

Formação de um sistema visual brasileiro - parte 3



Por **LUIZ RENATO MARTINS***

A violência formal da Nova Figuração sequestrou o ícone pop para devorá-lo, transformando o fetiche do consumo em um espelho cortante das contradições de uma modernização periférica e autoritária

Contrafeitiço

A Nova Figuração fez, como vimos,^[i] a descoberta crítica e expressiva de uma problemática até então não mapeada no céu das ideias nacionais: aquela da parafernália das fantasias do consumo e do “fetichismo da mercadoria”, descuradas pela geração intelectual anterior – embora no Brasil já se vivesse, de fato, há cerca de vinte anos em processo acelerado de industrialização e urbanização.

Além disso, contra as expectativas de muitos dos defensores do “desenvolvimentismo” – que acalentavam a crença de que o binômio industrialização e democracia fosse indissociável –, a ditadura empresarial-militar conseguiu, de um modo ou de outro, aprofundar a industrialização e promover o consumo.^[ii]

A instalação no país de uma cultura do consumo mudou, pelo menos na aparência, o estilo de vida de parcelas influentes das camadas médias urbanas^[iii] e fomentou um conjunto de fantasmagorias novas. A Nova Figuração conseguiu de modo inédito mapear tal fenômeno e torná-lo simbolicamente visível desde 1965. Assim – antes mesmo da ditadura deflagrar o seu ciclo econômico nos anos Médici (1969-74), –, a Nova Figuração promoveu a crítica causticante dos desejos latentes e clichês imaginários dos setores das classes médias que exigiram e apoiaram o golpe.

Daí a sintonia com a hora e o efeito explosivo que as montagens de Antonio Dias e outros tiveram na vida cultural brasileira. Na nova cena do país – na qual adversário e inimigo a serem vencidos não consistiam só no imperialismo, como supunham os nacionalistas, mas se encontravam bem mais perto, na posição de inimigos de classe –, a questão do recurso à arte *pop* foi estratégica e constituiu um achado agudo e crucial, de parte da Nova Figuração.

Por que tal apropriação se fez necessária? Sem a reflexão sistematizada efetuada nos termos do capitalismo internacional e da escala mundial, não teria sido, de fato, possível abranger a correlação e o curso das forças que sustentaram o golpe empresarial-militar e puseram fim à ilusão da primavera democrático-desenvolvimentista.

Daí a Nova Figuração visar à arte *pop* como emblema da perspectiva central. Essa se apresentava nos idos de 1964 como o paradigma artístico dominante nos Estados Unidos, nova capital mundial das artes visuais. Se a internacionalização dos termos se pôs como necessidade, ela não se deu porém como simples empréstimo da metrópole para a colônia satélite, tal aquele ocorrido quanto ao programa parisiense da arte concreta – assimilado passivamente pelo grupo Ruptura e, logo a

seguir, pelos artistas concretos paulistas.

Sequestro

O programa crítico de descolonização e combate ao imperialismo, e o debate das classes, todos, tinham se radicalizado e acelerado desde 1964 em resposta ao golpe empresarial-militar. O papel das classes proprietárias no golpe ficou evidente. Daí os trabalhos de Antonio Dias, frente à arte *pop*, não procederem a uma assimilação simples e passiva – o que decerto ocorreu quanto a algumas obras docilmente ecléticas, como de hábito, de outros autores do período.[\[iv\]](#)

Dias concebeu, por sua vez, uma apropriação agressiva, que operava como um sequestro. Nesse plano, a luta cultural nas artes visuais se moveu para outro terreno. A estratégia de resistência crítica e contrapropaganda assestada contra o regime e o imperialismo deixou o nacionalismo pelo internacionalismo terceiro-mundista de corte guevarista, objeto de alusão insistente em várias obras do momento.

Trocando em miúdos e resumindo o que vimos, a arte de Antonio Dias e companheiros recorreu à *pop*, ligada ao imaginário do consumo, mas bebeu também de formas de imaginário cultural que lhe eram antitéticas: a cultura populearesca dos gibis, dos banheiros e dos ônibus, dos grafites e das caricaturas, e dos resquícios da linguagem da Revolução de Outubro. Uns e outros valeram como operações negativas e torções, enfim, como golpes corporais desfechados contra a arte *pop*.

