



A volubilidade e o ecletismo, como características congêntas da tradição visual brasileira moderna, foram interrompidos pela constituição de um sistema visual em torno do abstracionismo geométrico. Diante desses componentes históricos, qual o caráter do recurso à imagem e a elementos visuais de origens díspares, promovido pelo movimento da "Nova Figuração" (1965)? Centrando sua argumentação nos trabalhos de Antonio Dias, no ensaio de Hélio Oiticica para o catálogo da "Nova Objetividade Brasileira" (1967) e no balanço do Seminário Marx, por um dos seus protagonistas (Roberto Schwarz), o texto abaixo propõe que a NF, longe de implicar a restauração do ecletismo, consolida o recém-criado sistema visual brasileiro e implica a intensificação do seu "atrito com a realidade". Esse movimento traz, assim, uma constelação de questões novas, que tornou anacrônico após 1964 o campo da abstração geométrica, ligado ao "nacional-desenvolvimentismo". Desejo de consumo, internacionalização e radicalização das lutas são elementos da síntese nova mediante a qual NF e NOB desdobram o programa descolonizador implícito na *formação* do sistema visual brasileiro moderno, alcançada em meados da década anterior.

A tendência estrutural à volubilidade e ao ecletismo da cultura brasileira – vide das culturas periféricas, em geral – se traduz na ausência de uma trama intensa ou de uma *causalidade interna*, para usar o termo de Antonio Candido¹; ausência cuja contrapartida demanda o longo, difícil, tardio e hoje incompleto processo que Paulo Emílio Sales Gomes cunhou como a “penosa construção de nós mesmos”².

Isso posto, podemos perguntar: em que medida a negação da ordem precedente, posta pela Nova Figuração, *corresponde a uma causalidade interna* e, desse modo, dá continuidade ao sistema visual brasileiro moderno, originado na década anterior e nucleado em torno das vertentes geométricas; ou, ao contrário, meramente assinala um lapso na causalidade interna, uma recaída na volubilidade e no ecletismo, vale dizer, na série das sucessões disparatadas, característica da tradição visual brasileira?

O que o confronto dos trabalhos das tendências geométricas, que se desenvolvem ao longo da década de 1950 e no início da década de 1960 (principalmente, concretos e neoconcretos), de um lado, e da Nova Figuração (1965), de outro, revela acerca do teor da *negação do paradigma geométrico* pela Nova Figuração?

Encontra-se uma diferença de substrato entre os trabalhos de Dias e os da geração precedente. Por exemplo, a interação que as esculturas neoconcretas de Amílcar de Castro (1920-2002) mantêm com a dimensão horizontal do entorno, para o qual se abrem e que incorporam, é altamente significativa e constitui um dos seus eixos geradores de sentido. Analogamente,

1. “Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas”. Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 153.

2. Cf. GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema, trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 77; ver também ARANTES, Paulo Eduardo. Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira/dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 9; ver também SCHWARZ, Roberto. Saudação honoris causa (p. 9-16); Sobre a formação da literatura brasileira (p. 17-23); Adequação nacional e originalidade crítica (p. 24-45); Os sete fôlegos de um livro (p. 46-58). In: Sequências brasileiras: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

3. Veja ilustração na pág. 10.

4. Para uma primeira elaboração da noção de “participação” no caderno de notas de Lygia Clark, quando esta escreve: “a obra de arte deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela”, ver PEDROSA, M. A obra de Lygia Clark. In: Acadêmicos e modernos - textos escolhidos. vol III. Org. e apres. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 350; e _____. Significação

elas também dialogam com o chão e, na condição de estruturas construídas, distribuem as forças que ganham do entrecchoque do peso marcante do ferro e da resposta própria da base. Desse modo, parte fundamental do seu sentido provém do solo, o que é significativo, como já veremos.

Encontram-se, assim, duas modalidades de relações espaciais propostas pelas esculturas de Amilcar de Castro: uma, da ordem da janela, pregnant e cheia de potencialidades, que media a nossa relação visual com o horizonte e é indissociável de um componente imaginário; outra, mais severa e resistente, limitada e objetiva, que mede e define a nossa posição, a partir da implantação do pé no solo. Travam-se esses diálogos em dois registros que se entrelaçam para configurar a nossa situação atual, como o futuro e o passado que permeiam o presente do sujeito³.

