

# ARACY AMARAL: UMA VISÃO CRÍTICA EM BUSCA DE UMA IDENTIDADE NACIONAL NAS ARTES VISUAIS - 1963/1974

**MILENA FRANSOLINO**

ARACY AMARAL: A CRITICAL  
VIEW IN SEARCH OF A  
NATIONAL IDENTITY IN VISUAL  
ARTS - 1963/1974

ARACY AMARAL: UNA MIRADA  
CRÍTICA EN BUSCA DE UNA  
IDENTIDAD NACIONAL EN LAS  
ARTES VISUALES - 1963/1974

## RESUMO

Este artigo aborda a questão da cultura brasileira e da identidade nacional nas artes visuais a partir dos textos da crítica de arte Aracy Amaral publicados entre 1963 e 1974. Para tanto, recorre-se à análise de seus principais textos críticos, bem como de bibliografia historiográfica complementar. O conceito de “cisão fáustica” proposto por Marshall Berman é mobilizado como analogia para certas preocupações de Amaral, como o atraso econômico e cultural da sociedade brasileira e a busca pela identidade nacional. Pretende-se compreender de que forma seu discurso problematizava as relações, no campo das artes visuais, entre identidade nacional e as interferências artísticas e culturais internacionais – culminando também no intuito de compreensão da ideia de identidade cultural brasileira presente em sua obra.

**PALAVRAS-CHAVE** Aracy Amaral; Crítica de arte; Identidade nacional; Cultura brasileira

## ABSTRACT

This article addresses the issue of Brazilian culture and national identity in Visual Arts through the texts of art critic Aracy Amaral published between 1963 and 1974. Therefore, it resorts to the direct analysis of Amaral's main texts, as well as complementary historiographic bibliography. Marshall Berman's notion of the "Faustian split" is evoked as an analogy to recurrent themes on Amaral's production, such as Brazil's belatedness regarding cultural and economic fields and the quest for a national identity. We intend to understand how Aracy Amaral's critical discourse problematized the relationships between national identity and cultural and artistic interferences in Visual Arts, which also culminates in the intent to understand the idea of Brazilian cultural identity present in her critical work.

**KEYWORDS** Aracy Amaral; Art Critic; National Identity; Brazilian Culture

## RESUMEN

Este artículo trata de la cultura brasileña y la identidad nacional en las artes visuales desde los textos de la crítica del arte Aracy Amaral publicados entre 1963 y 1974. Por lo tanto, se recorre a la análisis directa de sus textos críticos principales en el período y de una bibliografía historiográfica complementaria. Se emplea el concepto de "escisión fáustica" de Marshall Berman como analogía para temas que figuran en Amaral, como el retraso económico y cultural de Brasil y la búsqueda por una identidad nacional. Así, se pretende comprender cómo el discurso crítico de Aracy Amaral problematizó las relaciones, en las artes visuales, entre la identidad nacional y las intervenciones internacionales artísticas y culturales – culminando en la intención de comprender la idea de identidad cultural brasileña en su obra.

**PALABRAS CLAVE** Aracy Amaral; Crítica del arte; Identidad nacional; Cultura brasileña


Artigo inédito  
Milena Fransolino\*

<https://orcid.org/0000-0001-7045-0697>

\*Universidade Estadual  
do Paraná (UNESPAR),  
Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-  
0447.ars.2022.188242





O Brasil do início dos anos 1960 era marcado pela utopia de uma revolução política e social e por um processo artístico que pretendia ir na contramão da produção artística tradicional, baseada nos suportes e linguagens convencionais, com seu projeto de uma vanguarda nacional. Após um período de intensa industrialização e urbanização do nacional-desenvolvimentismo, o ano de 1964, por sua vez, ficou marcado pela deflagração do golpe militar e, portanto, pelo início de uma era de censura e repressão. As drásticas mudanças na realidade sociopolítica afetaram diretamente a produção dos artistas – o campo intelectual passou a desempenhar um papel de resistência contra o governo e a luta contra o regime ditatorial passou a ser um tema frequente na arte brasileira. Logo, esses anos ficaram marcados pela tomada de consciência da situação social pelos artistas e havia, pois, um impulso artístico apegado às exigências de uma vinculação crítica com a realidade, isto é, uma “abertura a uma ordenação realista do mundo” (ZANINI, 1983, vol. 2, p. 728). Apesar da esperança de uma revolução social após o ano de 1964 ter ficado ainda mais

distante, os artistas brasileiros se tornaram cada vez mais ligados a uma arte de vanguarda, experimental, politicamente engajada e preocupada com a questão da identidade nacional, como se pode notar, por exemplo, através da problematização das ideias antropofágicas de Oswald de Andrade, cujo *Manifesto antropófago* evocava “uma das questões cruciais na história de todo país colonizado: a busca de suas verdadeiras raízes, a descoberta e a afirmação de uma identidade nacional” (COUTO, 2004, p. 20).

Sendo uma questão bastante recente na historiografia para os intelectuais e artistas dos anos 1960, a cultura brasileira como problema histórico surgiu de maneira mais evidente no contexto do modernismo brasileiro, a partir de uma nova consciência histórica, cultural e política, com estudos sobre o negro e o índio na sociedade de classes e a cultura caipira, por exemplo (MOTA, 1986). A partir dos anos 1950, novos rumos são dados a essa discussão, quando o conceito de cultura passa a ser remodelado, tendo sido, a título de exemplo, o substituto do conceito de raça (ORTIZ, 1994). Nesse contexto, a partir dos textos críticos de Aracy Amaral entre os anos de 1963 e 1974, esta pesquisa pretende discorrer sobre as suas visões e ideias no que diz respeito à questão da cultura brasileira e identidade nacional nas artes visuais do período, procurando compreender de que maneira essa questão

interferia em sua produção crítica naquele momento. Não por acaso: apesar de levarmos em consideração que o início do pensamento crítico de Amaral acontece em 1961, segundo a própria autora, escolhemos iniciar esta pesquisa com seus textos a partir de 1963, já que é nesse ano que a sua produção crítica se amplia, uma vez que ela acaba sendo contratada pelo jornal *Brasil urgente* e começa a produzir seus primeiros textos de apresentação de artistas para catálogos de exposições (TEJO, 2017). O limite temporal de 1974, por sua vez, dá-se devido ao arrefecimento do debate sobre identidade nacional a partir de então; algo que ocorre não só em Aracy, mas em boa parte da comunidade de artistas e críticos brasileiros.

Em 1964, Aracy passa a trabalhar como assistente do diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Walter Zanini, e é nesse mesmo ano que a situação brasileira se endurece, tanto nas artes quanto na política: o golpe militar e a sensação de derrota da esquerda intelectual repercutiram diretamente na produção artística, fazendo com que acontecessem, assim, significativas mudanças na produção da vanguarda. Marcos Napolitano (2004) afirma que, nesse período, a consciência social se transformou em prioridade na luta contra o regime e a cultura passou a ser supervalorizada, sendo um dos únicos espaços de atuação que restava para a esquerda

politicamente derrotada. Mais adiante, o ano de 1968 fica marcado pelo decreto do AI-5 e o acirramento da censura; marca-se também o início da organização armada contra o governo, que irá durar até por volta de 1974, quando acontece o fenecimento da luta armada e uma promessa de abertura econômica por parte do governo. O período também é marcado pelo apoio do governo à produção cultural nacional – o Estado estimulava a cultura como meio de integrar as diferenças entre as diversas regiões do Brasil, sob o controle do aparelho estatal (ORTIZ, 1994). Assim, desde 1964 já estavam sendo criadas as principais instituições estatais que tinham como objetivo organizar e administrar a cultura nas suas diferentes expressões, através do “pensamento autoritário do estímulo controlado da cultura” (Ibidem, p. 85). Em 1975, a ação do Estado se intensifica ainda mais a partir da elaboração de um Plano Nacional de Cultura que, segundo Ortiz, é o “primeiro documento ideológico que um governo brasileiro produz e que pretende dar os princípios que orientariam uma política de cultura” (Ibidem, p. 83). Nesse mesmo ano, acontece também a criação da Funarte e a reformulação administrativa da Embrafilme, e a área da cultura passa a receber um impulso bem maior em relação aos anos anteriores (Ibidem).