O alto grau de violência inerente aos trabalhos de Antonio Dias decorreu dessa constituição engendrada a partir do rapto de forças contrárias. Mário Pedrosa viria a dizer, em 1967, que o único purismo de Antonio Dias era o da “nua violência”.[\[v\]](#) Aliás, o tema da violência posta a serviço da liberação era uma constante no período, e Oiticica analogamente viria a afirmar em linha com as teses de Franz Fanon e dos movimentos anticoloniais, da Argélia ao Vietnã, no texto que acompanhava a apresentação do *bólido* em homenagem a Cara de Cavalo na galeria Whitechapel de Londres, em 1969: “a violência é justificada como [...] revolta, mas nunca como [...] opressão”.[\[vi\]](#)

Nesse sentido, Antonio Dias efetuou um sequestro da arte *pop*, apropriada – e, pode-se dizer, devorada e deglutida – por um novo “antropófago”, para recordar os termos do *Manifesto da Antropofagia* (1928), de Oswald de Andrade (1890-1954). Hélio Oiticica por sinal referiu-se à Nova Objetividade Brasileira como uma “super-antropofagia”.[\[vii\]](#)

O “super-antropófago”, da Nova Objetividade portava, no caso, as armas do corte e da montagem, desenvolvidas pela arte de vanguarda soviética. A operação de virar do avesso a arte *pop*, avistada hoje em perspectiva histórica, dir-se-ia até pressagiar simbolicamente, sob certos aspectos, o sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick (1908-1983), em setembro de 1969, pelo comando conjunto da Aliança Libertadora Nacional (ALN) e do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8).

Normalmente associados à euforia padronizada do consumo e ao poderio imperialista dos Estados Unidos, os clichês *pop* foram apropriados e reutilizados por Antonio Dias tal um troféu capturado e manejado com ostensivo sarcasmo.[\[viii\]](#) Nessa condição, os emblemas da *pop* foram associados de modo explícito a signos funéreos e aziagos. Porém as coisas não pararam aí – ou seja, como um ato de contrapropaganda – mas desdobraram-se a partir do sequestro. Com que implicações?

Comparando-se as táticas, o sequestro da arte *pop*, enquanto contraponto dialógico e confronto, não nasceu como projeção de um ideal de si, tal ocorrera antes, com a abstração geométrica. Projeção narcísica que ademais motivou Lygia Clark a observar criticamente, numa anotação de 1957, que na arte concreta, o eu se entregava a “uma maneira falsa de dominar o espaço”.[\[ix\]](#)

Diversamente de tal projeção idealizada de si, realizada pelos concretos – e também em bases similares, mas nos termos da fenomenologia, pelos neoconcretos –, o sequestro da *pop* partiu de um recorte histórico objetivado do mundo contemporâneo. Em segundo lugar, o sequestro deu-se, deduz-se, porque Antonio Dias concebia as práticas artísticas

enquanto práticas materiais independentes de um domínio transcendente ou à parte; domínio, neste último caso, supostamente dotado, conforme pretendiam as tendências geométricas, da exemplaridade de um modelo ético-cognitivo universal.

Em síntese, nos termos do sequestro da *pop*, as práticas artísticas vêm postas como manejo de operações simbólicas, implantadas como contradiscurso ou operação de combate. Nessa perspectiva, a arte participa de um conjunto de ações estratégicas, indissociáveis de uma disputa de poder. Quais os alvos no caso?

Economias periféricas

Com materiais explicitamente diversificados, praticamente todos os trabalhos do ciclo da Nova Figuração expõem descontinuidades e heterogeneidades em vários níveis. No caso de Antonio Dias, cada um dos objetos aparece esquadrinhado e dividido em muitas partes, loteadas diversamente segundo “regras de ocupação”, regulamentos ou lógicas que parcelam e setorizam os procedimentos plásticos.