Importa notar que, em vista do caráter franco e explícito em que escultura e elementos do entorno conversam, tais diálogos compreendem a pressuposição e a referência a um tecido de relações; enfim, condizem com uma formação cultural contínua e coesa como um sistema autônomo, uno e consistente. Em suma, esses nexos, que as esculturas de Amilcar de Castro implicam e potenciam simbolicamente, ecoam a afirmação soberana de um sistema de valores culturais. Assim, a idéia de uma totalidade, tal uma nação una e soberana, permeia e ilumina tais esculturas, que se põem como estudos ou variantes, feito croquis de um projeto de Nação, em discussão.

A poética neoconcreta, com sua formulação de base geométrica, corresponde à manifestação de uma inteligência penetrante e assertiva, que parece enxergar efetivamente a estrutura constitutiva do mundo e o nexos próprio de suas situações. Nesse sentido, a arte neoconcreta denota otimismo e revela o sentimento da posse cognitiva de um todo vivo e íntegro; reverbera uma totalidade que a transcende. Noutro plano, tal é o paradigma da idéia de Nação como um processo próprio e maior. É possível, pois, concluir que a poética neoconcreta e a sua apologia da *participação*⁴ se associam intrinsecamente ao ambiente progressista e patriótico, de promessas e expectativas otimizadas em face do devir, esperanças, enfim, que caracterizaram os anos do nacional-desenvolvimentismo, antes do golpe militar de 1964.

Em contrapartida, os trabalhos da Nova Figuração não se hospedam diretamente no real, mas se distinguem, desde logo, pelo recurso à imagem. Esta, como signo e efeito, ao contrário do caráter cristalino e distinto da geometria, detém uma hiper-realidade própria, de teor ambíguo, bem como o condão, o mais das vezes, de deslocar a realidade do foco das cogitações. Na verdade, a imagem, na sua condição de ente imaginário – mais real do que a realidade –, surge como um obstáculo ou desvio, atua como um impedimento entre o sujeito e o real – e como não lembrar, aqui, da patologia narcísica, do xis do entrave primeiro de cada um na relação com o mundo?

Em face do caráter ambíguo da imagem, desencaminha-se a presunção de acesso direto do sujeito ao objeto ou ao real. Ou – para recolocar a questão de modo a ultrapassar a perspectiva racionalista na qual razão e vontade

coincidem –, em face da imagem, isto é, do sortilégio do apelo imagético, o sujeito é arrastado pelo olhar, cativo da imagem. Deste modo, desviado, arrastado, atropelado por algo que não controla, de fato, o ponto de vista aludido nas obras de Antonio Dias não é mais aquele de olhar assertivo e otimista, bem plantado no solo nacional, capaz de mirar o horizonte, abrir o passo e sorver o espaço com confiança.

Em síntese, nessa quadra se esboça uma nova correlação de forças e correlatamente uma problemática na qual a imagem adquire papel crucial. É este o chão próprio da Nova Figuração. Esvaíram-se a tônica otimista e o sentimento de posse do devir. E em lugar de um entorno contínuo e pregnant, que duplica o vínculo de cada um ao todo da Nação, instalam-se relações espaciais descontínuas, derivadas de modelos de linguagem gerados alhures, e nas quais o ponto de vista implicado se encontra submetido a um poder, representado pelo efeito da imagem.

Assim, o recurso à imagem, parte central do dispositivo sincrético da Nova Figuração, enuncia *uma nova verdade*, baseada na reunião tripartite de elementos díspares – expressionismo, geometria e arte pop... Em suma, as perspectivas oferecidas pelas vertentes artísticas de corte transcendental geométrico (concreta e neoconcreta) não tinham como dar vazão ao complexo de forças implantado após abril de 64. Esta é a questão a ser aqui enfrentada.

A hipótese e os fatos: o trauma de 1964 como limiar

Para se verificar o valor da hipótese acima, além de precisar melhor que ritmo novo é esse, cumpre determinar a qualidade da relação que os achados lingüísticos da Nova Figuração entretêm efetivamente com a nova situação. Estes, caso se mostrem indispensáveis, terão demonstrado a sua atualidade e o valor próprio, a despeito do valor inédito do paradigma geométrico anterior (concreto ou neoconcreto) na tradição visual brasileira.

