

TRADIÇÃO MODERNISTA BRASILEIRA: UM PANORAMA HISTÓRICO

DAS ORIGENS DO MODERNISMO À ARTE DE VANGUARDA

Márcia Elisa de Paiva Gregato¹

RESUMO:

O objetivo desta reflexão é esboçar um panorama histórico acerca da tradição modernista brasileira em suas manifestações artísticas, examinando algumas questões que marcam a introdução da arte contemporânea no Brasil, passando pela brasilidade figurativa contida na obra da grande maioria dos artistas modernos da geração de Portinari; pela linguagem geométrica que começa a ser praticada e valorizada a partir de meados da década de 40, contribuindo significativamente para o surgimento do abstracionismo como forte expressão modernista no Brasil, bem como pelos movimentos de vanguarda da década de 60, que culminam na arte contemporânea, cuja identidade carrega em si características próprias de nosso país.

PALAVRAS-CHAVE: modernismo brasileiro, figurativismo, abstracionismo

ABSTRACT: The purpose of this discussion is to outline a historical overview about the Brazilian modernist tradition in their art forms by examining some issues that mark the introduction of contemporary art in Brazil, passing through Brazil was contained in the work of the vast majority of modern artists of the generation of Portinari; the geometric language that begins to be practiced and values from the 40s, contributes significantly to the emergence of abstraction as a strong modernist expression in Brazil, as well as the avant-garde movements of the 60s, culminating in contemporary art, whose identity carries with it characteristics of our country.

KEYWORDS: Brazilian modernism, figurative, abstract art

A semana de Arte Moderna, marco inicial

A arte brasileira contemporânea possui uma história da qual participam pelo menos quatro gerações de artistas responsáveis pelo desdobramento desta formação moderna, catalisada, a partir de 1951, pelas Bienais Internacionais de São Paulo, chegando às experiências Concreta paulista e Neoconcreta carioca e, posteriormente, buscando

diferenciar-se das influências da *Pop* e *Op Art*, *Nouveau Realisme* e *Primary Structures*. Não se pode negar, apesar disso, as influências internacionais diversas a que os artistas brasileiros foram naturalmente submetidos, porém, o esforço no sentido de se criar uma arte contemporânea que incluísse características próprias brasileiras, como a experiência com o corpo nos objetos e ambientes fenomenológicos; bem como a arte de protesto fomentada pela censura e pela ditadura militar do Golpe de 1964, que enfatizam a existência de uma tradição interna, cujo sentido singular encontra-se nítido em nossa recente história da arte.

No início do século passado, o Brasil passava por profundas modificações sociais, políticas e econômicas, entretanto, no terreno artístico, o país não caminhava com a mesma velocidade continuando a admirar pintores ligados ao século XVIII, mantendo-se indiferente às rupturas que a Europa e os Estados Unidos por essa época imprimiam à arte.

Por outro lado, havia um grande número de jovens artistas em contato com as mudanças que a arte estrangeira sofria e paralelamente a isto, mantinham-se influenciados pelo nacionalismo já presente em nossa arte desde o século anterior. Prova disso foi a Semana de 22, que se torna o marco do Modernismo Brasileiro, reunindo atividades como leituras de poemas, espetáculos de dança e exposições de artes plásticas. O evento tem a intenção de mostrar que a arte brasileira estava, naquele momento, tão atualizada quanto a internacional, nada devendo àquela em qualidade, e ao mesmo tempo, conservando as características nacionais. Mesmo não tendo a repercussão que

¹ Doutora em Artes. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

posteriormente foi atribuída a ela, o evento foi bastante significativo por reunir artistas talentosos e ansiosos por renovação.