A cultura para as massas, então, institucionalizou-se tanto pelo Estado quanto pela iniciativa privada, com a intenção de preencher horas de lazer e gerar emoções primárias (BOSI, 1992). As artes visuais, que sucessivamente foram vistas como manifestação artística para as elites, tinham até então pouca (ou quase nenhuma) inserção no cotidiano das massas. Nesse contexto, Aracy Amaral coloca a produção das artes visuais em um lugar desfavorecido em relação às outras manifestações, como o cinema, o teatro, a música popular e a literatura, quando diz que essas outras linguagens conseguiram encontrar sua identidade nacional de uma forma muito mais autêntica que a maioria dos artistas visuais.

Para os limites deste texto, concentramo-nos na problemática da relação entre artes visuais e identidade nacional, tão cara à Aracy Amaral dos anos 1960. Para a abordagem das questões propostas, o artigo se estrutura em três partes. No primeiro tópico, procura-se trazer uma breve biografia de Aracy Amaral, além de compreender os diversos modos de criticidade presentes em sua obra crítica. O dilema de Fausto, de Goethe, que Marshall Berman (2007) utiliza como metáfora para criar aproximações com a intelectualidade das sociedades não desenvolvidas, chamado pelo autor de “cisão fáustica”, é o ponto de partida do segundo tópico, fazendo conexão entre as ideias

de Aracy Amaral sobre a questão do atraso econômico e cultural da sociedade brasileira e o entendimento de como a questão da busca por uma identidade nacional interferia diretamente na produção dos artistas. O terceiro e último tópico discorre, então, de que maneira Aracy Amaral comparava o modelo positivo do passado, de Tarsila do Amaral em sua fase pau-brasil, por exemplo, com a obra dos artistas contemporâneos a seus textos analisados aqui, refletindo como eles poderiam seguir tal “exemplo”.

*O desejo de fazer refletir através das obras dos artistas uma realidade nossa.*

**Aracy Amaral**

## **ARACY AMARAL: IMAGEM E MOTIVAÇÃO**

Aracy Abreu Amaral, que se reconhece como pesquisadora, é também crítica de arte, historiadora, professora, curadora e jornalista. Nasceu no ano de 1930 na cidade de São Paulo, onde estudou e trabalhou por toda a sua vida. Graduiu-se em jornalismo pela



Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 1959, e trabalhou por algum tempo como jornalista na *Gazeta de São Paulo*, especificamente na página feminina. Aracy vem de família de artistas: sua mãe era pintora; seu irmão, Antônio Henrique Amaral, gravurista desde cedo; e suas irmãs, Suzana Amaral, cineasta e diretora, e Ana Maria Amaral, dramaturga e pesquisadora do Teatro de Animação. Diz-se que seu interesse por artes visuais começa a florescer principalmente quando a crítica tem seu primeiro contato com a Bienal de São Paulo, já no ano de 1951, em ocasião da primeira edição. Nesse evento, como estudante de jornalismo, Aracy afirma que teve a oportunidade de acompanhar a montagem da exposição e também entrevistar o diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York. Já em 1953, Aracy Amaral trabalha como monitora da segunda Bienal de São Paulo e, desde então, cria forte vínculo com a instituição, tendo, logo em seguida, textos críticos publicados sobre as Bienais, desde 1961. Segundo a própria crítica (AMARAL, 2020), é quando passa a escrever pequenas notícias sobre teatro e artes visuais para a *Tribuna da imprensa* que ela começa a se sentir mais compromissada com a área de artes visuais.

Professora Titular em História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (aposentada) da Universidade de São Paulo,

Amaral foi diretora da Pinacoteca de São Paulo entre os anos de 1975 e 1979 e do Museu de Arte Contemporânea da USP entre 1982 e 1986. Como curadora, foi responsável por importantes exposições como “Tarsila – 50 Anos de Pintura”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1969); “Alfredo Volpi 1914-1972” (1972), “Projeto Construtivo Brasileiro na Arte”, no MAM-RJ (1977), dentre diversas outras. Pesquisadora do modernismo brasileiro que ultrapassa os limites da pós-graduação meramente acadêmica, publicou também diversas pesquisas sobre esse tema, ademais de sua vasta pesquisa em arte brasileira contemporânea. Como crítica de arte, tem também extensa produção, contribuindo para jornais como *O Estado de São Paulo*, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), *Folha de S. Paulo*, *AUT* (Milão) e *Arts Magazine* (Nova York) (AMARAL, 2019).

Seus textos mantinham um comprometimento com a realidade, a ética e a política, de característica investigativa e rigor de escrita. Devido à sua formação como jornalista e historiadora, Amaral tem uma produção que perpassa esses universos, ficando evidente seu posicionamento historicista. José Augusto Avancini (1995, p. 29) afirma que Aracy “dedica seu maior esforço na recuperação e no exame dos movimentos e dos artistas que fizeram a história da arte brasileira contemporânea” e completa, ainda, que a crítica tem um

“paciente e valioso trabalho para uma cultura desmemoriada”.

A partir das ideias de Giulio Carlo Argan (1988), é possível pensar em Aracy Amaral como uma crítica de arte preocupada com as questões da imagem e das motivações sociais da arte e, nos termos utilizados por Artur Freitas (2004), em função da dimensão semântica e social da imagem artística. Considerando que a história da iconografia é tão legítima quanto a história das formas, Argan explica que a crítica da imagem é a que considera o potencial polissêmico da própria imagem, de modo que cada uma reflete um significado que pode ser particular para cada espectador, havendo atribuição de significados novos e, frequentemente, também uma transmutação de significados através de associações mentais. Já a crítica das motivações é aquela da linha sociológica, que estuda as relações sociais das atividades artísticas, “visando explicar a obra de arte como produto da situação social e cultural” (ARGAN, op. cit, p. 154).

Para o pesquisador Artur Freitas (op. cit.), a análise da dimensão social de uma obra de arte parte da crítica da obra como um objeto que circula na sociedade e gera efeitos sobre ela. A imagem possui, então, um conteúdo amplo, causando efeitos sociais diversos. A análise da obra de arte em função da dimensão social compreende a imagem de arte em relação à “bagagem cognitiva” do

observador e do artista, colocando-a em um circuito de relações entre uma forma e um conteúdo cultural. A análise em função da dimensão semântica, por sua vez, diz respeito ao conteúdo da obra de arte, tanto ao contexto ao qual aquela obra está inserida – se está em um museu, por exemplo – quanto à sua visualidade, à sua forma. Artur Freitas ressalta, ainda, que a dimensão semântica não nasce da soma dessas duas características, mas sim da interpretação e da construção subjetiva que o observador atribui àquele conteúdo.

