

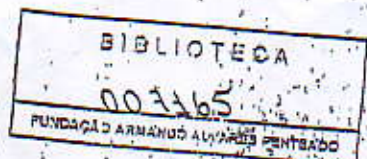
Nº da pasta: 37

Total de cópias: 64

# anos 60

## transformações da arte no Brasil

Paulo Sérgio Duarte



Glannini Ortega devo a primeira seleção e as fotografias de trabalhos de Wesley Duke Lee, Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende, a partir de seu livro *Wesley e a Escola Brasil*. A Raquel Arnaud agradeço a paciência com que enfrentou minhas solicitações de informação e contatos, às vezes, até me acompanhando em fins de semana na visita a coleções em São Paulo. A Rosalina Gouveia agradeço a cuidadosa revisão do texto e padronização de notas bibliográficas e ao Luiz Augusto Silveira a versão em inglês do livro. À Universidade Candido Mendes, e particularmente aos meus companheiros de trabalho da Coordenadoria de Projetos Culturais da Reitoria, Maria Pia Mendes de Almeida, Luciano de Faro e Maria Alice França, devo o apoio e estímulo durante todo o período de pesquisa e redação. Com a minha companheira Sandra Helena Bondarovsky e com a minha filha Luisa tenho um débito enorme de paciência e ajuda sempre que precisei.

Devo, sobretudo, agradecer o apoio dos artistas ou de seus herdeiros e sucessores, que, não apenas cederam o direito de reprodução de suas obras, como, sempre que solicitados, me supriram de informações preciosas. Aos colecionadores e seus familiares peço perdão pela minha invasão e dos pesquisadores, e por dissabores por ventura ocasionados. Depois dos artistas, são eles que permitem, também, que publicações como esta possam existir; por isso, vão aqui meus agradecimentos pela reprodução de parte de seu acervo. Às instituições brasileiras e estrangeiras e a seus dirigentes e curadores que autorizaram a reprodução de suas obras, muito especialmente, a Coleção Gilberto Chateaubriand / Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; a Coleção João Sattamini / Museu de Arte Contemporânea de Niterói; o Museu Adolpho Bloch, Rio de Janeiro; o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; o Museu de Arte de São Paulo; o Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; a Pinacoteca do Estado de São Paulo; o Projeto Hélio Oiticica / Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro; The Museum of Modern Art, New York, e o Museum Ludwig, Köln.

Por último, o objeto que vocês têm nas mãos foi concebido graficamente e programado visualmente pela Campos Gerais. A esta equipe devo mais que a paciência, o resultado gráfico à altura das obras que o ilustram.

Paulo Sergio Duarte

## O que você encontrará neste livro

Este livro partiu de uma idéia inicial de Sílvia Roesler, à qual se associou Washington Dias Lessa, da editora Campos Gerais, apoiada pela TV Globo. Ao me convidarem para concebê-lo, de imediato, pensei que deveria ser um trabalho acessível e que estimulasse ao conhecimento mais amplo do universo da arte.

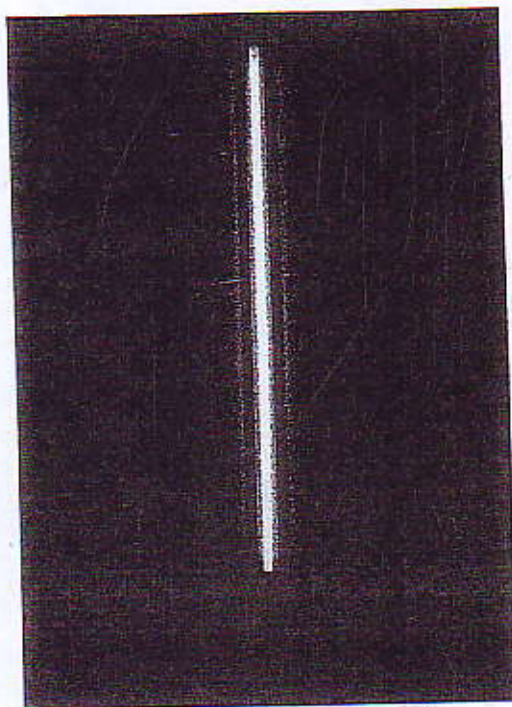
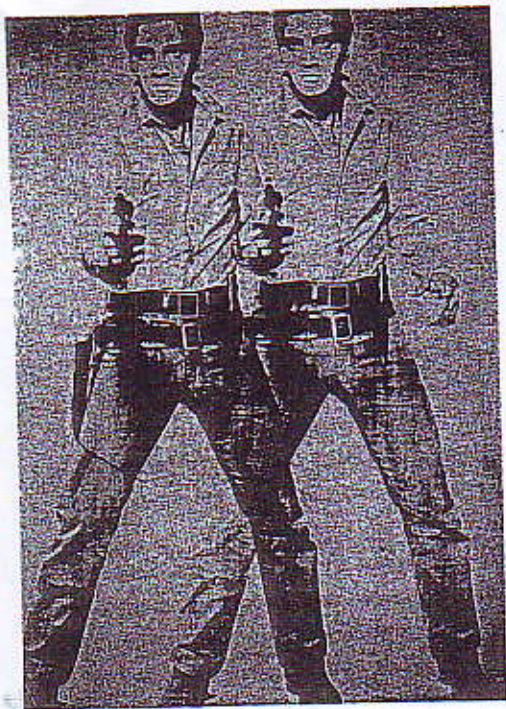
Se você é um especialista em arte, divirta-se com este livro percorrendo suas centenas de ilustrações. Refresque sua memória, critique e discorde do texto se achar que vale a pena dedicar seu tempo à essa leitura, e até descubra obras que, possivelmente, você ainda não conhecia, nem em reproduções. Mas se você é um leigo, este livro poderá ser útil na descoberta de um campo de conhecimento novo a partir da apresentação das transformações da arte brasileira nos anos 60.