Maria de Fátima Morethy Couto aponta a crítica exercida nesse período, especialmente por Mario de Andrade como difusora do nacionalismo que reivindica a abertura de uma nova frente de influência artística e cultural, exaltando artistas cuja obra alinhava-se a tais ideais e detrimento a outros cujas propostas guardavam semelhança ou influência da arte européia:

A crítica de arte modernista, formada basicamente por homens de letra, procurou, por sua vez, fundamentar o desejo de construção de uma arte autêntica, expressão do ‘verdadeiro’ caráter brasileiro, incentivando a elaboração de uma iconografia especificadamente nacional. Seus representantes, dentre os quais se destaca Mario de Andrade, aclamávamos artistas cuja obra respondia a tais exigências, empenhando-se, simultaneamente, em descobrir, nos monumentos brasileiros do passado, traços dessa mesma ânsia de insubordinação contra a metrópole. Estudos publicados nesta época lançam um novo olhar sobre o Barroco colonial, celebrando a originalidade de Aleijadinho e enfatizando quanto seu trabalho não fora contaminado pelo *savoir-faire* europeu. Preocupados em exaltar o caráter autônomo da nova arte brasileira, os críticos modernistas desprezavam em suas análises, a ligação dos artistas locais com os movimentos europeus de todos os tempos. Atendendo a esse mesmo espírito de convocação, mostravam-se indiferentes à obra daqueles que não atenderam à mobilização para a elaboração de uma ‘consciência criadora nacional’. Antonio Gomide e Ismael Nery, pintores fortemente interessados pelas experiências cubistas e surrealistas, permaneceram à parte do ‘contexto de festa nacional dos

modernistas', enquanto Di Cavalcanti era constantemente louvado como o 'mais exato pintor das coisas nacionais' [...]²

A temática social passa então a ser grande fonte de inspiração para a geração Modernista dessa década, revelando o povo brasileiro e sua cultura de maneira natural, incluindo todas as suas deficiências sociais e étnicas, sem a pretensão de mostrar apenas o lado *belo* de uma sociedade muitas vezes rude.

O modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridade. A filosofia cósmica e superficial, que alguns adotaram em certo momento nas pegadas de Graça Aranha, atribui um significado construtivo, heróico ao cadinho de raças e culturas localizado numa natureza áspera. Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do Conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudos, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem.³

É importante salientar que o Modernismo brasileiro surgiu com a intenção de ser um movimento de vanguarda, numa época em que havia uma tendência contrária na Europa. Enquanto a Europa procurava romper com o peso da arte passada e o abstracionismo era extremamente valorizado, no Brasil, o Modernismo assumia mais a função de promover uma atualização da arte brasileira capaz de ajudar a consolidação da identidade nacional e não abria mão do figurativismo, tendo em Cândido Portinari a

² COUTO, 2004. p.32, 33

³ CANDIDO, 2000. p.110-111.

representação máxima dessa identidade nacional, através de uma obra repleta de drama humano, tipicamente brasileiro.

Por outro lado, alguns artistas, com destaque para Ismael Nery⁴, mantinham-se à margem do Nacionalismo praticado pela grande maioria, opondo-se formalmente aos seus ideais estéticos, acreditando que o moderno deveria ser internacional, e assim, a década de 30 também é marcada pela influência dos movimentos artísticos europeus - principalmente o Expressionismo, o Cubismo e o Surrealismo - na obra de alguns brasileiros modernistas.

O poder público passa então a apoiar o movimento e além de São Paulo, o Rio de Janeiro assume também o papel de difundir o Modernismo brasileiro. A passagem de Le Corbusier e Frank Lloyd Wright pelo Brasil, em 1929 e 1931, chama a atenção dos artistas para as possibilidades da integração das artes, renovando a arquitetura através da inserção de novos elementos como a pintura, escultura, paisagismo e decoração.

Durante toda a década de 30, o Modernismo permanece restrito ao eixo Rio - São Paulo e somente em 1944, uma exposição Modernista em Minas Gerais, patrocinada pela Prefeitura da capital na gestão de Juscelino Kubitschek, marcaria o início do modernismo nesse estado. Minas então passa a ser extremamente importante para o movimento no período, produzindo grandes artistas.