Fazendo uma exemplificação a partir da produção de Aracy Amaral, em seu texto "Dos carimbos à bolha" (AMARAL, 2013c), de 1968, a crítica fala da relação da arte brasileira com a *pop art* estadunidense e comenta uma exposição do artista Marcello Nitsche. No texto, é possível identificar alguns trechos que representam bem essas duas dimensões da crítica, tal como quando Aracy faz uma explicação da obra *Bolha* (1967) para além da sua forma, contextualizando a apresentação para o leitor:

Extraordinariamente provocante, terrivelmente grave, o trabalho de Nitsche assusta, no seu desenvolver inicial, o público que o rodeia, como um organismo vivo e estranho, a estender seu poder evolutivo pelo ambiente, que passa a ocupar cada vez mais, atemorizando os assistentes mais próximos, pressionando fisicamente o espectador. Toda uma série

de reações coletivas pode ser observada no decorrer da inauguração, no primeiro funcionamento da *Bolha*. (Ibidem, p. 178)

Aracy ainda completa dizendo que “a sós a *Bolha* chama à reflexão, ao tatear físico cognoscitivo, à atenção aos ruídos mecânicos como atmosfera para seu desenvolvimento não mágico, estranhamente homem-gente-vida” (Ibidem). É possível colocar essas considerações a respeito da obra dentro da crítica da imagem ou da dimensão semântica. A partir deste outro trecho do texto, pode-se observar a motivação social da crítica de Aracy:

Fonte de vida, a conotação não deixa igualmente de ser política, de impressionante atualidade no momento de tensão nervosa que vive a juventude dentro do país inteiro, participante em seu envolvimento vibrante, em sua expressividade eloquente diante dos números de espectadores. (Ibidem)

Fica nítida a colocação da questão da motivação quando Aracy considera o momento social em relação à obra, justificando a “violência” da *Bolha* a partir da tensão que havia no país naquele momento. Diante dessas constatações, portanto, identifica-se na obra de Aracy Amaral um forte engajamento dela na defesa e na busca de uma arte comprometida com seu tempo e com a realidade brasileira daquele momento, deixando bem evidente

sua crítica de motivação da esfera social. É recorrente, pois, em seus textos do período, um questionamento de como pode haver uma arte de vanguarda, a qual Amaral também chama de “pesquisa”, em um país de Terceiro Mundo<sup>1</sup>, usando o termo da época.

Logo, uma das principais preocupações nos textos de Aracy é que as artes visuais no Brasil deveriam encontrar sua identidade, uma originalidade brasileira, assim como já acontecia no teatro, no cinema, na música popular e, principalmente, segundo ela, na literatura. Naquele período, as manifestações públicas de artistas e críticos de arte contra o imperialismo eram recorrentes e, apesar de Amaral deixar claro o seu gosto pela arte *pop*, por exemplo, ela era categoricamente contra uma cultura de importação e de cópia. Sobre essa questão, a crítica falou em texto sobre a representação brasileira na Bienal de 1967:

Importar não é crime quando se vive em país sem uma cultura solidificada. Entretanto, nossa improvisação pode levar, como agora, na facilidade da apreensão da “ideia”, a estas salas do Brasil, onde as últimas tendências da arte ocidental se gritam numa algazarra de feira. Em muito “de orelhada”, reproduzindo grosseiramente, na maior parte, sem fundamento cultural de qualquer ordem, muito insólito, inautêntico, desligado da realidade nossa. (AMARAL, 2013b, p. 169)

Nos textos de Amaral, então, é possível perceber que a questão da busca pela superação do subdesenvolvimento, que marcou a produção cultural dos anos 1950 e começo dos anos 1960, já era algo suplantado. Aracy ressalta a importância da incorporação da situação econômica e social brasileira na produção dos artistas, pois essa seria a forma de encontrar a verdadeira identidade cultural nacional. Em suas avaliações do conjunto de obras brasileiras expostas nas Bienais de São Paulo, quando ficava ainda mais nítido para a crítica o atraso brasileiro em comparação com os Estados Unidos e os países europeus, Amaral destaca a importância de se encontrar uma arte que trouxesse originalidade de linguagem e de conteúdo:

Mas, no Brasil, no decorrer de toda esta década, mercê das Bienais aflitivas e vorazes como contribuição e pressionamento sobre o artista nacional, este se desdobrou, abandonou a paleta, os mais jovens jogaram-se inteiros sobre a nova moda, esse novo fazer que refletia uma realidade norte-americana, mas já denunciava o sistema de acordo com o qual se moldam os hábitos que adquirimos e comunicamos automaticamente, ampliando, de um lado, como diria Décio Pignatari, o nosso “repertório”. Ao mesmo tempo silenciando aos poucos o nosso molde de vida, brasileiro-português, provinciano-caipira, mas até então reflexo fiel de um mundo que vai deixando de ser. Assim, esses moços, que de cinco anos para cá fazem arte,

já foram criados não mais segundo uma “realidade brasileira”, porém antes de acordo com o *American way of living*, cujos padrões o mundo absorveu, entre fascinado e embevecido. (Idem, 2013c, p. 174)

A década a que Aracy se refere, 1960, ficou marcada pelo intenso processo de urbanização, industrialização e migração que a sociedade fazia do campo para a cidade. Destaca-se, entre os acontecimentos mais marcantes desse contexto, a inauguração de Brasília, em 1960, entendida como ápice do plano de meta de avanço de 50 anos em 5 pelo então presidente Juscelino Kubitschek. Renato Ortiz (1994, p. 47) destaca que o período Kubitschek “se caracteriza por uma internacionalização da economia brasileira justamente no momento em que se procura ‘fabricar’ um ideário nacionalista para se diagnosticar e agir sobre os problemas nacionais”. O salto da industrialização fez florescer ainda mais uma utopia libertária e a luta contra o poder remanescente das oligarquias rurais e suas manifestações políticas e culturais; também contribuiu para um impulso revolucionário de diversos matizes intermediários dos movimentos populares (RIDENTI, 2010). A partir dessa intensa industrialização, também a comunicação e a cultura de massa passaram a sofrer forte influência internacional, o que despertou um sentimento de anti-imperialismo na cena intelectual brasileira, que na-



quele momento era fortemente dominada pela esquerda. Quando Aracy fala, então, que os jovens brasileiros não estavam mais sendo criados segundo uma “realidade brasileira”, mas sim de acordo com o “*American way of living*”<sup>2</sup>, é a esse sentimento anti-imperialista que se pode fazer relações. O retorno às ideias de Oswald de Andrade vem também desse sentimento, responsável por despertar uma vontade de devorar antropofagicamente o que vinha de fora, para então fazer uma arte “tipicamente brasileira” (OITICICA, 1986).

Entre os anos de 1964 e 1968, período em que a repressão da ditadura ainda não atingira de maneira mais rigorosa a cena artística, havia uma forte ideia de revolução política, econômica e cultural que marcaria profundamente o debate estético da época. Os artistas da nova vanguarda brasileira, principalmente, buscavam a afirmação de uma identidade nacional através de uma arte que fosse ao mesmo tempo experimental em sua linguagem e engajada em seu conteúdo – a arte não mais deveria apenas ter uma opinião, mas teria também que trabalhar novas linguagens. O experimentalismo ficou cada vez mais comprometido com as questões políticas e éticas, dando-se em aspectos bem evidentes e se firmando como uma das características essenciais das obras do período. As novas vanguardas aliavam inventivamente as conquistas tecnológicas

da sociedade industrial na qual viviam ao programa visionário e utópico das vanguardas históricas, levando a experimentação e a contestação aos limites da desmaterialização artística.