Vale insistir: o desafio proposto é fundamentalmente o de provar que essa junção de heterogêneos, longe de ser eclética e fortuita, é em primeiro lugar necessária e, assim, corresponde às verdades de uma nova situação, ou seja, decorre de um “atrito com a realidade”⁵. Paralelamente, cabe verificar se a verdade que emerge revela, em meio à reviravolta que leva do paradigma abstrato geométrico ao da Nova Figuração, uma certa continuidade com o que veio antes. Haveria, nesse caso, um diálogo entre os dois ciclos de experiências históricas. Se assim verificado, a substituição do paradigma geométrico pelo do movimento em questão compreenderia uma síntese entre um patamar e outro, atestaria o desenvolvimento crítico-reflexivo do recém-constituído sistema visual brasileiro, articulado em torno das correntes geométricas.

Indo aos fatos, é coisa certa que a obra de Antonio Dias se estrutura ou atinge a maioria após o golpe militar de 1964⁶. O despertar do seu trabalho radica-se, pois, não numa cena otimista e fecunda de esperanças, mas num quadro histórico e psicossocial de *trauma*.

de Lygia Clark. In: Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 197. A “participação” se põe “como relação ativa do observador com o objeto estético”. Ver OITICICA, H. Esquema geral da Nova Objetividade. In: MUSEU de Arte Moderna. Nova Objetividade Brasileira. Catálogo de exposição (Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 6 - 30 abril de 1967). Pref. Mario Barata. Rio de Janeiro: gráfica A. Cruz, 1967. Ver, também, MARTINS, L. R. De Tarsila a Oiticica: estratégias de ocupação do espaço no Brasil. Margem Esquerda/ Ensaio Marxista. v. 2. São Paulo, Boitempo, 2003, p. 151-162.

5. ARANTES, Paulo Eduardo. Op. cit., p. 13-4.

6. Apesar de uma individual, realizada em 1962, na Galeria Sobradinho, do Rio de Janeiro,

quando Antonio Dias tinha ainda dezoito anos – e seu trabalho compreendia formas abstratas de inspiração indígena –, e de um primeiro prêmio de desenho, obtido no XX Salão Paranaense de Artes Plásticas, sua estruturação efetiva, nos termos aqui em discussão, data dos idos de 1964/5. Em dezembro de 1964, Dias expõe na Galeria Relevo, no Rio de Janeiro, e no ano seguinte participa da mostra coletiva “Opinião 65”.

Desde tal limiar, a passagem entre o sujeito e o real, longe de compreender o pressuposto otimista de um contato pleno e direto, complica-se inelutavelmente, tinge-se de dor, inclui como um dado interno a sensação de impotência e esmagamento – vide, a propósito, o trabalho cujo título é um augúrio dos tempos que viriam: “O Homem que Foi Atropelado” (1963). Na hipótese em exame, os elementos genéticos para os empréstimos expressionistas, ou seja, a experiência do padecimento, da passividade forçada e da inconformidade, provêm daí. Em suma, trata-se da dor de uma Nação sob os blindados, que já anunciam o nefasto cortejo de similares, nos anos a seguir, noutras partes das Américas.

Montada por hipótese essa correlação entre um novo ciclo histórico, desencadeado pelo golpe militar de 64 – que sepultou o ciclo de tônica otimista da década de 1950 –, é preciso procurar correlacionar os achados sincréticos da linguagem de Antonio Dias e os ritmos novos, próprios ao ciclo histórico posto pelo golpe de 1964.

A investigação desde logo reúne algumas questões inter-relacionadas: 1) por que os paradigmas concreto e neoconcreto não eram condizentes com a nova situação? 2) qual a lógica precisa do novo partido plástico, concebido por Dias para dar conta da hora? 3) se tal lógica tem razão de ser, em que corresponde plasticamente à nova verdade do momento?

A perspectiva e os pontos cegos do Seminário Marx

A reflexão viva e clara de um texto de Hélio Oiticica, escrito no calor da hora para apresentar a mostra da Nova Objetividade (Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 6 - 30/4/67)⁷, explicita a inatualidade do neoconcretismo ante a nova conjuntura brasileira e avança também vários elementos que respondem à segunda questão acima, aos quais voltaremos adiante.

Começamos, então, por enfrentar a terceira questão e, a partir dos resultados obtidos, teremos novos elementos, para se somarem ou se contraporem àqueles que o texto de Oiticica atribui à poética de Dias, como “*turning-point*”, como disse⁸.