Desse modo o território visual definido nos objetos surge fracionado em “colônias” – o que escancarava, no âmbito da tradição então vigente da vanguarda brasileira, um contraste disruptivo com a unidade transcendental dos procedimentos da arte neoconcreta. Essa última, de um modo ou de outro – e malgrado desafinar e dissentir – implicava a pureza dos valores plásticos e princípios estéticos clássicos, para extrair, decerto a contrapelo de uns e outros, toda a sua carga de significação.

Desintegração da natureza plástica ou da unidade estética da obra, regras obscuras, procedimentos e condutas confinadas... Teriam essas operações algo a ver com a experiência do arbítrio e a derrota do projeto de desenvolvimento autônomo e íntegro da nação? Fato é que o observador deparava ante tal conjunto heteróclito um estado de coisas aparentemente confuso e ilógico, mas, por outro lado, intuitivamente familiar e reconhecível. Em que termos? Que espécie de proximidade se distinguia quanto a aspectos da experiência geral?

Para recapitular: observância a lógicas setoriais que loteavam a obra; recurso a materiais e procedimentos industriais; fracionamento do todo e desordem introduzida mesmo nas práticas artesanais tradicionais... – onde é que se encontrava tal mescla, senão nas práticas e transações nas quais uma certa desqualificação do trabalho, que recendia ao escravismo, aparecia combinado às técnicas e modelos transplantados das economias avançadas?

No fim das contas, a linguagem de Antonio Dias sintetizava, na sua forma objetiva,^[x] o ritmo desigual e heterogêneo das práticas vigentes nas formações sociais e econômicas dependentes ou periféricas. Propunha uma redução ou formalização estética da sintomática dos desequilíbrios, típicos dos processos de modernização produtiva acelerada nas economias subdesenvolvidas, cujo desenvolvimento dentro do subdesenvolvimento intensificava, como é notório, a heterogeneidade social e as desigualdades intrínsecas.^[xi]

Desse modo, a afirmação de Hélio Oiticica, no texto *Tropicália*, de março de 1968, acerca da necessidade de “impor uma imagem obviamente brasileira à arte nacional”,^[xii] situa-se como um desdobramento afim aos achados da poética de Dias, que, na objetividade própria à arte, vinha desde 1964-65 efetuando a exposição das mazelas do subdesenvolvimento. No mesmo sentido, o próprio Oiticica realçou o papel-chave da obra de Antonio Dias enquanto “ponto decisivo na formulação do conceito de Nova Objetividade”.^[xiii]

Experiências assimétricas

Quanto à relação entre o observador e a obra, os dois lados da experiência estética já à primeira vista apareciam nos trabalhos de Dias implicados de modo muito desigual. Assim, a explicitação na instância da recepção da intransitividade, da opacidade e da assimetria na combinação dos polos opostos evocava em tais termos um paralelo com a ordem, heterogênea e dual, do subdesenvolvimento.

A dinâmica de experiência estética opera, desde logo, tal charada e economia da frustração nas construções de Antonio Dias. As obras em questão armam ciladas, propõem simulações de prazer, para no fim frustrarem as próprias promessas. Uma série de trabalhos do ciclo da Nova Figuração oferece encontros que evocam a relação projetiva ou de identificação narcísica como paródia da relação entre o sujeito da observação estética e o objeto visual.

Nesse jogo, as promessas na imagem, no título, etc., vêm sempre resultar em desencontros, em relações opacas ou irrecíprocas. Exemplos não faltam em obras de Dias: *Coração para Amassar* (1966, 97 × 107 cm, acrílico sobre tecido estofado, lâmpadas coloridas); *Solitário* (1967, 55,5 × 50 × 50 cm, laminado plástico sobre madeira, borracha, algodão, vinho, metal); *Trip/ Tripe* (1968, 27 × 23 cm, acrílico, algodão, papel sobre almofada); *Black Mirror* (1968, 30 × 22 × 5 cm, laminado plástico sobre madeira); *The Art of Transference/ I Love You* (1972, espelho, vidro e papelão sobre parede, 180 × 180 cm, col. part.).