Assim, após um período de domínio da abstração geométrica nas artes visuais internacionais, havia uma forte volta à figuração, sendo o novo realismo francês e a *pop art* estadunidense os principais representantes desse momento. No Brasil, as vanguardas, que eram estreitamente ligadas às tendências internacionais, seguiam na mesma direção: muitos artistas brasileiros voltaram-se a uma arte mais comprometida com a realidade e, em torno de 1963-64, aconteceram as primeiras aproximações dos artistas às novas figurações (ZANINI, 1983, v. 2). Os artistas passaram, então, a ter mais interesse na comunicação de suas obras e os temas em torno da cidade e do urbano passaram a ganhar mais espaço.

Posteriormente, as obras foram assumindo formas cada vez mais complexas e variadas, constituindo um movimento para uma arte que rompia com a bidimensionalidade da pintura, assumindo uma forma objetual. O “objeto” dava novas possibilidades para o artista materializar suas experiências e questionar os limites impostos pelos suportes e meios tradicionais. Para Zanini (Ibidem), a obra objetual se tornava a expressão fundamental da transforma-

ção que acontecia na produção dos artistas. O autor diz, ainda, que essas novas proposições atacavam as “posições esteticistas e salientava-se a necessidade de os produtos artísticos corresponderem a um ‘estado típico brasileiro’ no dizer de Oiticica” (Ibidem, p. 736). Não por acaso: Hélio Oiticica, em seu texto emblemático para o catálogo da exposição “Nova objetividade brasileira”, que aconteceu em 1967 no Rio de Janeiro, esforça-se no intento de explicitar o ideário da nova vanguarda “tipicamente brasileira” de meados dos anos 1960, frisando a importância de uma arte que seja tanto experimental em sua linguagem quanto comprometida com sua realidade.

Assim, o projeto de uma vanguarda nacional encontra seu ponto de convergência na exposição “Nova objetividade brasileira”. Tendo sido organizada coletivamente, Reis considera que ela “representou um momento fundamental para o debate cultural nacional” (REIS, 2017, p. 99). No período do pós-64 até 1968, aconteceram diversas exposições que foram organizadas coletivamente por artistas e críticos no intuito de colocar luz na produção da vanguarda brasileira. Para Paulo Reis, essas exposições “formalizaram as discussões de vanguarda e a possibilidade de uma arte experimental e comprometida no Brasil” (Idem, 2005, p. 42). O autor afirma, ainda, que foi através dessas mesmas exposições que se construiu um espaço de trânsito entre o público, os artistas e os debates artísticos

e culturais, sendo, pois, nesse contexto que as exposições coletivas assumiram um “espaço privilegiado de discussão” (Ibidem, p. 5).

Durante esse período, havia também diversos esforços entre os artistas na realização de manifestações artísticas em lugares públicos, sendo Hélio Oiticica e o crítico Frederico Moraes, ambos no Rio de Janeiro, grandes articuladores dessas proposições coletivas, que tinham como objetivo fazer com que o público espectador participasse de maneira mais ativa na fruição das obras/*happenings*. Algumas dessas ações foram “Arte na Rua” (1967), proposta por Hélio Oiticica, “Arte Pública no Aterro” (1968), coordenada por Frederico Moraes e Oiticica, “Apocalipopótese” (1968), coordenada também por Oiticica, e “Bandeiras na praça General Osório”, que aconteceu em fevereiro de 1968 e foi organizada coletivamente por artistas dentre os quais se destacam Nelson Leirner, Hélio Oiticica, Marcello Nietsche, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Glauco Rodrigues, Anna Maria Maiolino e Cláudio Tozzi, que estavam constantemente participando de ações coletivas. Nesse evento, bandeiras foram penduradas em varais e em árvores, em sua maioria trazendo mensagens e imagens que faziam referência ao momento político, algumas mais sutis e outras menos. O *happening*, por sua vez, contou com a participação da escola de samba Estação Primeira da Mangueira e com

a Banda de Ipanema, o que acabou transformando a manifestação artística em uma espécie de “pré-carnaval” (RIVERA; PUCU, 2015, pp. 177-178). A participação de escolas de samba não era à toa: nessa época, havia uma adoração da arte popular e da temática brasileira pelos intelectuais. Sobre essa adoração, Carlos Zilio diz:

Se justificava como sendo a preservação dos valores nacionais, ameaçados pela invasão cultural norte-americana. Em consequência, a arte nacional popular opta por uma espécie de mimetismo do popular no sentido de querer se expressar como ele. A aproximação com a cultura popular passa a ter um caráter de reverência, uma vez que esta cultura permitiria a purificação do contágio com o externo. (ZILIO, 1982b, p. 39)

Zilio ainda pondera que existe uma problemática nessa posição, uma vez que, quando se elege a cultura popular como a única realmente brasileira, erguendo uma barreira entre ela e seu entorno, se “valoriza não o que esta cultura veio a ser, na dialética do contato com outras culturas, mas aquilo que um dia o seu idealismo presumiu que ela foi” (Ibidem). Sobre “Bandeiras na praça General Osório” e a apropriação da cultura popular em manifestações artísticas da “elite” cultural, Aracy Amaral é enfática em seu comentário:

Do carimbo às bandeiras, foi ser “atual”, no debruçar-se sobre as tradições. Mas com as tradições populares não se brinca, e os hábitos cultivados pelos povos procedem e se enraízam pela força mesma de suas convicções, que o tempo fixa e o próprio povo não desejava ver alterados. É o caso do artesanato popular e, na religião, o ritual, a liturgia (e a prova são as dificuldades da aplicação das decisões do Concílio Vaticano II). As bandeiras, estandartes, que os artistas de São Paulo e do Rio exibiram, são quase, contraditoriamente, não a arte popular na casa do grã-fino a preço de ocasião, mas bem exemplificativo da bandeira sem o líder, o estandarte sem a convicção, a necessidade de lutar, mas sem ideias. Aliás, bem de acordo com nossa problemática brasileira, político-social. Ao mesmo tempo, a recorrência à literatura de cordel, muito artificial, na pintura das bandeiras, não pode ser relacionada ao ecológico, uma vinculação com a terra. (AMARAL, 2013c, p. 176)

Seguindo a linha do pensamento de Zilio, Aracy faz forte crítica a uma apropriação da cultura popular sem valorizar o que ela realmente é, apenas se “debruçando” sobre ela da maneira que o artista bem entender. Na continuidade do texto, inclusive, a crítica não se mostra totalmente contra o uso da referência da cultura popular em manifestações artísticas, desde que feita de maneira mais inteligente, citando o exemplo do cinema, que, para ela, consegue resultados bem mais felizes, com conotações

pretensamente mais autênticas. Citando Herbert Read (*apud* AMARAL, 2013c), Aracy argumenta que enquanto não se construir no Brasil uma nova iconografia, como aconteceu nos Estados Unidos antes da criação da *pop art*, não se pode inaugurar uma nova mitologia.