Se você é jovem, não viveu essa época, e só tem conhecimentos rudimentares sobre arte, o livro foi concebido pensando em você. Desfrute-o e se tiver tempo estude-o, tenho certeza que, mesmo discordando de idéias e juízos aqui expostos, ele servirá como uma introdução à história da arte. Afinal, não é preciso começar da pré-história para chegar até os dias atuais. Por que não fazer o percurso contrário? Essa arte, bem recente, tanto lhe abre o caminho para compreender inúmeras manifestações deste fim-de-século, quanto pode ser a porta de entrada para você começar a recuar no tempo e conhecer os movimentos que lhe antecederam. Não tema eventuais termos que desconheça, recorra ao dicionário e, se necessário, aos vocabulários e dicionários especializados em artes plásticas para maiores esclarecimentos. Muitas das obras citadas em notas podem servir como indicação de leituras complementares. Elas se encontram reunidas na bibliografia, onde acrescentei alguns textos de época para introduzi-lo na crítica dos anos 60. E as notas para uma cronologia, além de ajudá-lo a situar-se na época, sugere que, através de sua própria pesquisa, a complemente, porque inevitavelmente existem lacunas.

O livro pretende apresentar um período da arte brasileira, compreendido na década de 1960, sob a forma de um estudo sobre as principais questões e linguagens que dominaram aquele momento, onde são escolhidas algumas obras para análise que introduzem os problemas tratados. A partir delas, o leitor não especializado poderá realizar suas próprias escolhas e preferências, não somente entre as inúmeras reproduzidas, mas até entre tantos artistas do período que não constam do livro. Complementam este trabalho, resumos biográficos dos artistas que tiveram obras reproduzidas, notas para uma cronologia sobre época, e uma bibliografia das obras citadas; além, é claro, da imprescindível documentação iconográfica.

Mas uma década nunca foi critério rigoroso para isolar fenômenos culturais, por isso o estudo tem limites claros: trata das duas principais tendências que surgiram no Brasil. Trabalhos que, sob a denominação de Nova Figuração, através de seu forte impacto num contexto acanhado, ocuparam o espaço dos meios de comunicação a partir de 1965; e aqueles que, sem poderem encontrar um rótulo que os reúna, são tributários do construtivismo, particularmente dos mov

Lygia Clark  
O eu e o tu / roupa-corpo-roupa  
1967/1968  
Experiência com objetos relacionais (roupas de plástico ligadas por um "cordão umbilical").  
col. família Clark



Andy Warhol  
*Dols Elvis*  
1963  
serigrafia sobre tela  
208 x 148cm  
col. Museum Ludwig Köln

Dan Flavin  
*Rosa do canto - para Jasper Johns*  
1963  
lâmpada fluorescente rosa sobre suporte de metal  
243,8 x 15,2 x 13,8cm  
col. The Museum of Modern Art, New York

Robert Smithson  
*Derrame de asfalto*  
1969  
Roma

mentos concreto e neoconcreto. No primeiro grupo, vamos encontrar nomes como os de Antônio Dias, Rubens Gerchman, Wesley Duke Lee, Nelson Leimer e Carlos Vergara. No segundo, além dos desdobramentos das investigações, por exemplo, de Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica, Lygia Pape, que não podem mais serem assimiladas no concretismo e neoconcretismo, encontram-se obras como as de Sérgio de Camargo, Marcelo Nitsche e Mira Schendel. Sua fronteira se estende até o surgimento dos primeiros trabalhos já identificados como *arte conceitual* que coincide com o final dos anos 60.