⁴ Nery não defendia a nacionalização da arte, como os modernistas de sua época, mas, ao contrário, entendia a expressão artística em seu sentido mais amplo, universal, entrelaçando todas as correntes de pensamento e estética; não se fixava na natureza, mas no ser humano, conseqüentemente, não pintava paisagens, marinhas ou naturezas mortas, mas

A intervenção do Estado – não somente no domínio econômico, mas também cultural – marca incisivamente a fase intermediária que abrange os anos entre a Semana de Arte Moderna e a Primeira Bienal de São Paulo. Tal intervenção, segundo Mario Pedrosa⁵, iniciou-se no plano artístico com a nomeação de Lucio Costa para a direção da Escola Nacional de Belas Artes que resultou a autonomia da Faculdade Nacional de Arquitetura e alguns anos depois gerou um Salão Nacional de Arte Moderna que coroou Portinari como grande artista vivo. Esta é a época que se inicia o surto de arquitetura moderna no Brasil, sobretudo a arquitetura monumental dos grandes palácios, proveniente da primeira geração de arquitetos modernos do país, fato este que fez do Brasil um país de vanguarda arquitetônica após o final da Segunda Guerra. Também é a época de consolidação dos grandes nomes da pintura moderna como Guignard, Di Cavalcanti, Portinari, Tarsila do Amaral e Lasar Segall, por exemplo.

De fato, atribui-se a década de 30, com seus desdobramentos históricos, a consolidação das manifestações modernas na arte e arquitetura brasileira, tendo a política como fator decisivo para tais mudanças culturais.

O desenvolvimento da tradição artística brasileira em duas vertentes

Em síntese, pode-se dizer que o desenvolvimento da tradição artística brasileira não está limitado à *brasilidade* figurativa contida nas obras da grande maioria dos artistas

somente seres humanos, em momentos triviais: nem angústia, nem desespero, nem perplexidade; apenas o cotidiano das pessoas.

⁵ PEDROSA, 1973. p.21.

modernos da geração de Portinari. O Modernismo se dá em dois distintos e conceituais momentos: o primeiro, dominado pela representação da terra e da gente brasileira e o segundo, marcado pela adesão à linguagem não denotativa, ou seja, geométrica, que começa a ser praticada e valorizada a partir principalmente de meados da década de 40 e o pós-guerra, fazendo com que, na década de 50, surja o abstracionismo como forte expressão modernista, num momento em que a arte concreta, dominante na Europa, passa a exercer importantes influências que marcariam parte significativa da pintura e da escultura no Brasil.

No entanto, o final da década de 40 ainda é marcado pelo confronto de pensamentos entre os partidários da abstração e os defensores da figuração, que continuam mantendo seu ideário em busca do essencial modernista extremamente relacionado à temática nacionalista, e assim, às vésperas da implantação da I Bienal de São Paulo, conforme assinala Aracy do Amaral⁶, “o abstracionismo era encarado, por muitos artistas politizados, como uma forma de fuga do artista do mundo exterior e o abstracionista é focalizado como ‘arrancado metafisicamente do mundo onde vive’. [...] E chega-se mesmo a relacionar esse tipo de arte ‘com a pintura de certos esquizofrênicos’ [...]”.

Com a fundação do Museu de Arte Moderna em São Paulo, é realizada, em dezembro de 1951 a I Bienal Internacional, composta de eventos patrocinados por uma elite industrial interessada na modernização do país. Tais eventos foram responsáveis por grandes transformações em uma cidade onde ainda perdurava um pensamento cultural conservador e elitista. A I Bienal de São Paulo trouxe para o Brasil um grande número de artistas internacionais abstracionistas, entre eles Max Bill – uma revelação para os

⁶ AMARAL, 1987, p. 229, 230.

artistas mais inquietos e jovens do Rio de Janeiro e de São Paulo e para a crítica da época – suas formas geométricas elementares e construções espaciais fundamentadas em figuras topológicas como a fita de Moebius, que originou a célebre escultura *Unidade Tripartida*, sem dúvida serviram de primeiro ponto de apoio para o movimento concretista brasileiro e argentino.