Mas por que aliciar, para depois suscitar desencontros? Por que agredir e com tal insistência o imaginário do observador? Qual a economia política da dinâmica da frustração? A operação implica uma estratégia crítico-reflexiva, nos passos de Bertold Brecht e Walter Benjamin que, entre outros exercícios, propõem complementar as imagens com legendas [\[xiv\]](#) contra o jugo do imaginário pelo poder. Tal procedimento salientou-se desde cedo no trabalho de Antonio Dias e foi prontamente destacado por Mário Pedrosa [\[xv\]](#)

A intransitividade e a opacidade apresentam-se nesse esquema, para o observador, tão logo este ultrapasse o campo do visível em busca de outras estruturas de inteligibilidade. De fato, todos os estratagemas implementados por Antonio Dias implicam a construção de um ardil visual crítico envolvendo as partes: o observador e a obra e simultaneamente a conjugação de uma análise histórica do todo.

Vinham assim detectados e ironizados como engodos: a fusão narcísica entre o observador e a imagem, ou analogamente, noutro plano, a contemplação transcendental e a presunção correlata de imediatez e autonomia da visão. Para se chegar aonde?

As construções em questão de Antonio Dias instalam-se provocativamente na contramão do padrão corrente de prazer regressivo – que o consumidor busca na imagem do objeto-mercadoria, ou analogamente ante um espelho. Pedagogia de um “*enragé*”? Mário Pedrosa cunhou em 1967, acerca de Dias, a fórmula: “permanentemente condenado a jamais apaziguar-se”. [\[xvi\]](#) No processo da observação assim desencadeada, tampouco o observador tinha como e do que se apaziguar.

De fato, as questões da intransitividade, da assimetria e da opacidade, ou das gratificações enquanto armadilhas, continuaram no seu conjunto a preocupar Dias e iriam reaparecer insistentemente, ao longo dos anos, em muitos dos seus trabalhos. Sirva de exemplo um objeto-quadro do artista, constituído, inclusive, de porções de espelho, *The Art of Transference/ I Love You* (1972), que escande, declarada e ironicamente, uma declaração escrita para o espectador: “*I Love You...*” – antes mesmo do último se propor a fazê-lo, como soe acontecer entre os amantes das artes.

Participação cortante

Expropriado do gozo do *happy end*, [\[xvii\]](#) o observador passava assim por um treinamento intensivo à base de choques contra os sentimentos projetivos de identificação. Em suma, contra o monopólio perverso do divertimento e a indústria da identificação que cria palácios fictícios para as massas, Antonio Dias reelaborou e reajustou nos termos da experiência estética a dimensão crítica e política da noção de participação, originada no curso do movimento neoconcreto. Qual a envergadura de tal operação crítica ante o modo de recepção posto pelos neoconcretos como participação?

Recorde-se que o neoconcretismo ao incorporar a problemática do sujeito – na sua densidade específica e própria –, decerto conferira maior verdade e complexidade estrutural à poética geométrica da arte concreta. Assim, a ideia neoconcreta da participação constituiria uma espécie de expressionismo do sujeito da recepção, “jogado dentro da

obra”, [xviii] nas palavras de Lygia Clark, para experimentar, como protagonista, todas as possibilidades espaciais da obra e reportar-se à suposta plenitude do ser.

Mas o fato é que o perigo da efusão compensatória numa mística do ser, naquilo que um dos pais da fenomenologia denominou de “campo da presença eterna”, [xix] rondava os passos da participação, posta no domínio restrito e exclusivo da experiência estética, independentemente das pressões sociais e históricas, e do conflito de classes.

Tal contradição se fez flagrante após o golpe, quando a sedução do consumo foi convertida em matriz da nova ordem social autoritária, e a poética elegantemente moderna do neoconcretismo se mostrou, embora generosa e imbuída de uma aspiração de universalidade, insuficiente para conduzir a luta de resistência crítica ante a ditadura.

