos, e não a escolha de inseri-lo num discurso definido à priori.

Nesse sentido vemos recorrentemente nas referências de história da arte no Brasil sobre a década de 1960 a questão sociopolítica como definidora das representações da “vanguarda”, conceito que se opera sem os pressupostos teóricos necessários à compreensão dos sujeitos e suas práticas. Esse tipo de narrativa

¹ Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG). Doutoranda. Bolsista de Pós-Graduação do PROEX/CAPES.

² BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. XXVI.

gera um enquadramento teleológico que se distancia da análise das obras, criando discursos de análises comportamentais que geram incoerências e expectativas sobre a produção e a vivência dos artistas da época.

O risco de se conduzir a análise da obra por conceitos relativos às dimensões simbólicas da ação social está relacionado à interpretação das manifestações artísticas como estando condicionadas às situações eminentemente políticas, sem, portanto, se dar ênfase aos processos de liberdade de criação e de fruição estética que o artista enfrenta em seu trabalho. O que devemos evitar nos estudos da história da arte é uma correlação de causa e consequência entre obra e cenário social, visto que a produção artística expressa a vivência e o cotidiano em suas formas múltiplas. É preciso também ampliar a concepção da política, pois esta, enquanto prática social, personifica-se nas diferentes esferas de atuação do sujeito. Ou seja, pensar a política na década de 1960 no Brasil, não pode se restringir ao estado de exceção, imposto pelo golpe civil militar em 1964, e suas consequências.

O que a princípio pareceria uma recusa de Alain Bois em trabalhar com obras que trazem referências sociopolíticas seria o extremo oposto do que nos propõe Jacques Rancière (2005), filósofo francês, que em suas proposições sobre a “partilha do sensível”³ nos chama a atenção sobre a presença da ação política nas várias esferas da produção artística e cultural. Mas o que Bois propõe na prática do historiador da arte é uma relativa isenção às questões políticas em suas escolhas metodológicas e de objetos de análise. O que este historiador da arte quer nos deixar de lição em seu ensaio é que nem a escolha dos objetos de pesquisa e nem a metodologia para investigá-los pode se render a um binarismo de aceção política.

No caso da minha pesquisa sobre os salões de arte na década de 1960, percebo em várias referências dois aspectos taxativos de uma identificação sociopolítica a respeito do tema: primeiro a identificação de salão como um evento tipicamente conservador, vinculado às instituições museológicas que eram por primazia, segundo esta visão, a recusa de todos os artistas da época. O segundo ponto, também considerado como conservador, relativo ao ofício da história da arte, é a busca das obras de arte como testemunhos e vestígios históricos, configurando-se como fonte de pesquisa em seus aspectos formais, semânticos e sociais⁴.

No aprofundamento da pesquisa percebo cada vez mais o quanto estas aceções são equivocadas. Primeiro porque os salões definiam a trajetória de atuação dos artistas e dos críticos nesse período. Como espaço de consagração e reconhecimento, mas também é claro de recusa e ostracismo, a concorrência às premiações era na época onde se legitimava a prática do mecenato estatal, iniciando as parcerias público-

³ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.

⁴ Assim como propõe Artur Freitas (2005) e Rodrigo Vivas (2010). Discussão configurada em artigo de minha autoria publicado em 2017.

privadas, por meio de doações financeiras do empresariado. E estavam lá, nos salões, os artistas que entraram para a história da arte no marco estabelecido como a vanguarda da década de 1960.

Em relação a obras de arte como fonte de pesquisa, aproxima-se da constatação feita por Alain Bois, pois que esta metodologia é vista como formalista, no sentido mais primário do termo, o de se ligar somente a forma, como se isso pudesse desprivilegiar os outros aspectos de historicidade da obra de arte. Não só a imagem e os fatos relacionados a ela ao longo de sua existência possuem historicidade. Sua materialidade dialoga com a forma em relação às intenções do artista e aos problemas que enfrentou para sua concepção e execução. Por isso merecem ser observadas, analisadas cuidadosamente e inseridas nas interpretações sobre a produção artística da época. Sem uma metodologia que privilegia a obra de arte como fonte, as narrativas passam a ser sociológicas, focadas exclusivamente nos sujeitos, com ampla possibilidade de estabelecer ícones e marcos que se sustentam somente nos discursos de época, sem que estes sejam contrapostos à produção artística e as referências que elas trazem.