No período de 1964-1980, segundo Renato Ortiz (1994, p. 83), “ocorre uma formidável expansão no nível de produção da distribuição e do consumo de bens culturais”, devido principalmente ao crescimento da população urbana e da classe média. Então, os meios de comunicação de massa começam a exercer um papel importante na transformação estrutural da sociedade brasileira, assim como no resto do mundo, embora a nível nacional tenha-se criado uma falsa homogeneidade cultural para encobrir disparidades sociais e econômicas do país (MOTA, 1986). Para Carlos Guilherme Mota, o processo de definição da organização das relações de produção, de acordo com o sistema capitalista, o qual já estava em transformação desde os anos 1930, mostrava-se cada vez mais enraizado na sociedade moderna brasileira. O capitalismo periférico, adaptado aos princípios do capitalismo monopolista, transferia para o subsistema periférico algumas divisões internacionais do trabalho. Em algumas regiões,

esse processo acabou colocando fim nas concepções patriarcais da organização social e da produção cultural. Segundo Mota, estabiliza-se a noção de Cultura Brasileira a serviço de um esforço ideológico sustentado pela ideia do “Brasil-Potência Emergente”. Todo esse alcance do acesso à cultura de massa ressignifica no país um antigo debate da cultura brasileira: a questão da imitação e da absorção das ideias estrangeiras. Aquela velha ideia de que o Brasil “seria um entreposto de produtos culturais provin- dos do exterior” (ORTIZ, 1994, p. 27).

## **CULTURA BRASILEIRA, "IMPORTAÇÃO" E "ORIGINALIDADE"**

Aracy Amaral afirmava que não se pode justificar uma produção artística de vanguarda em um país que estava na periferia do capitalismo. Para ela, enquanto o Brasil não resolvesse seus problemas de atraso, principalmente quanto à falta de uma educação artística de qualidade, não se poderia pensar em arte de vanguarda brasileira. Aracy se via, então, diante de um dilema a que se pode chamar também de “cisão fáustica”. Berman Marshall (2007), em seu livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, traz esse mesmo dile-



ma de Amaral, através de sua interpretação da história da personagem de Goethe, o Doutor Fausto.

Para Berman, Fausto foi um dos heróis culturais da modernidade e, através de sua história, traça semelhanças entre o dilema que essa personagem sofre e os dilemas da intelectualidade da era moderna, principalmente aquela de países do Terceiro Mundo. Doutor Fausto precisava lidar com a solidão; uma solidão que ele mesmo se impôs. Quando sente que seu conhecimento já não condiz mais com a mesma realidade em que o resto da sociedade vive, ele prefere se recolher em seu “exílio dentro de si mesmo”, como colocou Artur Freitas (2017, p. 67). Pode-se, então, utilizar a “cisão fáustica”, que para Freitas (Ibidem, p. 68) é uma “divisão existencial e aflitiva”, para compreender o dilema que Aracy Amaral colocava em seus textos quando dizia, por exemplo:

Pode uma cultura imposta, e, portanto, artificial, transplantada por ordem do colonizador, “vingar” numa terra pobre e sem preparo para recebê-la, com sua problemática social e humana insolucionada, e poderia essa cultura frutificar como “muda que pega de galho”? É sempre uma indagação que nos fazemos ao considerar a situação das artes plásticas no Brasil. (AMARAL, 2013a, p. 162)

Um país colonizado, de cultura colonialista, com economia atrasada, sem educação de qualidade e que ainda precisava encontrar uma identidade para chamar de sua. Aparentemente, esse é o Brasil em que Aracy Amaral vivia, mas é também nesse país em que ela gostaria que fosse produzida uma arte que expressasse sua própria realidade – e não a realidade do colonizador ou de qualquer outro país que os artistas considerassem de cultura mais avançada. Assim como Fausto, Aracy Amaral é uma intelectual não conformista e tem um profundo desejo de desenvolvimento; se Fausto sente que o fundamental é continuar a se mover, Aracy encoraja o movimento, a mudança, a busca pela superação do atraso nacional.

Doutor Fausto, de Goethe, em ato de desespero, por não conseguir mais viver sozinho em sua interioridade, decide tirar a própria vida. Mas, ao ouvir o tocar dos sinos do domingo de Páscoa, recorda-se de sua infância e é salvo ao ser colocado novamente em contato com “toda uma vida soterrada” (BERMAN, 2007, p. 44). Nesse trecho da história, ressalta Berman, o que salva Fausto é ter resgatado toda uma dimensão perdida do seu próprio ser. Trazendo essa ideia de resgate do passado para o contexto brasileiro e pensando a partir do ponto de vista de Aracy, o

problema no Brasil seria a falta de uma raiz, de uma história cultural que seja apenas nacional. A crítica aponta que, desde o Primeiro Império até os anos 1920, nunca os governos brasileiros e, por consequência, nem os consumidores de arte, demonstraram interesse por uma tendência que não a acadêmica, de modo que foi só a partir do governo de Getúlio Vargas – e por “razões óbvias” – que o governo brasileiro incentivou uma arte que representasse a sua própria época, sendo Portinari o seu pintor oficial (AMARAL, 2013a). Nesse mesmo texto, Aracy Amaral diz:

Tudo em nós é desenraizado, do ponto de vista cultural. Possuímos, plantados em nosso organismo, mudas de procedências demasiado várias, como se cem vezes houvéssemos perdido as nossas origens. Se na música e na literatura foi menor a dificuldade, em artes plásticas parece não ter fim o atormentado caminho para o encontro de uma linguagem válida, necessária posto que real. (Ibidem, p. 164)

Nesse texto intitulado "A única esperança?..." (Ibidem), a crítica mostra sua desilusão com o futuro das artes visuais no Brasil, olhando para o passado e vendo como “tudo em nós é desenraizado”, uma vez que ao invés de a nação valorizar o que é próprio de sua cultura, continua a valorizar o que vem de fora e

o que lhe foi “transplantado”, sem valorizar aquilo que é seu de nascença. A pergunta que a crítica se faz em seu título se refere ao movimento de êxodo que os artistas brasileiros e latino-americanos estavam fazendo à época. Um movimento que, segundo ela, estava acontecendo devido à falta de reconhecimento e à hostilidade que esses artistas recebiam em seus próprios países. E se o artista já não tem uma raiz tão profunda em suas terras, o que o impediria de migrar para lugares mais promissores? E quando se tenta resgatar essas raízes pré-colonizadas – como fizeram alguns países da América do Sul – o trabalho fica ainda mais difícil, pois, segundo a crítica, existem os objetos, mas não os rastros. Para ela, apenas colocar esses objetos em vitrines de museus não cria o vínculo necessário com o passado, apenas reinventa-se uma história, não se restabelecendo de fato os “laços de sequência cultural” (Ibidem, p. 163).

Para Berman (2007, p. 43), a cisão fáustica ocorre em toda a sociedade europeia, mas teve “ressonância especial” em países subdesenvolvidos. O autor diz que os intelectuais do Terceiro Mundo, no século XX, sendo portadores de uma cultura de vanguarda em sociedades atrasadas, experimentavam a cisão fáustica com grande intensidade e, ainda, que o “Fausto de Goethe ex-

pressa e dramatiza o processo pelo qual, no fim do século XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz” (BERMAN, 2007, p. 41). Em momento de otimismo, ele ainda afirma que a angústia de Fausto e dos intelectuais terceiro-mundistas frequentemente inspirou visões, ações e criações revolucionárias. Mas, ao mesmo tempo, em tom pessimista, diz que com a mesma frequência essa angústia também conduz às “sombrias alamedas da futilidade e do desespero” (Ibidem, p. 44). Aracy Amaral é ainda mais pessimista quanto ao ambiente do intelectual que vive em um país subdesenvolvido, e diz que o lugar em que os artistas vivem é “pobre, inestimulante, provinciano, injusto mesmo” (AMARAL, 2013a, p. 167), de modo que não seria de se espantar, então, que faltassem aos artistas brasileiros técnica, profissionalismo, cultura e devoção à causa.