Um balanço recente, feito por Roberto Schwarz, acerca do Seminário Marx, realizado por membros da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo a partir de 1958⁹, levanta aspectos decisivos para a análise dos impasses e limites da reflexão produzida por setores progressistas da intelectualidade brasileira entre o final da década de 1950 e os anos seguintes. Ainda que gerados no contexto dos debates universitários das ciências humanas, vários desses aspectos podem ser compreendidos como elementos da experiência geral das idéias à época, ou seja, como posições compartilhadas também pela vanguarda artística brasileira, bastando apenas que sejam introduzidos mediações e ajustes devidos às diferenças específicas entre o campo das artes e o das ciências humanas.

Desse modo, a partir da senda aberta por Celso Furtado, ao postular a investigação teórica acerca das especificidades do *subdesenvolvimento*, os membros do grupo conseguiram realizar um conjunto de conquistas teóricas importantes. Estas consistiram, basicamente, na formulação de problemáticas próprias à condição periférica brasileira, em termos novos e originais diante das categorias existentes nas ciências sociais européias e norte-americanas.

A partir de tais análises, que combinavam o exame da modernização industrial em curso ao da reprodução atualizada de seqüelas sociais das relações coloniais, surgiram muitas questões novas. Das proposições críticas inéditas constaram, entre outras: a conexão entre o capitalismo e a escravidão moderna; a relação entre a longa manutenção do escravismo no Brasil e os lucros do tráfico negreiro; a disposição da burguesia industrial brasileira em não se alinhar com um pacto reformista pela independência nacional – como defendia o Partido Comunista Brasileiro (PCB) – mas, sim, em aceitar uma integração subordinada, um tipo de capitalismo associado e dependente, voltado para o fornecimento de bens e serviços complementares àqueles produzidos pelos produtores centrais etc. Nesse sentido, o Seminário originou teses universitárias célebres nas ciências sociais do Brasil.

Mas, em contrapartida, Schwarz destaca também, na sua revisão crítica, os pontos cegos que obliteraram as discussões da época, as insuficiências que o curso histórico revelou posteriormente. Dentre esses pontos cegos, sobressaem: i) a desconsideração “da crítica de Marx ao fetichismo da mercadoria”; ii) a incompreensão, pelos intelectuais brasileiros, naquela quadra, do marxismo pessimista, dos pensadores ditos da Escola de Frankfurt; iii) o descaso frente à arte moderna.

Nesse quadro mental de época, a preocupação que ofuscava e impedia a atenção para as questões acima era o imperativo de “tirar a diferença e superar o atraso” do Brasil frente aos “países adiantados” – estes, por sinal, não obstante tudo, postos como bons parâmetros para a Nação. Resumidamente, em tal residia a cilada do provincianismo mental da época, apesar da vivacidade crítica que também comportava. Ela consistia na “estreiteza da problemática nacional”, que pautava as discussões e eclipsava a compreensão da atualidade geral ou do sistema mundial de produção de mercadorias¹⁰.

Esses comentários de Schwarz são muito sugestivos. No fim das contas, feitos os câmbios necessários para tornar a analogia fecunda, é possível se encontrar em esboço, na revisão crítica que apontou as conquistas e os limites dos debates do chamado “desenvolvimentismo”, um rascunho de mapa ou as notas de um roteiro que vale a pena percorrer, porque ilumina, penso, o rumo histórico do caminho do neoconcretismo à Nova Figuração.

Encontram-se aí os elementos de continuidade do momento artístico precedente; de reafirmação dos objetivos histórico-culturais constituídos no interior de um sistema em progresso, malgrado as circunstâncias: o da visualidade artística brasileira, nucleada na década anterior a partir das tendências geométricas.

janeiro-março de 1993; Mineápolis, Walker Art Center, outubro de 1993- fevereiro de 1994; Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, setembro de 1996-janeiro de 1997). Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro - Projeto Hélio Oiticica, 1996, p. 110-120.

9. O Seminário Marx foi constituído por um grupo de jovens professores e estudantes da USP que se reuniam semanalmente, fora da universidade, para estudar e discutir O Capital. Do grupo interdisciplinar, composto por membros dos cursos de História, Letras, Ciências Sociais e Políticas e Filosofia, faziam parte vários intelectuais cujas obras vieram a mudar a interpretação do país, entre os quais Fernando Novais, Fernando Henrique Cardoso, José Arthur Giannotti, Bento Prado, Francisco Weffort, Michael Löwy, Octávio Ianni, Paul Singer, Roberto Schwarz e outros. Ver SCHWARZ, Roberto. Seminário Marx. In: Op. cit., p. 86-105.