Não se pode afirmar que a visão negativa acerca da abstração terminou com a realização das Bienais, porém, tais eventos, segundo Couto, “ajudaram a reduzir o abismo existente entre o público ou mesmo entre a jovem vanguarda brasileira e a arte abstrata (geométrica ou lírica)”; e não somente as Bienais contribuem para a propagação das ideologias construtivas da década de 50, como também o desenvolvimento econômico do Plano de Metas de Juscelino Kubitschek (1955 – 1960), que sem dúvida acelerou o processo de modernização da economia brasileira através de um esforço geral modernizador e de crescimento demográfico das cidades que acabam por gerar novas formas culturais a exemplo da Bossa Nova, da construção de Brasília e do próprio Concretismo, o que Zanini atribui à inclinação dos artistas brasileiros para as soluções abstratas:

[...] Isto significa a evidência de um interesse muito grande entre os artistas pela plenitude de vivência internacional. Os ganhos da abstração, aqui como em outras nações, eram consequência inevitável da reativação dos contatos intercontinentais. A criação dos museus de arte apressava agora um intercâmbio outrora mantido em plano dos mais modestos. Sobretudo à Bienal de São Paulo, aberta pela primeira vez ao público em 1951, reservava-se novo e poderoso papel no impulso da arte moderna no país.⁷

⁷ ZANINI, 1983. p.642

Concretismo e Neoconcretismo

Sob esta influência, os artistas brasileiros passam a identificar o abstracionismo como uma proposta de transformação das artes no país e inspirados no Neoplasticismo holandês, Construtivismo russo e nos princípios propostos pela Bauhaus, começam as primeiras manifestações do Movimento Concreto em São Paulo e no Rio de Janeiro. O abstracionismo calculado matematicamente, o anti-romantismo, a integração das artes e o racionalismo eram então valorizados pelos concretistas que passam a investigar prioritariamente, e em várias direções, as possibilidades expressivas e poéticas da matéria e dos materiais, do espaço, da cor, da forma, do plano, do volume e da linha. Esta tendência geométrica passa a ser seguida por diversos artistas brasileiros, envolvendo as duas maiores cidades produtoras de arte no Brasil – Rio de Janeiro e São Paulo – e domina o cenário brasileiro durante cerca de uma década.

Segundo Zanini o grupo paulista aproxima-se em suas características sociais dos pintores proletários dos anos 30 – pertencem à classe média e não possuem curso superior. Provenientes de profissões técnicas revelam-se como artistas autodidatas e submetem-se a uma rigorosa disciplina de grupo, onde predomina um pensamento ideológico de esquerda que contesta os rumos neo-realistas impostos pelo PC, objetivando a implantação na sociedade de uma arte que ultrapasse os limites da moldura do quadro. No Rio, o grupo era de constituição diversa, basicamente

preocupado com um trabalho estético, almejando a liberdade de princípios formais que o diferenciava dos paulistas.

O primeiro evento de arte concreta no Brasil surge em 1952 com exposição do grupo Ruptura, no MAM de São Paulo, acompanhada do manifesto⁸ de mesmo nome. O grupo, liderado por Waldemar Cordeiro – artista dotado de conhecimentos teóricos da arte e de uma experiência artística em Roma, somados a um forte temperamento polêmico -, que se reúne em torno dos estudos sobre o Abstracionismo, baseado nos pressupostos de Kandinsky, Mondrian e nas teorias da Gestalt, era contrário à subjetividade, mostrando-se mais teórico e preocupado com a dinâmica visual e a exploração dos efeitos da construção. O manifesto colocava-se contra as “variedades e hidridações do naturalismo” e o “gosto gratuito” do “não figurativismo hedonista” e a favor da “renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria)”, enfatizando “a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático”, assim como a consideração da arte como “um meio de conhecimento deduzível de conceitos”, defendendo, portanto, o valor da intuição e o valor intelectual da arte.⁹

Dois anos mais tarde, organiza-se a primeira mostra do grupo Frente¹⁰, liderado por Ivan Serpa, na Galeria IBEU, na cidade do Rio de Janeiro, cujas preocupações eram a cor e a matéria, demonstrando uma flexibilidade de atitude, que o distanciava da

⁸ O manifesto Ruptura foi assinado por Waldemar Cordeiro (principal redator), Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Luís Sacilotto e Anatol Wladislaw.