Logo nos anos anteriores ao golpe militar, movimentos como os Centros populares de cultura, Teatro de Arena e o Cinema novo estavam empenhados no combate às oligarquias rurais, ao mesmo tempo que se identificavam com a figura do camponês explorado, na qual, para eles, “estaria enraizada a genuína arte e sabedoria do povo” (RIDENTI, 2010, p. 75). A hegemonia cultural da esquerda que se impôs nos anos 1960 tinha temas recorrentes como moderno/popular, forma/conteúdo, nacionalismo/cosmo-

politismo. Ridenti (Ibidem) afirma que, após 1964, a identidade do “caipira” fica ainda mais exacerbada quando os intelectuais se veem ameaçados pela indústria cultural e o apego às tradições populares de uma sociedade pré-capitalista parece ser a melhor forma de resistência cultural a essa modernização. Já outros artistas, tais como os tropicalistas, viam a inexorabilidade da modernização e cantavam os “paradoxos da sobreposição do Brasil agrário-atrasado-oligárquico ao país urbano-moderno-capitalista” (Ibidem, p. 76). Pode-se concluir, então, que eram variadas as formas com as quais os artistas se relacionavam e expressavam essas questões entre Brasil moderno e Brasil atrasado. Nas artes visuais, por exemplo, no trabalho de Hélio Oiticica, havia um desejo de se olhar para a cidade, mas não a cidade industrial dos países ricos; ele olhava especificamente para a favela, transformando a arquitetura vernacular do morro, o samba e a dança em elementos de sua poética, como forma de protesto para exaltar a desigualdade social que esse desenvolvimento capitalista trazia para a sociedade.

Marcos Napolitano (2004) afirma que 1967 foi o ano que ficou marcado como o auge da popularidade da “esquerda engajada” e que esse domínio ideológico era percebido em toda a co-

munidade artística brasileira, tanto no teatro quanto no cinema e até mesmo na televisão. Esse mesmo ano também marcou a cisão entre aqueles que defendiam uma luta política e pacífica contra o regime e aqueles que passaram a defender a luta armada através das guerrilhas. O autor ressalta que, enquanto o regime militar estava cada vez mais institucionalizado e propenso a permanecer no poder e a esquerda se via disposta a radicalizar a luta contra o regime, a cultura sofria um processo paradoxal. Napolitano resume esse paradoxo dizendo que mesmo a arte engajada (sobretudo na música popular e no teatro) e os intelectuais de esquerda, que desfrutavam de mais espaço e prestígio na mídia e na indústria cultural, estavam cada vez mais isolados do contato direto com as classes populares, tendo em vista que seu público era formado principalmente pela classe média dos grandes centros urbanos. Já para as artes visuais, especificamente, o público era ainda mais restrito, alcançando sobretudo o público universitário.

Nas artes visuais, o ano de 1967 se destacou também pelo recorde de manifestações e exposições coletivas, que tinham como intenção estabelecer uma conexão com um público mais diverso. Em seu texto para a exposição “Nova objetividade brasileira”, por exemplo, Hélio Oiticica frisa a importância de se fazer

uma arte que fosse coletiva e propositiva para assim criar condições para uma ampla participação popular nessas manifestações, melhorando, então, a comunicação do artista com o povo. Nessa mesma exposição, Oiticica apresentou pela primeira vez a sua obra *Tropicália* (1967), que seria um marco da arte que firmava uma relação entre a linguagem contemporânea e a cultura brasileira (ZILIO, 1982b). Em dezembro de 1968, com a decretação do Ato Institucional número 5, marcava-se o fim de um “florescimento cultural” que, segundo Ridenti (2010, p. 78), teve seu ápice entre o fim de 1963 e o início de 1964. Nesses anos, no Brasil, é comprovada a teoria de Perry Anderson (*apud* ibidem), que diz que o “Terceiro Mundo não oferece ao modernismo nenhuma fonte de eterna juventude”. Vivendo um momento difícil, no início dos anos 1970, a cultura brasileira sofria diversas baixas: muitos artistas tiveram que se exilar e deixar o país e, aos que ficaram, restava a luta armada, o “desbunde” ou uma “busca de novos espaços e estilos de expressão cultural e comportamental” (NAPOLITANO, 2004, p. 81). Havia também um crescimento considerável da indústria cultural, que cada vez mais fazia parte do cotidiano da família brasileira.

No texto "O artista brasileiro e o impasse do seu tempo",



Aracy Amaral (2013d) coloca de forma bem incisiva quais seriam, para ela, os principais problemas da posição do artista brasileiro em relação ao seu lugar no espaço e no tempo. Para a crítica, havia uma angústia que não era só do artista brasileiro, mas de artistas latino-americanos de modo geral, que surgia devido a uma falta de tradição autêntica de expressão plástico-visual, sem contar o atraso econômico e a inexistência de uma educação de qualidade.

Mas, na verdade, é a ausência de escolas de arte de alto nível, bem como de orientação segura (divergentes que fossem) a causa deste impasse numa mocidade ávida de expressão, não podendo todas elas se entregarem ao teatro, à música popular e ao cinema, que são, do ponto de vista estético, muito mais afins com nosso temperamento. E, no final das contas, a imagem comanda nosso tempo e é imperativa a participação das jovens gerações nas proposições que ambientalmente pertencerão à nossa cultura visual. (Ibidem, p. 191)

Aracy não deixa de destacar que existia sim, no Brasil e na América Latina, artistas de qualidade e de destaque internacional, que participavam de exposições em Paris e Nova York, por exemplo. Mas, sem uma expressão nacional própria, existia sempre o dilema de considerar tais artistas como apenas mais um entre outros tantos semelhantes, e por isso eles acabavam

perdendo a atenção para a competição nativa. Por outro lado, quando se apelava para uma tradição popular, havia o risco de tornar-se uma mera imitação, sem realmente representar uma verdade naquilo que se fazia. Qual então seria o caminho para o artista brasileiro? Esse problema, segundo Aracy (2013d), não era um problema novo e já acometia os modernistas, que tentavam ser atuais em relação ao que se fazia na Europa e nos Estados Unidos, mas ao mesmo tempo refletindo em sua arte a sua realidade atrasada, de país de Terceiro Mundo. Para a crítica, a inferioridade do artista brasileiro já era reconhecida por eles próprios nos anos 1920 e permanecia até aqueles dias. E mesmo antes, em 1908, Gonzaga Duque (*apud* ibidem, p. 187) afirma em discurso que “falta-lhe o cunho, a marca nacional? Mas, senhores, a arte de um povo não resulta da vontade de um grupo nem da tentativa de uma escola”. Para Aracy (Ibidem), esse “brado” permanecia, mesmo 60 anos depois, “terrivelmente atual e ainda não superado”.