Assim, um novo modo de participação tornou-se necessário no novo quadro histórico, de conflitos sociais e políticos exasperados pelo golpe empresarial-militar de 1964 que obstara a radicalização social do desenvolvimentismo democrático. Nesse sentido, emergindo do movimento de transição disruptiva desencadeado pela Nova Figuração, um novo conceito de participação – amadurecido no curso da Nova Objetividade – constituiu a resposta direta que os artistas mais avançados egressos da arte concreta e daquela neoconcreta deram aos desafios reconfigurados, após o golpe de 1964, ante a nova complexidade do real distinguida por uma concepção atenta às disputas e às dinâmicas das classes.

***Luiz Renato Martins** é professor-orientador do PPG em Artes Visuais (ECA-USP). Autor, entre outros livros, de *The Long Roots of Formalism in Brazil* (Haymarket/ HMBS).

Para ler a segunda parte da série clique em <https://aterraeredonda.com.br/formacao-de-um-sistema-visual-brasileiro-parte-2/>

Notas

[i] Ver partes 1 e 2 deste texto, respectivamente in *A Terra É Redonda*, 11.08.2025, disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/formacao-de-um-sistema-visual-brasileiro/>, e em <https://aterraeredonda.com.br/formacao-de-um-sistema-visual-brasileiro-parte-2/>

[ii] Ver Roberto SCHWARZ, “Prefácio com Perguntas”, in Francisco de OLIVEIRA, *Crítica à Razão Dualista / O Ornitorrinco*, São Paulo, Boitempo, 2003, p. 19.

[iii] Sobre a distinção entre desenvolvimento produtivo e modernização do estilo de vida, na esfera da circulação e do consumo, e sobre a articulação nas políticas econômicas da ditadura entre progresso técnico e aumento da produtividade, crescimento econômico, concentração da renda e aumento da desigualdade social, ver Celso FURTADO, “A armadilha histórica do subdesenvolvimento”, in idem, *Brasil/ A Construção Interrompida*, São Paulo, Paz e Terra, 1992, pp. 45-7.

[iv] A mostra *Pop Brasil: Vanguarda e Nova Figuração, 1960-70* (curadoria Pollyana Quintella e Yuri Quevedo, São Paulo, Pinacoteca Contemporânea, 31.05 – 05.10.2025), e o amplo catálogo correspondente (São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2025, 272 pp.), apresentam uma compilação abrangente e consistente da arte do período, compreendendo várias obras-chave aqui referidas, a começar pelo justo destaque, conferido à entrada, para a instalação de Dias: *Faça Você Mesmo: Território Liberdade / Do it Yourself: Freedom Territory* (1968), adiante comentada, na parte 4 deste texto.

[v] M. PEDROSA, “Do Pop americano ao sertanejo Dias”, in idem, *Dos Murais...*, op. cit., p. 220; e in idem, *Acadêmicos...*, op. cit., p. 370..

[vi] Cf. H. OITICICA, *Hélio Oiticica – Whitechapel Experiment*, exhibition catalogue (Whitechapel gallery, 25 February – 6

April, 1969), London, Whitechapel gallery, 1969; trad. br “Cara de Cavalo”, in H. OITICICA, *Hélio...*, catálogo, op. cit., p. 25.

[vii] Cf. OITICICA, “Esquema...”, ver “Item 1”, op. cit.; repub. in H. OITICICA, *Hélio...*, catálogo, op. cit., p. 111.

[viii] Exemplo emblemático é a obra de Dias *Vencedor?* (1965, técnica mista, 181 x 70 cm, Niterói, MAC), ora na mostra *Pop Brasil...*, acima citada; reproduzida no catálogo correlato, p. 113.

[ix] A anotação data de 1957, ou seja, de dois anos antes do primeiro manifesto do movimento neoconcreto. Apud M. PEDROSA, “Significação de...”, in idem, *Dos Muraís...*, op. cit., p. 197. Publicado no “Suplemento Dominical”, do *Jornal do Brasil*, pp. 4-5, 22.03.1959.