Percebendo as várias nuances na consideração da política enquanto esfera social presente na produção artística, o que considero questionável é a formulação de caráter sociopolítico hegemônica na história da arte que aborda a produção artística da década de 1960 no Brasil. Para essa percepção foi de fundamental importância meus primeiros contatos com a conceituação de “partilha do sensível” de Rancière que nos alerta para tentarmos dinamizar a percepção do político em suas diversas esferas de atuação. A política das artes tem sua historicidade própria, sem depender do tema político se expressar para que prevaleça em seu meio.

Sobre a expectativa que se tem de ver nas obras de arte da década de 1960 relações diretas com a crítica sociopolítica, é uma ação equivocada no sentido da interpretação da obra de arte como ação política. A arte pode ser política em suas várias esferas de atuação, não somente na medida em que veicula ideias capazes de fomentar uma ação política. Para esta compreensão nos esclarece o interprete de Rancière, João Pedro Cachopo.

Inevitavelmente, decorre desta apreciação que a política da arte se joga independentemente do comprometimento político dos artistas e dos temas sociais que as suas obras de arte possam abordar. A arte será política enquanto arte – não na medida em que veicula ideias capazes de dirigir ou fomentar uma acção [sic] política. Ao mesmo tempo, tal não autoriza, nem o confinamento da política à arte, nem o decalque, por extrapolação, de toda e qualquer forma de política sobre o seu

desdobramento artístico. A arte, tendo intrinsecamente que ver com política, não é de modo nenhum a sua única declinação⁵.

Ao interpretar o mundo, a arte não se responsabiliza por transformar o mundo. Cobrar dos artistas que no gesto de interpretar estejam também transformando a sua realidade imediata é subverter a ação do sujeito expectador, esperando que a fruição artística seja mobilizadora por si só, desconsiderando o quanto a recepção é imprevisível.

Na história da arte sobre a década de 1960 percebemos que há rastros de estratégias de valoração de artistas e suas obras por esta via de reconhecimento temático, o da política, identificada com um recorte bem específico de crítica ao militarismo do regime e sua violência canalizada nas torturas e nas estratégias de alienação da cultura de massa. Em contrapartida, há lacunas e ausências de identificação desta temática que estariam tanto em obras quanto na trajetória de alguns artistas que não foram inseridos nessa chancela do reconhecimento. Desta maneira, a história da arte deixa demandas para reformulações de narrativas que precisam reconsiderar os diferentes espectros da vivência política dos seus sujeitos.

Há interpretações possíveis nas obras da época sobre a violência urbana, sobre a sexualidade (tanto na sua contextualização de liberação quanto em denúncias do machismo), a conscientização da individualidade e seus aspectos tanto psicanalíticos quanto transcendentais, a carnavalização do povo, a pobreza, e tantos outros temas representados em obras figurativas. Mas não podemos ignorar a permanência das poéticas abstratas com pistas para interpretações semânticas que dialogam com a tradição das artes visuais e apontam também para questionamentos e rupturas.

Para demonstrar como essa narrativa sociopolítica se estabeleceu como hegemônica, tenho pesquisado autores que são referência na história da arte do Brasil, apontando alguns pontos críticos. Em paralelo, tento identificar os principais marcos dessas narrativas, o que já tem revelado alguns problemas relativos à construção da memória das artes visuais da década de 1960 no Brasil que tem sido chancelada pela história da arte. Problemas estes relativos tanto à pressão sociopolítica, como definida por Alain Bois, quanto à percepção da urgência de se estabelecer a partilha do sensível para outras narrativas nos moldes que nos propõe Rancière.

⁵ CACHOPO, João Pedro. Momentos Estéticos: Rancière e a Política da Arte. *Revista AISTHE*, Vol. VII, nº11, 2013, p. 25.

SOBRE A NARRATIVA HEGEMÔNICA

No texto *Dilemas da arte engajada em busca de público*, Marcos Napolitano (2017) se propõe a articular problemas comuns vivenciados nos quatro primeiros anos de regime militar no Brasil (1964 a 1968) entre diferentes expressões artísticas, dentre elas, as artes plásticas. Segundo ele, haveriam formas e temas vinculados à crítica ao regime militar.