⁹ ZANINI, *Op. Cit.*

¹⁰ Integraram o grupo Frente: Aluísio Carvão, Lygia Clark, João José Silva Costa, Vincent Ibberson, Lygia Pape, Ivan Serpa, Carlos Val, Décio Vieira, Abraham Palatnik, Helio Oiticica e César Oiticica.

disciplina paulista. Mario Pedrosa afirmou em 1955 que o que unia os integrantes do grupo Frente era a “liberdade de criação” e que o movimento não era o de “uma panelinha fechada”.¹¹

Em 1956, a primeira Exposição Nacional de Arte Concreta intensifica a aparente divergência entre os dois grupos. Inicia-se então a divisão do Movimento Concreto, culminando com o rompimento por parte dos cariocas, originando assim o Movimento Neoconcreto e com ele a valorização da experimentação e a introdução da expressão na obra de arte, rejeitando a razão, que até então era mais valorizada que a sensibilidade. O Neoconcretismo também buscava a interação entre o espaço da obra e o espaço real. O manifesto¹² que acompanhou a I Exposição de Arte Neoconcreta indicava princípios para as artes visuais tomando posição não só “em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Uhlm)”, mas “particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”. Afirmava o texto sobre a arte neoconcreta que “o vocabulário ‘geométrico’ que utiliza pode assumir expressão de realidades humanas complexas”, valorizando a necessidade de uma qualidade imaginativa para as formas geométricas. E ainda: “o racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções de objetividade científica”, posição que enfrentava o corolário de idéias de Cordeiro, que professava coerentemente uma arte inserida no real, desprendida da idéia de símbolo e governada pela objetividade.¹³

¹¹ ZANINI, *Op. Cit.*

¹² Ferreira Gullar foi o autor do Manifesto Neoconcreto e seus signatários foram: Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Théon Spanúdis.

¹³ ZANINI, *Op. Cit.*

Esta arrancada final do modernismo brasileiro preparou o solo onde na década seguinte iriam florescer os primeiros artistas contemporâneos do país. Segundo relata Ferreira Gullar¹⁴, alguns dos artistas brasileiros desta época, embora seguindo a tendência concreta, não se ligaram a nenhum dos grupos, como é o caso de Almir Mavignier, Mary Vieira, Amílcar de Castro, Willys de Castro e Antonio Maluf. Almir e Mary seguiram muito cedo para a Europa e perseguiram muito de perto as experiências de Max Bill, tendo realizado obras em que a influência de Bill é evidente. Amílcar de Castro seguiu trabalhando isoladamente por muitos anos. Sua escultura exprime implacável vontade de despojamento, como se ele buscasse os ritmos mais simples e diretos, para revelar uma complexa vivência da forma, construindo assim, ao longo das últimas décadas, referencial e poética próprios, fazendo de suas obras uma ponte entre as gerações que o antecederam e aquelas que os seguiram.

Desta forma, a arte concreta não resultou de uma simples atitude em face da arte contemporânea, não foi uma mera reação de um grupo de artistas a uma tendência dominante. Trata-se de fato, de uma atitude que se insere numa visão global dos problemas artísticos modernos e que implica, de um lado a vontade de uma expressão estética objetiva e crítica e, de outro lado, a compreensão da ligação da atividade artística aos novos meios de produção, às novas técnicas e noções científicas. A arte concreta deriva de um compromisso com a época moderna e basicamente resume-se em dois elementos que a fundamentam, a saber, a redução das formas e cores a simples veículos da dinâmica visual e o uso da matemática, que, como define Ferreira Gullar, “passou a desempenhar, na arte concreta, um papel equivalente a ‘verdadeira

¹⁴ GULLAR, 1999, p.235.

realidade”.¹⁵ Este uso da matemática passa a ser a motivação e a justificação para o surgimento de formas que não apresentam qualquer referência à realidade natural.