[x] Sobre a noção de “forma materialista”, forma matriz da noção de “forma objetiva” – esta desenvolvida especificamente por Roberto Schwarz –, ver Antonio CANDIDO, *O Discurso e a Cidade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004, pp. 28, 38; para os comentários de Schwarz a respeito, ver Roberto Schwarz, “Pressupostos, salvo engano, da Dialética da Malandragem”, in *Que Horas São?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 129-55, especialmente, p. 142; acerca da contiguidade crítica e da homologia entre ambas as noções, bem como do desenvolvimento reflexivo vinculando sinteticamente uma a outra, ver igualmente, idem, “Adequação nacional e originalidade crítica”, in idem, *Seqüências Brasileiras: Ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 24-45, especialmente, pp. 28, 35-6, 41. Ver também a esse respeito L.R. MARTINS, “Forma objetiva — história resumida de uma luta crítica”, in *A Terra É Redonda*, 23.11.2024, disponível in <https://atterraeredonda.com.br/forma-objetiva-historia-resumida-de-uma-luta-critica/>. Ver também idem, “Faça você mesmo(a): forma objetiva – território de luta crítica”, in revista *Literatura e Sociedade*, n. 41, jan./jun. de 2025, pp. 246-72 (em publicação).

[xi] Ver Celso FURTADO, “A modernização e o subdesenvolvimento”, in idem, *Brasil: Tempos Modernos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, pp. 39-45.

[xii] Cf. H. OITICICA, “Tropicália”, 04.03.1968, op. cit.; repub. in idem, *Hélio...*, op. cit., p. 124. O texto de 1968 se refere à instalação de mesmo título, apresentada na mostra da Nova Objetividade Brasileira, no MAM-RJ (06 – 30.04.1967).

[xiii] Cf. H. OITICICA, “Esquema geral...”, ver “Item 2”, s. n., op. cit.; repub. in H. OITICICA, *Hélio...*, catálogo, op. cit., pp. 111-12. Ver igualmente nota 10 acima e passagem correlata do texto.

[xiv] Ver Walter BENJAMIN, “Pequena História da Fotografia”, in idem, *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, vol. I, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, p. 107.

[xv] Ver M. PEDROSA, “Do Pop americano ao...”, in idem, *Dos Muraís...*, op. cit., p. 220; e in idem, *Acadêmicos...*, op. cit., p. 370.

[xvi] Cf. idem, “Do Pop americano...”, in idem, *Dos Muraís...*, op. cit., p. 221; e in idem, *Acadêmicos...*, op. cit., p. 372.

[xviii] Apud M. PEDROSA, “A obra de Lygia...” M. PEDROSA, in idem, *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos*, vol III, org. e apres. Otilia Arantes, São Paulo, Edusp, 1995, p. 350; ver também idem, “Significação de Lygia...”, op. cit., pp. 197-203.

[xix] Husserl, apud M. PEDROSA, “A obra de Lygia...”, op. cit., p. 350. Neste artigo, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* (“Suplemento Literário”, 28.12.1963) em que o crítico explicava ao público paulista o percurso da artista (saindo do “plano”, passando pelos “bichos” e pela ideia de “participação”, pelas experiências com a cinta de Moebius, indo até as

chamadas “*obras-moles*”), Pedrosa – sem empanar a simpatia e o entusiasmo poético pelo processo – não escondia na sua reflexão crítica o ceticismo e as reservas ante os pressupostos estéticos de Lygia Clark: “que espécie de ‘arquitetura’ é essa? É a arquitetura primeira (...), a concha, o abrigo do primeiro bicho ou do primeiro homem (...) Dá-se naquele local o mistério daquilo que a artista mesma definiu ser ‘a mística do homem contemporâneo, a inauguração do momento, como a saudade cosmológica’. Chegando ao ‘avesso do espaço’, como queria Focillon, ela pensa instaurar a vivência do dentro sem descontinuidade da vivência do fora (...) Nos ‘abrigos’ de Lygia, passado e futuro se encontram num momento, isto é, na espessura do presente, cujo privilégio é, segundo Husserl, ser a zona onde o ser e a consciência não fazem senão um. É, assim, sua obra um esforço patético e ingênuo mas eminentemente contemporâneo para alcançar e permanecer no que se poderia classificar de ‘dimensão primordial’”. Cf. *idem*, p. 354.

A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.

Ajude-nos a manter esta ideia.

[CONTRIBUA](#)