Seu objeto, não é, e nem poderia ser tudo de importante que aconteceu na arte naqueles anos. Portanto, não é uma história da arte brasileira nos anos 60. Com essa escolha, ficam de fora artistas cujas linguagens desenvolveram-se desde os anos 50, ou mesmo antes, ou obras que, apesar de germinadas no período, se afirmaram posteriormente. Entre os ausentes se encontram, sem dúvida, alguns dos maiores artistas da história da arte no Brasil. São exemplos desses casos, Maria Bonomi, Iberê Camargo, Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, José Cláudio, Sêrvulo Esmeraldo, Guignard, Renina Katz, Maria Leontina, Tomie Ohtake, Fayga Ostrower, Artur Luiz Piza, Cândido Portinari, Anna Letycia Quadros, Carlos Scliar, Flávio Shiró, Eduardo Sued, Alfredo Volpi; além dos concretos e neoconcretos, produtivos e influentes naqueles anos, alguns ainda hoje, como Hércules Barsotti, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Willys de Castro, Lothar Charoux, Milton DaCosta, Samson Flexor, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Luís Sacilotto, Dionísio del Santo, Franz Weissmann, para citar apenas alguns pioneiros. Mas você encontrará neste livro exemplos da obra de 41 artistas do período analisado somando 274 reproduções e cerca de uma centena de fotos documentais.

Durante muito tempo assisti a certos raciocínios fáceis como a aproximação entre a Nova Figuração no Brasil e a *Pop Art* norte-americana. Por isso me preocupei em diversas passagens em estabelecer as diferenças e demonstrar a autonomia da produção dos artistas brasileiros em relação a seus vizinhos do Norte.

O livro, embora sua concepção e suas falhas sejam de minha inteira responsabilidade, é um trabalho de equipe. Como já disse, só se materializou graças, antes de tudo, à idéia de Sílvia e edição de Washington, e ao apoio da TV Globo. Mas Sílvia Roesler e Washington Dias Lessa desempenharam um papel bem maior do que o da autora da idéia inicial e do editor. Em primeiro lugar foram ciosos em preservar minha liberdade desde a concepção do conteúdo até a seleção final. Compreensivos e solidários, me estimularam o tempo todo. Sem falar nas sugestões de mudanças e na tomada de decisões sobre imagens a serem reproduzidas. Cristina e Pedro Oswaldo Cruz não surpreenderam: brilhantes como sempre, são os responsáveis pela maior parte das fotografias de obras reproduzidas. Às pesquisadoras Piedade Epstein Grinberg, Ileana Pradilla e Yanet Aguilera, devo, não somente boa parte do primeiro levantamento de obras para minha seleção, como a pesquisa de farta documentação de textos e imagens indispensáveis para o período estudado. A Piedade Grinberg e Ileana Pradilla devo ainda a redação dos resumos biográficos dos artistas. A Maurício Vasquez devo a pesquisa e a redação das notas para uma cronologia a partir de uma estrutura inicial minha, à qual só precisel acrescentar certos detalhes e ordenação. A Yanet Aguilera, Cláudia Valladão de Mattos e ao fotógrafo Eduardo

## Dentro do problema - um pouco mais que uma introdução

### Um contato imaginário

No canto da sala está um descomunal hambúrguer de matéria-plástica almofadada; na parede do fundo, uma grande tela, pintada em liqúitex e impressa em *silkscreen*, traz Elvis vestido de cowboy e apontando o revólver para o espectador. A seu lado, outra tela, na mesma técnica, apresenta *close*s de Jackie Kennedy; em alguns, cabisbaixa, com o rosto coberto por um véu negro, em algumas das famosas fotos durante o enterro, em Arlington, do marido assassinado. Em seqüência, está reproduzida uma enorme lata de sopa Campbell, e uma bandeira americana pintada em encáustica. Em outra parede, está uma grande tela que desloca para uma escala monumental, expondo sua estrutura gráfica de cores reticuladas, a imagem de uma história em quadrinhos. Nesta sala imaginária, completa a cena a reprodução de um posto de gasolina, onde todas as coisas e objetos inanimados são reproduções exatas do mundo, enquanto os seres humanos são representados moldados em gesso com um acabamento propositalmente rudimentar.