10. Para os “passos à frente”, ver *idem*, p. 93-103; para os “pontos cegos”, ver p. 103-5.



Antonio Dias,
"Vencedor?", 1964,
cabide de pé com con-
strução em madeira pin-
tada, tecido acolchoado e
capacete militar, 181 x
70 cm. Niterói, Museu de
Arte Contemporânea.

11. Vide as considerações
que Hélio Oiticica viria a
fazer, dois anos mais
tarde, acerca do novo
papel da anti-arte, em
"Esquema geral...".
Op. cit.

E, ao mesmo tempo, encontram-se também a urgência e os elementos de uma nova síntese que superava, ao mesmo tempo em que consolidava o sistema de idéias e valores do qual nascera, os impasses e os limites das experiências do ciclo artístico precedente.

Desse modo, a condição crítica do partido plástico da Nova Figuração, ou dos trabalhos de Antonio Dias, demanda a radicalização política do programa reformista e racional do nacional-desenvolvimentismo – cuja expressão visual correlata mais avançada haviam sido as extraordinárias realizações de 1959 a 1964 do movimento neoconcreto, sublinhadas à época por Mário Pedrosa. Estas, por sua vez, já compreendiam a crítica e a reflexão superadoras frente à primeira fase do desenvolvimentismo, que fora correlata à arte concreta.

A demanda em vista de uma nova síntese avançada, ou da superação do neoconcretismo, propõe uma subida de tom. Explica-se o resgate das raízes combativas do abstracionismo geométrico; noutras palavras, o aprofundamento da negação do racionalismo abstrato, transcendental e supostamente universalista, difundido pela escola de Ulm, na esteira da arte concreta parisiense de 1930, que criara uma versão mansa e domesticada, capaz de conviver com o capitalismo, do construtivismo revolucionário original, indissociável do ímpeto soviético inicial; versão mansa que fora adotada pela vanguarda-classe-média de São Paulo, aglutinada em torno do programa da arte concreta.

Daí então o reatamento com o construtivismo revolucionário da vanguarda soviética, que se faz explicitamente presente na obra de Dias – mediante a agressividade característica da *agit-prop*, a correlata redução cromática, seguindo a linha utilitarista dos cartazes construtivistas soviéticos, a descontinuidade ostensiva, abertamente na linha da *anti-arte* etc.¹¹.

Nessa chave também se acham os subsídios para a manobra de resgate do expressionismo alemão, engendrado originalmente em paralelo com o movimento *fauve* francês, mas que fora depurado e revigorado pela tônica crítica e combativa da *Neue Sachlichkeit*, na década de 1920, já fortemente impregnada das influências da Revolução de Outubro e do ascenso do movimento operário alemão.

O traço de leitura rápida, simples e combativo, e o aspecto caricaturista dos trabalhos de Dias nutrem-se de tal memória e respondem, mediante a atualização de elementos do expressionismo crítico e combativo que antecede ao nazismo, à consciência frustrada, pós-golpe – que sucede àquela otimista, característica do nacional-desenvolvimentismo. Esta é uma face da hipótese em exame.

Desse modo, são elaborados os elementos de pessimismo e combatividade social, de consciência aguda e atualizada da história da arte moderna, cuja falta fora destacada por Schwarz, ante a perspectiva otimista dos participantes do Seminário Marx.

Resta a ser precisada a função do último elemento da tríade de matrizes estilísticas articuladas por Dias: qual o papel preciso da imagética pop, no complexo de artifícios figurativos mobilizados pelo artista? de que modo ela

se articula, em tal contexto, às matrizes do construtivismo revolucionário e da *Neue Sachlichkeit*, ambas, ao contrário da arte pop, diretamente ligadas às lutas sociais e políticas de seus ambientes de origem?