Em 1968, em seu texto "Raízes da terra" (AMARAL, 1968), publicado no jornal *Correio da manhã* do Rio de Janeiro, Aracy Amaral diz que a importância de Tarsila do Amaral para o cenário das artes plásticas no Brasil vem de dois lugares: primeiramente, pela sua conexão com a terra e, em seguida, a partir dela, da fantasia gerada pela intimidade dessa vivência. Como grande representante do modernismo brasileiro, a obra de Tarsila ecoava até aquele momento no imaginário da crítica e dos artistas no Brasil. Nesse mesmo texto, Aracy diz, por exemplo, que Rubens Gerchman já havia confessado anos antes a grande influência do quadro *Operários* (1933), de Tarsila, em "sua fase multidões". Segundo a crítica, esse foi o "primeiro quadro de assunto social realizado no Brasil, a primeira presença da massa humana no sentido do fenômeno populacional em plena irupção [sic] em São Paulo industrializado, na obra de um artista brasileiro" (AMARAL, 1968, p. 4). Sendo assim, a atualidade de Tarsila, para Aracy Amaral, era outro fator de importância dentro do cenário artístico nos anos 1960.

A tentativa de reformulação dos valores dentro da estrutura cultural brasileira vivida nos anos 1960 era uma revisão das

ideias do modernismo e, por que não, também de Tarsila do Amaral. Os objetivos em comum eram claros: “ansiedade de auscultar nossas origens, em meio à desordem tumultuada do que nos chega de fora, na vontade aflita de ‘sermos’, já, uma cultura que ainda não podemos conformar” (Ibidem). Nesse sentido, Couto (2004) afirma que, ao longo da história da arte brasileira, havia duas atitudes antagônicas que eram efeito das dúvidas a respeito da nossa identidade cultural: por vezes, uma cumplicidade e submissão, por outras, o combate e rejeição em relação às influências estrangeiras. O que marca, então, o movimento modernista é que, pela primeira vez na história da arte brasileira, acontece o meio termo, uma vontade de ser ao mesmo tempo atual em relação ao que se fazia no exterior e autêntico em relação às nossas raízes, revalorizando os elementos nacionais. Carlos Zilio (1982a, p. 19) considera que a geração de artistas modernos inaugura de uma maneira decisiva a tradição de arte no Brasil, trazendo-a “definitivamente para o terreno da cultura”. O autor considera, ainda, que a arte moderna, “ao retomar o passado com a reincorporação da arte colonial, ao criticar o academismo e ao absorver o tímido Impressionismo existente, estabelece uma relação capaz de unificar num processo épocas até então dispersas” (Ibidem).

Esses mesmos anseios voltavam latentes na produção dos artistas a partir de meados dos anos 1960 e início dos anos 1970. Havia, pois, o intuito de fazer uma arte que fosse tanto inovadora em sua linguagem e atualizada em relação ao que se fazia lá fora quanto que se integrasse na sociedade, contando, por exemplo, com a evocação do passado, através do discurso Antropofágico de Oswald de Andrade e do desejo de fazer uma arte “tipicamente brasileira”, e a atualização da técnica, presente-futuro, através de referências à *pop art* estadunidense e ao novo realismo francês. Logo, as experiências brasileiras desse período acompanharam os projetos das novas vanguardas internacionais, “colocando em questão a trajetória do objeto artístico tradicional até a total desmaterialização da arte”, inseridas no debate intelectual sobre a cultura brasileira (RIBEIRO, 1998, p. 166).

Em 1966, Aracy Amaral ([1966] 1979) apresenta seu texto "Arte no Brasil" em um dos seminários<sup>4</sup> que aconteceu durante “Propostas 66”<sup>5</sup>. Nele, a crítica faz comparação direta entre os artistas contemporâneos a ela e a geração modernista, principalmente Tarsila do Amaral. Aracy apresenta Tarsila como um exemplo positivo de artista que conseguiu, pela primeira, e “quicá a única” até então, projetar, em sua pintura, elementos que representavam a verdadeira brasilidade, exprimindo a verdadeira emoção brasileira em suas pinturas, sem re-

gionalismos falsos ou posições, com as cores brasileiras e com “gosto de café” (Ibidem, p. 29). Em outra ocasião, inclusive, Aracy já havia dito que a grande contribuição de Tarsila em sua fase pau-brasil foi a “projeção pictórica da realidade brasileira, sem falsidades academi-zantes” (Idem, 1968, p. 4). A crítica afirma, ainda, que, em Tarsila, a realidade brasileira é simplesmente “nossa”, no sentido de “referente a nós” e, como tal, “pertence a este complexo de referências ao qual estamos integrados e que se tornará aos poucos, elemento da nossa cultura-a-ser” (Ibidem).

Tomando, então, Tarsila do Amaral como ponto de referên-cia, a crítica projeta em artistas dos anos 1960 o que ela esperava ver em termos de arte brasileira. Quando fala de Hélio Oiticica e Cildo Meireles, por exemplo, ela deixa clara a sua satisfação e o seu reco-nhecimento da identidade brasileira nas obras deles, através de lin-guagens atualizadas e criativas. Por mais de uma vez, Aracy comen-ta que, mesmo não estando fisicamente no Brasil, os dois artistas emanavam a realidade brasileira em suas poéticas. Sobre Meireles, por exemplo, Amaral afirma:

Cildo Meireles pode viajar e participar de mostras no exterior, mas é, acima de tudo, um artista brasileiro. Não como uma qualificação de

exotismo, mas de origem que emerge. Na forma de falar, de pensar, de se deslocar sempre pelo país nesta busca de unidade, ou na descoberta descontínua da fascinante pluralidade mágica aparentemente infundável. (AMARAL, 2013e, p. 198)

Nesse mesmo sentido, sobre Hélio Oiticica, diz:

Aos menos avisados poderia parecer que a dificuldade em se localizar o estágio atual do trabalho de Oiticica fosse decorrência de suas constantes ausências do país. Mas não se creia que isso assinale igualmente um distanciamento da realidade brasileira. Ocorre ao contrário, nele, um preservar no contexto brasileiro, mesmo sem o estar fisicamente. (Idem, 2013f, p. 216)

Na contramão, Aracy Amaral se mostrava bastante pessimista em relação à arte brasileira feita nos anos 1960/1970, apresentando poucos exemplos positivos de artistas que conseguiam trazer, de maneira inovadora, a realidade brasileira para as suas obras. Comparando as artes plásticas com outras formas de expressão artística, a crítica considerava que as artes visuais no Brasil eram totalmente desprovidas de uma comunicação mais ampla, conseguindo atingir apenas uma elite endinheirada, chegando, inclusive, a questionar: “que sentido tem hoje a arte

que se faz no Brasil?” (Idem, 2013d, p. 188). Nesse texto de 1971, "O artista brasileiro e o impasse do seu tempo" (Ibidem), Amaral cita como exemplo da falta de originalidade da arte brasileira o resgate malfeito que os jovens artistas tentavam fazer da arte popular (centralizado, segundo a autora, na cerâmica, em gravuras de literatura de cordel, bordados, trançados e entalhes), bradando que era um “reaproveitamento falso em que nada permanece da arte popular genuína” (Ibidem). Aracy também criticava aqueles artistas que se aproveitavam da arte dita ingênua para enriquecer, vendendo, sobretudo no exterior, “como exótico uma receita bem-sucedida em determinados círculos sociais” (Ibidem). Ela, então, utiliza mais uma vez Oiticica como exemplo positivo de artista que conseguia ser nacional em sua universalidade.