Se mudamos de sala, nos defrontamos com manifestações diametralmente opostas. Ao fundo, nos atrai um simples tubo de lâmpada fluorescente longo aceso, fixado na parede a 45° do chão. Recuamos para melhor observá-lo e, distraídos, somos, de repente, chamados a atenção pelo segurança: estamos pisando em uma escultura num canto da sala. São diversas placas de cobre de 1/4" de espessura, quadradas, com 50cm de largura, dispostas de modo a formar um grande triângulo retângulo, onde os catetos encostam nas paredes e a hipotenusa é virtualmente sugerida pelos vértices das chapas. Em outro lado, quatro grandes chapas de chumbo, apoiadas umas às outras e ligeiramente deformadas pelo próprio peso, sugerem um paralelepípedo aberto na parte superior medindo 121,92 x 152,4 x 152,4cm (48" x 60" x 60"). Ainda sobre a parede encontra-se outra escultura. Sete paralelepípedos de ferro galvanizado, medindo 22,9 x 101,6 x 78,7cm (9" x 40" x 31"), estão dispostos verticalmente, fixados por uma das faces de 22,9 x 101,6cm e separados entre si pela mesma distância da altura de cada um - 22,9cm. Uma tela, com grandes listas pintadas, lembra o tecido ampliado de velhos pijamas. Há ainda uma parede onde diversas obras estão documentadas através de fotografias: uma caçamba de caminhão despeja uma grande quantidade de asfalto sobre uma rampa de terra, há também um labirinto circular sobre um campo nevado. São intervenções na paisagem que não poderiam ser transportadas para uma sala de museu. Existem ainda diversas fotografias de *performances*. Por último vemos uma cadeira muito simples, nada mais que uma cadeira. Não é para o segurança do museu descansar, é uma obra: sobre a parede, a seu lado, está ampliado o verbete de um dicionário em inglês descrevendo o sentido da palavra *cadeira* e a fotografia da cadeira real.

Na primeira sala reconhecemos que a descrição sugere claramente a produção de artistas *pop* como Claes Oldenburg, Andy Warhol, Jasper Johns, Roy Lichtenstein e George Segal. Na segunda estão manifestações mais variadas. Primeiro da *minimal art*, que teria sido assim denominada, pela primeira vez, pelo

crítico e professor de filosofia Richard Wollheim<sup>1</sup>. As obras seriam, pela ordem, de Dan Flavin, Carl Andre, Richard Serra, Donald Judd, Daniel Buren. Nas fotos de *land art* estariam trabalhos de Robert Smithson e Alice Aycock. A cadeira – obra radicalmente conceitual – seria de Joseph Kosuth.

Essas salas poderiam estar numa exposição em qualquer museu de arte nos Estados Unidos, na Europa, ou numa Bienal Internacional. Todas as obras foram realizadas durante a década de 1960, mas têm algo mais em comum do que a simples contemporaneidade: pertencem a um momento em que se opõem ao/ou desdobram o movimento anterior que marcou de modo mais original o meio de arte do pós-guerra: o expressionismo abstrato.

### **A diferença brasileira**

Salas do mesmo período da arte brasileira apresentariam semelhanças para olhares leigos e embrutecidos pelo cotidiano agitado da vida urbana. De um lado, estaria o retorno à figuração habitada por ícones da sociedade industrial, sejam tipos humanos, cenas, ou mercadorias. De outro estariam trabalhos que desdobrariam as experiências construtivas dos anos 50 – particularmente o concretismo e o neoconcretismo junto a outras que rompem e inauguram novos campos com intervenções mais radicais sobre o ambiente e com o engajamento do corpo. Veremos que existem diferenças na arte brasileira deste período que lhe dão um caráter próprio, mesmo que este possa passar desapercibido aos não-iniciados.

Mas precisamos ver como se preparou esse campo que, diga-se logo, não é tão simples para o leigo em história da arte. Os elementos anedóticos foram dosados com as questões propriamente estéticas e artísticas. Muitas dessas informações que contextualizam os problemas podem parecer excessivas para leitores iniciados. Outros, ao contrário, vão sentir certos obstáculos para a compreensão dos problemas especificamente artísticos. Embora possa ser divertido, realmente, correr os olhos pelas imagens deste livro, o seu objetivo é levar a pensar sobre essas imagens ao entrar em contato com as idéias básicas que alimentaram as transformações da arte brasileira nos anos 60.

### **A circulação de idéias: um mundo mais lento e dividido**

Se, hoje, com o fenômeno da globalização, o intercâmbio de experiências, nos mais diversos campos, é muito mais rápido, naquela época os fenômenos culturais já atravessavam fronteiras de modo acelerado e se manifestavam, adequando-se a diferentes contextos culturais, em diversas partes do mundo. A questão da autenticidade de uma obra já havia deixado de ser a adesão a parâmetros nacionais; mas, como em uma cultura específica – a de fronteira do sul do Brasil, a cheia de peculiaridades regionais como a do Nordeste, a industrialmente avançada e de interior de São Paulo ou a, então, eminentemente política e de litoral do Rio de Janeiro – uma determinada linguagem, em circulação em escala planetária, iria interagir e se materializar.