Uma razão é que a apropriação da arte pop condiz com a diretriz originária da arte moderna, esboçada por Diderot (1713-1784) e desenvolvida por Baudelaire (1821-1867): priorizar a investigação da atualidade e forjar os recursos para tanto. Ora, a arte pop se apresenta, nos idos de 1964, como o paradigma artístico dominante no novo centro mundial das artes visuais: os EUA. A apropriação e a paródia da arte pop consistiriam, então, em atos planejados: práticas artísticas implicadas nas disputas de poder; ações estratégicas; ocupações de objetivos concretos em poder do inimigo.

Entretanto, para além desses motivos conjunturais, é possível determinar, outra vez à luz das insuficiências nas discussões mapeadas por Schwarz, novos e importantes fatores que levam à escolha da arte pop como um dos materiais da Nova Figuração. A compreensão aguda da nova situação decorrente do golpe militar pedia a superação da "estreiteza da problemática nacional".

Daí, então, a Nova Figuração visar à arte pop como emblema da perspectiva central, uma vez que, sem a escala do sistema mundial e da reflexão sistematizada ou "desprovincianizada", não havia como se compreender a correlação e o jogo das forças que promoveram o golpe militar e puseram fim à primavera desenvolvimentista-emancipacionista.

Um tal alargamento não negava, mas reafirmava os objetivos ético-políticos do movimento neoconcreto, condizentes com o programa descolonizador que alimentara a vanguarda intelectual do nacional-desenvolvimentismo. Daí os trabalhos de Dias, em relação à arte pop, não procederem a uma assimilação, a um empréstimo ou aliança – o que decerto ocorre em algumas obras ambíguas e hesitantes de outros autores do período –, mas a uma apropriação agressiva ou seqüestro. Dessa perspectiva, trata-se de levar a luta para um outro terreno e de superar a estratégia combativa nacionalista pela internacionalista.

A fecundidade da postura crítica em face dos pontos cegos do nacional-desenvolvimentismo não se limita, entretanto, à urgência de uma reflexão internacionalizada. Assim, um outro aspecto da crítica de Schwarz, relativo à desconsideração, dentro do Seminário Marx, da crítica marxista ao fetichismo da mercadoria, leva à outra razão da operação estratégica de seqüestro da arte pop. Para compreender o papel crucial dessa questão no contexto, e a dimensão ilusória das análises promovidas pela geração intelectual e artística precedente, é preciso retornar a algumas das crenças do nacional-desenvolvimentismo e também a algumas das inovações que o golpe trouxe, na contramão das expectativas.

Recordemos as linhas gerais deste quadro, delineado em torno da idéia do desenvolvimento de um mercado interno e da modernização dos bens e serviços produzidos pelo parque industrial e comercial instalado no Brasil. Dentre as ilusões gerais acalentadas no período do desenvolvimentismo,

constava a de uma interdependência necessária entre industrialização, independência nacional e o aprofundamento gradual da democracia social e política¹².

Porém, na contramão dessa expectativa, a ditadura conseguiu – no vale-tudo da aliança com grandes grupos econômicos internacionais, mais os nacionais, e mediante a associação entre os militares e os grupos de planejadores e economistas que se puseram a seu serviço (Campos, Bulhões etc.) – o que há muitos parecia impossível: uma burocracia relativamente eficiente, simultaneamente modernizadora e cúmplice do autoritarismo, artífice de uma *modernização conservadora*.

Com tais meios a ditadura pôs o país na rota do crescimento industrial dependente, combinando a exportação de bens industriais e a reativação do mercado interno, apoiada na concentração de renda e na oferta de bens finais de consumo. Deu-se, em conseqüência, a instalação no Brasil de uma cultura do consumo que mudou, pelo menos na aparência, o estilo de vida de parcelas influentes das camadas médias urbanas¹³.

Anos antes, uma equação tal soaria implausível. A ditadura, ao fazer o país crescer e se industrializar, trouxe à tona uma verdade dura, uma faceta do processo econômico e político que escapara aos esquemas interpretativos idealizados do desenvolvimentismo, tributários da idéia confortadora de um ente nacional e de um pacto político generoso e superior às contradições entre as classes.

Em face da nova situação, progride entre intelectuais e artistas de esquerda a crítica à idéia do pacto nacionalista. Os contornos dessa nova perspectiva crítica só se precisam após o golpe. Mas o abalo e a reorientação dessa corrente de opinião, que se desloca para a esquerda¹⁴, certamente decorrem da exasperação e da reflexão acerca do apoio dado ao golpe por setores das classes médias, mobilizados pelo catolicismo conservador, por grupos quinta-coluna pró-família e propriedade e por dependentes das transnacionais.