Tamanha é a importância deste período no contexto da história da arte no Brasil que Frederico Moraes coloca o Concretismo, ao lado do Barroco, como “os dois pólos ou constantes formais no interior da arte brasileira”, sendo, segundo ele, “o Barroco, como raiz e permanência, e a construção, como disposição e vontade”¹⁶.

A vanguarda artística brasileira

Nas décadas seguintes - 60 e 70 - a arte brasileira deixa para trás os movimentos Concreto e Neoconcreto e desdobra-se em novos rumos, estreitamente ligados às influências internacionais, inclinando-se, em alguns casos e especialmente nos anos 60, para as formas vibráteis da *Op-Art* e em grande parte, absorvendo dos Estados Unidos e Europa, as figurações da *Pop-Art*. A década de 60 foi também, internacionalmente, a década do surgimento de uma pintura apoiada na fotografia, denominada Realismo Radical, que se expandiu pelos anos 70, predominantemente nos Estados Unidos e encontrando alguns adeptos no Brasil. Apesar do novo interesse pela figura, nada impediu que alguns artistas brasileiros continuassem suas pesquisas no campo da forma e da ordenação geométrica, cuja tradição manteve-se sólida entre os brasileiros. Percebe-se também a reafirmação de outras tendências, como o surrealismo e diante desse vasto universo de tendências, começa também a repercutir no Brasil o *Happening*, a *Body Art* e a Arte Conceitual.

¹⁵ GULLAR, 1999, p.237.

¹⁶ MORAES, 2004. P.72.

É importante destacar que além das influências externas, o Brasil apresenta um impulso à vinculação de sua arte com a realidade sócio-política do país, determinada basicamente pela mudança de regime em 1964, quando foram extintos os movimentos de cultura popular, segundo ZANINI (1983, p.730), “resultantes do fortalecimento da idéia de uma cultura engajada na política”. Discorrendo sobre o autoritarismo que extinguiu tais movimentos ele os descreve da seguinte forma:

O significado de ‘cultura popular’ fora largamente debatido e esta foi considerada, numa de suas interpretações, como uma atividade que deveria servir ao esclarecimento das classes desfavorecidas, conscientizando-as dos problemas sociais e políticos. Tais princípios aparecem na criação de agrupamentos como o Centro Popular de Cultura (CPC) no meio estudantil. Menos desenvolvidas que em outras áreas, como o cinema e o teatro, mostraram-se, no contexto, as atividades nas artes plásticas.¹⁷

A censura promovida pelas autoridades da época atuava tanto na produção teatral e cinematográfica, quanto, em alguns casos, drasticamente, no terreno das artes visuais – o que ocorreu em 1968, com o fechamento da II Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador e também na mostra realizada no MAM – RJ dos artistas selecionados para representar o Brasil na VI Bienal de Paris. A tensão entre o Estado e a sociedade civil, provocada pela decretação do AI-5, no entanto, não intimida o trabalho de certos artistas, em muitos casos, levados à tomada de posições radicais escolhendo o exílio ou permanecendo no Brasil sob o terror da repressão. Tais artistas, apesar da ditadura de direita, permanecem participativos, marcando desta forma, através do experimentalismo, a arte de vanguarda brasileira, cujo interesse, aponta Maria de Fátima

¹⁷ ZANINI, 1983. p.730.