Esta afirmação não quer dizer que encontraremos fenômenos como a *minimal art*, a *pop-art*, ou o que o crítico de arte italiano Germano Celant chamou de *arte povera*, em todas as nações do mundo, mas que o artista de qualquer país, com acesso a informações básicas sobre o mundo da arte, tinha conhecimento da existência das mais diversas manifestações e, de alguma forma, esta-



Rubens Gerchman  
*Pense ou morra*  
 1967  
 tinta acrílica sobre papel  
 70 x 50cm  
 col. Carlos Gama

Carlos Zílio  
*Estudo nº 13*  
 Executado na prisão. DOPS, Rio de Janeiro,  
 maio 1970.  
 caneta hidrográfica sobre papel  
 47,3 x 32,5cm  
 col. do artista

belecia um diálogo ou um debate com aquelas questões através de sua obra. As idéias e a informação circulavam não como hoje via satélite e Internet, mas viajavam; e de modo bem mais rápido do que as idéias literárias no século XIX que tinham que "tomar o pacote" para chegar semanas depois ao seu destino.<sup>2</sup>

É necessário, também, lembrar que as liberdades democráticas não haviam ainda alcançado a mesma expansão como no mundo de hoje, e tanto os regimes autoritários, como as ditaduras militares latino-americanas – entre as quais a do Brasil, a partir do golpe de Estado de abril de 1964 –, como os regimes socialistas totalitários, existiam em maior número e exerciam, em grau variado, a censura à imprensa e à livre criação, que, no caso das artes plásticas, podia ir do fechamento de exposições ao amedrontamento dos artistas, à prisão, ao confinamento e internamento em hospitais psiquiátricos como ocorreu com dissidentes na União Soviética, e até ao assassinato. No Brasil, por exemplo, em 1968, foi fechada, pela polícia política, a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, em Salvador, e as obras apreendidas nunca foram devolvidas aos artistas. O mesmo episódio se repetiu em outras ocasiões. Artistas foram submetidos a prisões e interrogatórios. Isso para não falarmos na censura à imprensa, ao teatro, à música; nas prisões, tortura e assassinatos de pessoas associadas à resistência à ditadura.

Portanto, os obstáculos à circulação de idéias não se reduzem a uma mera defasagem tecnológica desses anos em relação ao final do século, mas também a uma geografia política e ideológica que dividia o mundo de modo diferente e re-nunciava na livre circulação da informação e no livre exercício da criação.



### Questões de método

Para balizarmos essas transformações da arte nesse passado recente, o melhor caminho é uma perspectiva histórica que examine seus antecedentes. E lembrar também alguns problemas com os quais o historiador se defronta, diferente de um ponto de vista crítico, como o deste ensaio. Na verdade, neste estudo, irá predominar uma visão crítica, isto é, uma visão onde deve preceder a análise das linguagens dos trabalhos, levando em consideração o pano de fundo sócio-cultural sobre a visão histórica. Esta é a investigação da arte em seus desdobramentos no tempo e no espaço documentada, antes de tudo, pelas próprias obras e por documentos auxiliares como aqueles que atestam a existência de movimentos artísticos, fatos biográficos que podem acarretar mudanças na obra, acontecimentos institucionais, e outros. Enfim, numa explicação esquemática, a visão crítica fotografa um momento da arte na obra individual de um artista, de um conjunto de artistas ou de toda uma sociedade, aprofundando aspectos particulares e idiossincráticos, enquanto a visão histórica subsume os sucessivos momentos sob o eixo do tempo, tendo uma visão mais ampla de suas diferenças e mudanças.

Mas, mesmo predominando o ponto de vista crítico, estaremos sempre interagindo com a visão histórica por duas razões básicas. A primeira, de ordem conceitual: a perspectiva crítica que orienta este ensaio leva em consideração a história da arte como componente fundamental da teoria da arte. A segunda razão, de ordem empírica, diz respeito à construção do próprio objeto de estudo: um período dilatado no tempo incorporando diferentes momentos e processos de linguagem que o transformam, necessariamente, num capítulo de história.

O primeiro problema de história que enfrentamos é o de periodização: definir quando começa isso que chamamos grosseiramente de 'transformações da arte nos anos 60', no Brasil. Séculos e décadas, dependendo do ponto de vista, não obedecem ao calendário. É bem possível que, do ponto de vista político, o século XXI tenha começado em 1989 com a queda do muro de Berlim. A história não respeita a regularidade da órbita terrestre para contar dias e anos, ela tem seu próprio tempo. Para a arte, os anos 60 são um período que assistiu, no mundo e no Brasil, à perda da influência dos abstracionismos informal e geométrico – das questões eminentemente expressionistas e das tradições construtivistas – e a conquista da hegemonia estética pelas novas figurações, particularmente aquelas inspiradas em ícones do mundo do consumo e dos meios de informação representados pela *pop art*. Período, também, da reflexão *minimal* e quando encontram-se em gestação poderosas correntes *conceituais* que irão emergir na década seguinte. No Brasil, acrescenta-se que nosso construtivismo tardio, que só irá se disseminar vigorosamente a partir da década de 1950, desdobrou-se em interessantes experiências originais durante os anos 60.