Tal mobilização à direita em parte decorreu, é certo, de motivos fantasmagóricos, levantados pelo anticomunismo: a iminência de uma revolução socialista ou a exemplo da cubana. Mas, além dos fantasmas, também havia motivos mais concretos e efetivos: promessas de concentração de renda e de aumento setorial do consumo que, se não estavam imediatamente à mão, eram, pelo menos, precisas e definidas, e dependiam de mudanças importantes na gestão do modelo econômico nacional-desenvolvimentista. Setores das classes médias e altas sabiam bem que queriam consumir mais e modernizar o seu estilo de vida, aproximando-o daquele dos países centrais. Assim, mesmo se os sinais de modernização, crescimento econômico e difusão do consumo só se tornaram evidentes ao final da década de 1960, após os efeitos das políticas de concentração de renda e de repressão que resultaram no chamado “milagre econômico”, pode-se afirmar que, nas obras de Antonio Dias e da Nova Figuração, esses sinais precisos e definidos, que fazem parte das demandas dos grupos que apoiaram o golpe, já são detectados, mesmo se na qualidade de

clichês virtuais ou imaginários. Em suma, tais objetivos de classe se delineiam simbolicamente e, a esse título, são criticados de modo causticante como emblemas de um estilo de vida desejado pela quinta-coluna colonizada.

Assim, a perspectiva da Nova Figuração decorre da mudança radical de horizontes e é praticamente da mesma geração cronológica que a da moda comportamental-cultural da chamada Jovem Guarda, de 1966, que se volta também para os clichês da arte pop. Mas, enquanto a Jovem Guarda, clonada nas telas da indústria cultural, adotava os clichês da arte pop na chave da euforia, em termos apologéticos e ingênuos ou até cínicos, a Nova Figuração apropriou-se com ironia ácida da arte pop, para fazer a crítica combativa. Foi seu achado lancetar em público o imaginário do consumo. Em suma, a Nova Figuração fez a descoberta crítica e expressiva de uma problemática até àquela hora não identificada no céu das idéias nacionais: a da parafernália das fantasias correlatas ao “fetichismo da mercadoria”, descuidadas pela geração intelectual anterior – embora já se vivesse há mais ou menos duas décadas em processo acelerado de industrialização e urbanização.

* Este texto constitui um extrato do ensaio “A arte de um país atrás das grades (ou da Nova Figuração aos tempos do *neoexpressionismo*)”, a ser publicado no volume organizado por Paulo Sérgio Duarte, *Expressionismo/ História e Atualidade* (São Paulo: Cosac Naify, 2007), que reunirá os trabalhos apresentados no seminário com o mesmo título (Porto Alegre, 1-3/12/2004, Fundação Iberê Camargo). Agradeço ao pesquisador-bolsista Guilherme Leite Cunha (PIBIC/CNPq), estudante do curso de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a colaboração decisiva para o desenvolvimento das notas e referências bibliográficas deste trabalho.

Luiz Renato Martins é docente da área de História, Crítica e Teoria da Arte do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Já publicou nesta revista “O debate entre construtivismo e produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin” (n. 2, 2003) e “Uma aproximação de A Morte de Marat (1793), de Jacques-Louis David” (n. 3, 2004). Sobre tema afim ao texto presente, publicou “A Situação da Arte e o ‘Pensamento Único’” (Margem Esquerda, n. 5. São Paulo, Boitempo, 2005) e “De Tarsila a Oiticica...” (Op. cit.).

12. Ver SCHWARZ, R. *Prefácio com perguntas*. In: OLIVEIRA, Francisco de. *A navegação venturosa: ensaios sobre Celso Furtado*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p. 19; ver também OLIVEIRA, Idem; e _____. *Crítica à razão dualista – o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

13. *Sobre a diferença entre modernização do estilo de vida e o desenvolvimento produtivo, e sobre a articulação nas políticas econômicas da ditadura entre progresso técnico e aumento da produtividade, crescimento econômico, concentração da renda e não redução da heterogeneidade social*, ver FURTADO, Celso. *A armadilha histórica do subdesenvolvimento*. In: Brasil/ A construção interrompida. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 45-7.

14. Ver SCHWARZ, R. *Cultura e Política, 1964-69*. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-93.