Morethy Couto, para “a sensibilidade ao fenômeno urbano, à força dos meios de comunicação de massa (cartazes, cinema, televisão, história em quadrinhos, etc), a temas ligados ao imaginário popular (futebol, desemprego, violência, anonimato e solidão na grande cidade, condicionamentos urbanos) e ao poder evocativo da imagem”¹⁸.

Não somente o campo da produção artística como também a disseminação da arte pelo Brasil, apontam os anos 60 e 70 como decisivos para o desenvolvimento cultural do país, revelando, ao lado de São Paulo e Rio de Janeiro, outras importantes capitais regionais como Salvador (BA), Olinda (PE) e Campina Grande (PB), onde são abertos novos museus; bem como a criação da Associação dos Museus de Arte do Brasil – AMAB – em Porto Alegre, 1967, cuja contribuição principal encontra-se no fato de aproximar as várias entidades estaduais ao incluir, entre as suas atividades, colóquios e exposições anuais.

No início da década de 60, em São Paulo, uma crise atinge o Museu de Arte Moderna, levando-o à doação de seu acervo à Universidade de São Paulo - USP e resultando na criação do Museu de Arte Contemporânea – MAC-USP (1963). Também ocorre nesta década a recuperação da Pinacoteca do Estado, bem como importantes eventos na cidade do Rio de Janeiro como a criação do Museu da Imagem e do Som (1965). Os salões de arte moderna no Rio e em São Paulo mantêm nos anos 60 e 70 uma estrutura formal responsável por sua consagração, porém, não somente no Salão Nacional como em outras importantes exposições, nota-se com uma frequência cada vez maior, a presença marcante de uma nova geração de artistas, e, entre as novas manifestações

¹⁸ COUTO, 2004. p. 200.

registram-se a Exposição Jovem Desenho Nacional (1963–66), Exposição Jovem Gravura Nacional (1963-66), Exposição Jovem Arte Contemporânea (1967-74), Opinião 65 (1965), Opinião 66 (1966), o Salão Esso (1965), o 1º. Salão de Abril (1966), Propostas 65 (1965), Nova Objetividade Brasileira (1967) e 1º. Salão da Bússola (1969).

Tais manifestações, cuja repercussão torna-se notória em todo o país, desencadeiam exposições de novos valores em outras capitais, reforçando assim o caminho aberto à chamada Vanguarda Artística Brasileira, pautada, segundo COUTO (2004, p. 200), pelo experimentalismo, pela derrocada progressiva da abstração, pela retomada à figuração, em um novo regime, de caráter alusivo, e pelas primeiras tentativas de integração entre a arte e cultura de massa no Brasil, a exemplo da Nova Objetividade Brasileira, cujo termo, defendido por Helio Oiticica, é o que mais fielmente traduz as experiências das vanguardas brasileiras:

Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma nova objetividade e creio ser esta a tendência específica da vanguarda brasileira atual [...].¹⁹

Referências Bibliográficas

¹⁹ O texto *A Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda*, que acompanha a exposição, defende a liberdade de criação, o emprego de uma linguagem nova, a análise crítica da realidade e a "utilização de meios capazes de reduzir à máxima objetividade o subjetivismo". Trata-se de privilegiar o objeto, de acordo com o ideário de Hélio Oiticica, ao recusar as tendências fantásticas e neo-surrealistas das novas figurações, que predominam em mostras como Opinião 65.

AMARAL, Aracy. **Arte para que? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970.** São Paulo: Nobel, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade,** São Paulo, T.A. Queiroz Editor Ltda., 2000.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940 – 1960).** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

GULLAR, Ferreira. Arte Concreta no Brasil, in **Etapas da Arte Contemporânea. Do Cubismo à Arte Neoconcreta.** Rio de Janeiro, Revan, Janeiro de 1999.

MORAES, Frederico. Tradição e contemporaneidade nas artes plásticas brasileiras, in **Frederico Moraes. Coleção pensamento crítico.** Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004.

PEDROSA, Mario. A Bienal de cá para lá, in **Arte brasileira hoje.** Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra. 1973.

ZANINI, Walter. **Historia Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.