É este o corte estabelecido para o início do estudo, onde intervêm uma certa dose de arbítrio: as transformações ou mudanças da arte brasileira no período que interessam são aquelas que se manifestam na emergência da nova figuração e o advento de experiências tributárias diretamente do construtivismo, mas que não são mais redutíveis ao campo desenvolvido anteriormente no concretismo e no neoconcretismo. O final do período estudado coincide com o ano de 1970, quando começam a ocupar um espaço cada vez maior as experiências conceituais iniciadas no final dos anos 60.



Jasper Johns  
*Bandeira*  
1954-1955  
encáustica, óleo e colagem sobre tecido  
montado sobre madeira compensada  
107,3 x 153,8cm  
col. The Museum of Modern Art, New York

*Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade  
publicado na *Revista de Antropofagia* em 1928  
com Abaporu, desenho de Tarsila do Amaral.



**Os antecedentes históricos da arte dos anos 60 no mundo**

Um acidente de automóvel com um morto em Long Island, e duas vitrines de moda feminina da loja de departamentos Bonwit Teller em Nova York,<sup>3</sup> em 1956, podem nos servir de indicadores fatuais para o início do declínio da hegemonia do expressionismo abstrato e o começo da arte *pop* dos anos 60. No choque do automóvel com uma árvore, às 22:15h de 11 de agosto de 1956, quem morre é Jackson Pollock, aos 44 anos de idade. Um dos maiores artistas do século XX, cuja obra se encontra no centro do movimento que confirma o deslocamento da hegemonia cultural no ocidente da Europa para os Estados Unidos, desaparece tragicamente. No fundo de uma das vitrines da Bonwit Teller, com dois manequins, o que está exposto é uma tela com a bandeira americana pintada de branco em encáustica. No chão da vitrine, em primeiro plano, estão, no formato de um livro aberto, os créditos do estilista, autor das roupas e da tela com a seguinte referência: "um dos jovens artistas clássicos Jasper Johns". Na vitrine ao lado, uma tela de Rauschenberg, que de forma alguma poderia ser considerada como dentro dos padrões de julgamento do expressionismo abstrato, servia de fundo a outros dois manequins. Pode-se considerar que os adjetivos "jovens" e "clássicos" do crédito na vitrine são de autoria do próprio artista; afinal de contas, Johns e Rauschenberg, no início da carreira, ganhavam a vida como vitrinistas da Tiffany e da Bonwit Teller.

Não interessa uma digressão sobre os elementos biográficos que conduziram à morte precoce de Pollock, um artista cuja obra encerra magistralmente o capítulo da história da arte que se iniciara com Cézanne e o cubismo. Interessa, agora, compreender os elementos básicos da formação da grande arte americana – aquela que antecede, imediatamente, o que chamamos de *pop* e *minimal* – e evidenciar a mudança da forma de inserção no mundo da nova arte que naquele momento se inaugurava. Precisamos também de um recuo na história da arte brasileira e lembramos os antecedentes modernistas. Estas comparações podem colaborar na construção de um sentido de proporções e ajudar na avaliação crítica da contribuição dos artistas dos anos 60.

**"Antropófagos" brasileiros e "exímios atiradores" norte-americanos**

Em 1928, há setenta anos,<sup>4</sup> o *modernista* brasileiro – poeta, teatrólogo, romancista, agitador cultural – Oswald de Andrade, publicava o *Manifesto antropófago*. Logo no início o arrebate: "Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente Economicamente. Filosóficamente". E continuava: "Única lei do mundo Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz". E passava à promessa de problema: "Tupi, or not tupi that is the question". E, logo depois, pecava, ambíguo "Contra todas as catequeseas. E contra as mães dos Gracos". E afirma o contrário: "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago". Romântico, como um ingênuo e tardio discípulo de Rousseau, afirmava: "Ante: dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade". Ni *intermezzo* atrasado proclamava o espírito da coisa: "A alegria é a prova do nove". E concluía, como um deslumbrado leitor de Bachofen, fazendo o elogio do direito materno primitivo: "Contra a realidade social, vestida e opressora, cadas



trada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”. E assinava: “Oswald de Andrade. Em Piratininga. Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”.<sup>5</sup>

O que esperar de afirmações tão “radicais”? Uma arte à altura dessas palavras? Nada disso. Nosso modernismo é tímido e envergonhado, como quem sai da casa-grande para a cidade e não quer mostrar – aliás, com justa razão – seu passado recente escravocrata e ignorante.<sup>6</sup> As telas geniais de Tarsila, que fazem parte de nossa história da arte, não têm nada de antropofágicas, a não ser o título de uma delas. Em nenhum momento a forma devora o “estrangeiro”. A assimilação das lições cubistas e pós-cubistas, já em andamento àquela altura, anos 20, encontra uma adequação conciliatória no meio brasileiro. Em algumas telas de Tarsila é clara a incorporação literal, mimética, das lições de seu mestre Léger. Essa afirmação não implica desconhecer seus méritos.