Ao apresentar primeiramente as artes plásticas, abre seu texto com o que podemos considerar uma homogeneidade do discurso da história da arte, defendendo que estas “radicalizavam sua vocação para a ruptura formal em relação às suas próprias tradições mais acadêmicas e institucionalizadas⁶”. Ou seja, lança um pressuposto de reconhecimento da produção artística dessa época, sem, contudo, considerar que as rupturas tiveram diferentes nuances. Desta maneira, acaba definindo que as produções que guardassem a crítica ao regime militar e às estruturas socioeconômicas, deveriam necessariamente apresentar rupturas formais e institucionais, discurso que reproduz o aspecto teleológico da narrativa, pois há um sentido de evolução na produção artística que se desloca da materialidade e que se realiza fora das instituições.

Veremos que os próprios marcos estabelecidos nessa narrativa, tais como, artistas e suas obras e eventos marcantes, apresentam dicotomias e flexibilidades que não se sustentam nessa linha evolutiva da materialidade rumo a desmaterialização e à anulação da instituição como espaço de fruição da arte. É importante lembrar que Napolitano não é historiador da arte, mas o seu texto é baseado em trabalhos de três reconhecidos no campo: Aracy Amaral, Paulo Reis e Artur Freitas. A primeira realizou pesquisas sobre o período na década de 1980, publicando em 1984 o livro *Arte para quê*. Os demais estão ligados a Napolitano em suas trajetórias acadêmicas, sendo que o primeiro foi seu orientando na tese de doutorado, defendida em 2005 e o segundo contou com Napolitano nas suas bancas de defesa de dissertação, em 2003, e de tese em 2007.

O evento citado no texto como marco inicial, *Opinião 65*, foi pensado pelo casal de galeristas Ceres Franco e Jean Boghici. O intuito era o de reunir numa exposição os artistas brasileiros ligados à Nova Figuração e artistas estrangeiros vinculados à Figuração Narrativa da Escola de Paris. A ideia foi proposta a então diretora do MAM, Carmem Portinho, que a aceitou. A mostra ficou aberta entre 12 de agosto a 12 de setembro.

Realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, reduto dos artistas considerados de vanguarda da época, instituição estatal, teve a presença de 30 artistas, dos quais 29 apresentaram produções

⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Dilemas da arte engajada em busca de público*. In: _____. *Coração civil*. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios/USP, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017. p. 100.

plásticas, ou seja, pinturas, esculturas, gravuras e desenhos. Somente um apresentou uma performance, Hélio Oiticica, os *Parangolês*, na abertura do evento. Nesta ocasião, a saída do Museu para a realização da performance foi provocada pela proibição da entrada de várias pessoas que representavam a bateria da escola de samba Mangueira. O artista não havia avisado previamente sobre a ação e a direção do Museu não soube administrar o contingente de pessoas em meio às outras obras no espaço expositivo. Como marco final do que Napolitano considerou como um ciclo está o evento *Do corpo a Terra*, de 1970. Este foi realizado em Belo Horizonte, na ocasião da inauguração do Palácio das Artes, espaço institucional do governo do estado de Minas Gerais.

Em relatos de memória, os artistas defendem que foi a partir de Opinião 65 que suas obras ganharam visibilidade e começaram a ter mais espaço nos circuitos de arte. Foi uma mudança considerável que por isso, mereceu alçar o posto de marco na história da arte. Em 1985 celebrou-se os 20 anos com uma exposição organizada por Frederico Morais na Galeria Banerj. Em 1995, nova exposição comemorativa dos 30 anos, organizada por Frederico Morais, Wilson Coutinho e Cristina Aragão, exposta no Centro Cultural Banco do Brasil.

No catálogo da exposição *Opinião 65 50 anos depois*, realizada no MAM-RJ, em 2015, e na galeria Pinakothek há um texto de Frederico Morais em que este fala em “aura mitológica de Opinião 65” e “seus reflexos na arte brasileira de vanguarda”⁷. A reconstrução da memória a partir das mostras retrospectivas demarca uma insistência na interpretação do político nas obras dos artistas. Como exemplo disso, considera-se um equívoco a relação que Frederico Morais estabelece entre a imagem de jogadores e a imagem de militantes guerrilheiros presos pela ditadura, ao interpretar a obra de Rubens Gerchman “Palmeiras e Flamengo”, de 1965.