É certo, algumas experiências têm sido levadas a termo, numa insatisfação evidente com o cosmopolitismo (pelo menos em intenção) nos esforços das experiências ambientais de Hélio Oiticica, válido sobretudo pela presença do *environment* desmitificado [sic] e real, o que torna suas criações muito mais nacionais, estatisticamente, do que simplesmente urbanas dos dois grandes centros. (Ibidem)

No texto "Arte no Brasil", Aracy ([1966] 1979) faz uma lista



de quem seriam, para ela, os artistas de destaque no Brasil daquele momento, fazendo comparações entre cariocas e paulistas. Para a crítica, os artistas cariocas, como Oiticica, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Carlos Vergara e Gastão Manuel Henrique, tinham uma característica que os distinguia dos pintores paulistas – o “seu empenho numa participação ativa, por meio de sua arte, na problemática histórica do país (político-social-econômica)” (Ibidem, p. 30). Para ela, os artistas de São Paulo, por sua vez, não evidenciavam de maneira tão clara “sua necessidade de engajamento ou maior preocupação social” (Ibidem). A crítica destaca, então, como os mais interessantes, dentre os novos paulistas, Donato Ferrari, Wesley Duke Lee e José Roberto Aguilar, e frisa que eles utilizavam uma linguagem de “*angry men*, sem qualquer relação com a realidade nacional” (Ibidem). Fica evidente, portanto, que mesmo quando as obras dos artistas não estabeleciam conexão direta com a realidade do país, ela ainda assim considerava “bons artistas” aqueles que conseguiam inovar e não serem meras cópias da importação estrangeira.

Diversas falas da crítica são marcadas pelo problema do subdesenvolvimento que, para ela, interfere diretamente na produção dos artistas, seja pela falta de qualidade técnica e de

material, seja pela vontade dos artistas de “fingirem” que não viviam em um país de “Terceiro Mundo”. A questão principal para Amaral era, então, colocar a realidade do país nas artes visuais brasileiras, para poder gerar uma identificação mais direta com o espectador, como já era feito – e muito bem, em sua opinião – nas outras expressões, tais como literatura, teatro, música e cinema. Aracy argumentava que enquanto as artes visuais não tivessem uma comunicação mais ampla com o espectador, não alcançariam uma posição relevante dentro da cultura visual brasileira.

## NOTAS

- 1.** Para Milton Santos (2014), a grande diferença entre os países ditos desenvolvidos e os países de Terceiro Mundo é que estes são multipolarizados e apresentam enormes desigualdades de renda, o que afeta diretamente o acesso da população a bens e serviços.
- 2.** Assim escrito por Aracy Amaral para se referenciar ao estilo de vida baseado no consumismo da população estadunidense.
- 3.** Marshall Berman (2007, p. 41) explica que: "Uma das ideias mais originais e frutíferas do Fausto de Goethe diz respeito à afinidade entre o ideal cultural do autodesenvolvimento e o efetivo movimento social na direção do desenvolvimento econômico" (BERMAN, 2007, p. 41).
- 4.** O tema desse seminário era: "Conceituação da arte nas condições históricas do Brasil".
- 5.** Os seminários de "Propostas 66" traziam à luz o debate em torno do projeto da vanguarda brasileira. Alguns textos desse seminário foram apresentados na revista *Arte em revista*, que foi publicada entre os anos de 1979 e 1984 pelo Centro de Arte Contemporânea – CEAC, São Paulo, sendo sua segunda edição dedicada aos textos de críticos e artistas durante os anos 1960.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy A. raízes da terra, **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 1968, n.p.

AMARAL, Aracy A. arte no Brasil (1966), **Arte em revista**, São Paulo, n. 2, 1979, pp. 29-30

AMARAL, Aracy A. A única esperança (1967). In **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Editora 34, 2013a, pp. 162-167.

AMARAL, Aracy A. Arte sem educação (1967). In **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Editora 34, 2013b, pp.168-173.

AMARAL, Aracy A. Dos carimbos à bolha (1968). In **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Editora 34, 2013c, pp 174-179.

AMARAL, Aracy A. O artista brasileiro e o impasse do seu tempo (1971). In **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Editora 34, 2013d, pp. 186-193.

AMARAL, Aracy A. Reflexões: o artista brasileiro II – e uma presença: Cildo Meireles (1971). In **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Editora 34, 2013e, pp. 194-200.

AMARAL, Aracy A. Hélio Oiticica (1973). In **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Editora 34, 2013f, pp. 215-221.

AMARAL, Aracy A. Entrevista de Aracy Amaral à Ocupação Aracy Amaral (2017), projeto do Itaú Cultural. In **OCUPAÇÃO Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aracy-amaral/aracy>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

ARACY AMARAL. In **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10/aracy-amaral>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

AVANCINI, José Augusto. A crítica de arte nos anos 70: uma visão, **Porto Arte** - Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, vol. 6, n. 10, nov. 1995, pp. 27-34.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: a crítica**

brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: Editora Unicamp, 2004.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice, **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 34, jan. 2004, pp. 3-21. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2224/1363>>. Acesso em: 11 jul. 2020.

FREITAS, Artur. Cisão fáustica e modernismo periférico. In **Festa no Vazio: Performance e Contracultura nos Encontros de Arte Moderna**, São Paulo: Intermeios, 2017, pp. 67-69.

MOTA, Carlos Guilherme. A cultura brasileira como problema histórico, **Revista USP**, n. 3, dez. 1986, pp. 8-39.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

REIS, Paulo R. O. **Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e**

1970, 2005. Tese (Doutorado em História), Curitiba, UFPR, 219f..

REIS, Paulo R. O. Nova Objetividade Brasileira – posicionamentos da vanguarda, **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n. 3, set. 2017, pp. 98-114. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/867>. Acesso em: 11 set. 2020.

RIBEIRO, Marília A. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In FABRIS, Annateresa (org). **Arte & política**: algumas possibilidades de leitura. Belo Horizonte; São Paulo: C/Arte; Fapesp, 1998, pp. 165-177.

RIDENTI, Marcelo. A agitação cultural-revolucionária nos anos 1960. In **O fantasma da revolução brasileira**. 2. ed. São Paulo: SciELO-Editora UNESP, 2010. pp. 71-114.

RIVERA, Tania; PUCU, Izabela. Arte, memória, sujeito: bandeiras na Praça General Osório 1968/Bandeiras na Praça Tiradentes 2014, **Lua Nova**: Revista de Cultura e Política, n. 96, 2015, pp. 177-190.

SANTOS, Milton Polos de crescimento econômico e justiça social. In **Economia espacial**. 2ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Edusp, 2014. pp. 165-183.

TEJO, Cristiana Santiago. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil**:

Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia), Pernambuco, UFPE, 261f.

ZANINI, Walter. As variáveis artísticas nas últimas duas décadas. In **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v. 2, pp. 728-820.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil** - A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982a.

ZILIO, Carlos. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: artes plásticas. São Paulo: Brasiliense, 1982b.



## SOBRE A AUTORA

**Milena Fransolino** é pesquisadora, arte-educadora e designer. Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná (PPGARTES/UNESPAR) na linha de pesquisa Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes, Licenciada em Artes Visuais pela mesma instituição e Bacharel em Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Atualmente, pesquisa a crítica de arte brasileira dos anos 1960 e suas contribuições para a discussão em torno da arte de vanguarda no Brasil.

Artigo recebido em  
7 de julho de 2021 e aceito  
em 21 de março de 2022.