“A negra (1923) de Tarsila não escapa dessa consciência. É uma das demonstrações que o Brasil poderia ser moderno. A negra vai bem mais longe do que o mestre Léger; não na herança formal à qual se mantém fiel, mas no investimento de sentido, naquilo que faz com que Tarsila não siga à *la manière de*. É um nu, cuja radicalidade é contextualizada. Todos os estereótipos – especialmente a inveja e o ciúme da mulher branca brasileira – que a classe dominante fez da sua rival negra estarão presentes. O peito é caído, talvez de tanto dar de mamar aos filhos dos senhores e os lábios são exageradamente grossos, mas Tarsila já está em outro tempo que não é o de Manet, é filha inteligente do cubismo, mas mantém um pé nas soluções de compromisso da arte brasileira; o detalhe não bastará para esclarecer. Toda a ambivalência e a ambigüidade da arte moderna brasileira estão agora expostas numa outra tensão. A negra, como *Les demoiselles d'Avignon*, é um quadro manifesto. Quando observamos os desenhos que preparam A negra estamos diante de um corpo reduzido a um plano, fiel a seu tempo, coisa raríssima por essas bandas, não somente na arte. Nada das ilusões acadêmicas, nenhuma concessão. O brutalismo da figura ofende, antes de tudo porque não repete literalmente a lição cubista. O corpo deformado é contínuo, não se fragmenta, nem é objeto de gesto destrutivo. O plano se afirma numa composição do corpo “inteiro” que, sem exagero, diríamos construtiva. E nisso está um elemento de tensão. Porque, na pintura, as retas fazem parte do ambiente, que não chega a ser fundo, mas são acessórias; as retas seriam os elementos construtivos por excelência, como o são em vários outros trabalhos de Tarsila, discípula de Léger. Na Negra, como no *Abaporu* (1928), são as curvas que aparentemente constroem. Mas é na Negra que temos a arquitetura mais completa, embora, à primeira vista, menos provocadora. O seio que se sobrepõe ao braço quer ser uma espécie de primeiro plano que não pode existir. Não há, além da superposição do desenho, nenhuma ilusão de profundidade, apesar da representação de volume, que radicaliza, *ma non troppo*. Se as linhas do desenho são curvas, um sistema de retas ausentes organiza todo o quadro, produzindo sentido. Os lábios oblíquos indicam um mal-estar ou um certo *dégout* e os olhos, em flecha, exprimem mais altivez e tédio do que ódio. A imagem da Negra ocupa o quadro inteiro, não é figura numa composição”.

“Sentada no chão, a Gioconda brasileira não sorri. É um maravilhoso monstro moderno”.<sup>7</sup>

Tarsila do Amaral  
A negra  
1923  
óleo sobre tela  
100 x 81,3cm  
col. Museu de Arte Contemporânea da  
Universidade de São Paulo

Apesar desses eventuais desafios, é evidente a timidez com que nossos artistas "modernistas" – mesmo Tarsila e Di Cavalcanti – enfrentaram as grandes questões daquele momento.<sup>8</sup> O imigrante Lasar Segall é a grande exceção no período: trazia consigo uma maturidade pictórica moderna inédita no Brasil. Precoces e radicais nas palavras, nossos modernistas, pagaram um preço alto pela sua arrogância em manifestos. Foram herdeiros autênticos da tradição portuguesa – aqui sem juízo estético –, fartos na tradução literária das experiências, mas impossibilitados de transmitir uma poética plástica vigorosa fora das ordens religiosas coloniais.

Algo há de muito legítimo, do ponto de vista "antropofágico" – sobre o qual os brasileiros "teorizaram" –, quando examinamos a mesma experiência nos Estados Unidos, alguns anos depois, meados dos anos 30 e início dos 40. Tomemos, como atalho, o ensaio de Harold Rosenberg 'A parábola da pintura norte-americana'.<sup>9</sup> Sem as *boutades* do *Manifesto antropófago*, Harold Rosenberg inicia seu exame com um parágrafo não menos radical: "As pessoas carregam consigo às suas paisagens, da mesma maneira como os viajantes costumavam levar na bagagem seus urinóis de porcelana. Quanto mais vivo o sentido da forma, maior a sua relutância em separar-se de ambos".<sup>10</sup> Seu texto, relatado na primeira pessoa, é contundente e, também, sem dúvida, uma das melhores construções de uma metáfora sobre o triunfo da arte americana do pós-guerra. Vale a pena transcrever esta passagem: "Para mim o exemplo mais dramático da ilusão do recém-chegado de estar alhures é a Derrota de Braddock.<sup>11</sup> Lembro-me de uma gravura em meu livro de história do curso primário, que mostrava os Casacos Vermelhos<sup>12</sup> marchando ombro a ombro através da mata, enquanto, por detrás das árvores e dos rochedos, índios nus e caçadores de peles alvejavam-nos com tiros de mosquete. Talvez não fosse a Derrota de Braddock, e sim alguma emboscada da Guerra Revolucionária. Seja como for, o fato é que os Casacos Vermelhos marcham em fila pela imensidão do Novo Mundo, com a sua desordem de penhascos, vegetação e exímios atradores, como se estivessem em uma parada ou nos prados de um clássico campo de batalha da Europa e, um por um, vão tombando e morrendo".<sup>13</sup>