Nele, a imagem tradicional dos jogadores de futebol antes do início do jogo remete à quase corriqueira nos anos da ditadura militar, mostrando grupos de ativistas políticos brasileiros sendo trocados por embaixadores sequestrados⁸.

A posição para fotografia dos jogadores de futebol e dos militantes trocados nos sequestros de diplomatas, pode sim guardar algumas semelhanças. Mas há de se convir que a interpretação além de confusa, parece forçada, já que a obra é datada de 1965 e o primeiro sequestro como ação de guerrilha armada, dada de 1969. Gerchman continuou com o tema do futebol em várias de suas obras ao longo de sua carreira.

⁷MORAIS, Frederico. Opinião 65. Um ícone da arte brasileira. In. PERLINGEIRO, Max (org.). Opinião 65. 50 anos depois. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2015, p. 30.

⁸ *Idem*, p. 31.

Porém, esta interpretação desconsidera as declarações do próprio artista em relação à sua paixão pelo futebol e o seu interesse em ver nessa manifestação da cultura popular a presença das massas e a identidade do povo brasileiro.

Opinião 65 teria sido a primeira manifestação dos artistas visuais contra o golpe que implantou a ditadura. Além dessa demarcação como manifesto inaugural das artes visuais contra o regime ditatorial, há na história da arte o registro da mostra como marco de questionamento das categorias da arte e de rompimento com os tradicionalismos de então. A respeito desta postura, Hélio Oiticica é sempre lembrado como artista fundador desta tendência, tanto em relação à arte como objeto, quanto com relação às manifestações poéticas livres de materializações e consagrações expositivas, ligadas a práticas corporais, assim como o foi os *Parangolés*.

Uma narrativa pautada por ícones e marcos, além da dificuldade na partilha, focando apenas em temas explícitos à política, vista enquanto atividade de poder estatal apresenta problemas também para inserir novos agentes responsáveis pela partilha. Ou seja, os marcos estabelecidos, foram eleitos por poucos, que nem sempre representam a identidade da prática artística ou que usam estratégias de monopolização da partilha homogeneizando seus discursos. Quem definiu a partilha na história das artes visuais desse período foram primeiramente os críticos e posteriormente os historiadores da arte, sendo que estes praticamente corroboraram as escolhas e definições dos primeiros, sem questionar os conflitos, os privilégios e desprivilégios em suas práticas. O que há como desafio para novas narrativas é uma diversidade com demanda de ser partilhada, dependendo do acesso e fruição de novos agentes históricos.

A responsabilidade pela partilha está disponível para novas pesquisas e novas propostas de narrativas, considerando que o universo das artes visuais traz uma diversidade de manifestações políticas no sentido de sua prática e não só em sua temática. Nos aspectos formais, semânticos e sociais das obras, analisadas em sua historicidade, podemos perceber o quanto a produção artística é mobilizadora da compreensão “da relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas”⁹.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*: subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

FREITAS, Artur. *Poéticas Políticas*: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5. *História: Questões e Debates*, Curitiba, nº 40, p. 59-90, 2004. Editora UFPR. Disponível em

⁹ RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005, p. 9.

<[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/historia/artigo/FREI-TAS.golpe.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/historia/artigo/FREITAS.golpe.pdf)>. Acessado em 23 maio 2018.

FREITAS, Artur. *As três dimensões da imagem artística: uma proposta metodológica em História da Arte*. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 3, 2005, Curitiba. *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005. p. 174-185. Disponível em: <http://www.em-bap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/arthur_freitas.pdf> Acesso em 22 Nov. de 2010, 19:55.

REIS, Paulo. *Arte de Vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SANTOS, Nelyane. *Metodologia de pesquisa da história da arte para o estudo de obras de Salões de Arte da década de 1960*. Revista OuvirOuver, V. 13, nº1, 2017.

VIVAS, Rodrigo. *A História da Arte no Brasil: aspectos da constituição da disciplina e considerações teórico-metodológicas*. In: *Anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual*, 2010, Goiânia: Faculdade de Artes Visuais/ Universidade Federal de Goiânia, 2010.