Vale a pena comparar as metáforas apesar das diferenças dos textos e de suas épocas. Nosso Oswald, no seu manifesto, recorre ao ritual primitivo da antropofagia onde se devora o inimigo combativo para incorporar suas virtudes e, portanto, procura a identificação com as etnias ancestrais da nação brasileira. Na imagem de Rosenberg estão presentes índios nus e colonos caçadores de peles, todos exímios atradores, unidos contra o inimigo comum – o colonizador representando a Velha Europa. Enquanto apelamos, na retórica, para a violência simbólica do ritual que encontra sua justificativa nas construções míticas pré-religiosas, o intelectual norte-americano se utiliza do capítulo de violência real de sua história: um combate contra forças coloniais que serão de fato derrotadas. O erro militar inglês estaria em carregar as táticas da guerra de planície, desenvolvidas para o enfrentamento de exércitos regulares, para o novo território acidentado onde o inimigo o desafia através de formas inovadoras de luta que não se encontravam em seus manuais de treinamento. Nossas construções culturais libertariam-se regredindo a um estágio pré-colonial, numa moderna identidade romântica com o outro primitivo, o desafio americano se realiza na união das forças





primitivas com as novas forças surgidas na colonização em combate onde o inimigo, "um por um, vai tombando e morrendo". Uma construção apela à imaginação radicalmente metafórica, a outra recorre à memória histórica. O efeito literário da imagem da antropofagia é de natureza puramente simbólica, os fatos documentados do canibalismo praticado por indígenas brasileiros estão muito distantes e nunca constituíram um capítulo autônomo de nossa história; o outro, pragmático, tem seu símbolo ancorado no fato real do campo de batalha da Guerra da Independência, e sugere, bem mais próximo, o combate travado pelos expressionistas abstratos pela emergência da nova forma diante dos exércitos do cubismo, do surrealismo, de um Miró, de um Picasso.

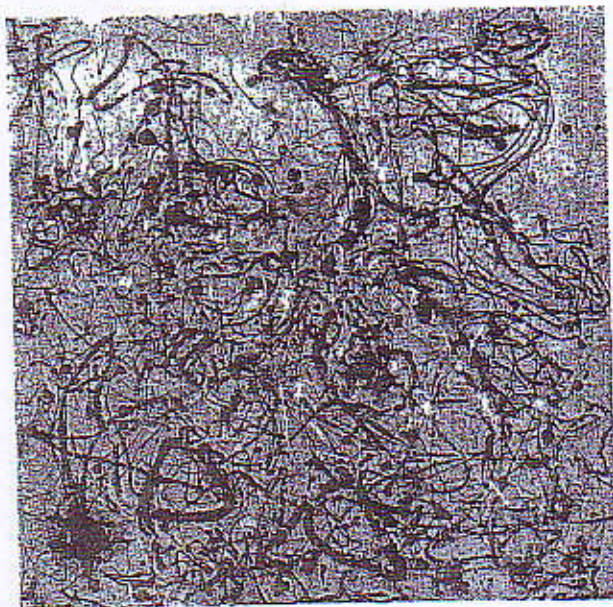
Enquanto aqui, com metáforas violentas, continuamos nosso lento trabalho de assimilação da forma moderna que, mais tarde, poderá culminar em valores idiossincráticos de um Goeldi, de um Guignard; lá, o empenho de combate é do artista solitário enfrentando a tela como drama existencial. "O artista solitário não queria o mundo diferente, queria que a sua tela fosse um mundo. A libertação do objeto significava libertação da 'natureza', sociedade e arte já encontradas ali. Era um movimento para desprender-se do ser que desejava escolher o futuro e anular suas notas promissórias para com o passado".<sup>14</sup>

Observe-se as telas de formação, nos anos 30 e início dos 40, de um Jackson Pollock: assistimos os grandes mitos Miró, Picasso, a pintura totêmica dos indígenas, um a um sendo devorado e incorporado simultaneamente, e isso numa escala nova que incorpora os valores culturais da nova paisagem, desde a extensão territorial e os abismos dos *canyons* até a nova *urbis* americana e seus vales de ferro e concreto.

Esta poderosa vertente é o território com o qual se confrontam os novos artistas da *pop* e da *minimal*, num momento em que se dilui o expressionismo abstrato, através de artistas menores, e se transforma num estilo de pintura americano.

Oswaldo Goeldi  
Chuva  
c. 1957  
xilogravura  
22 x 29,5cm  
col. particular

(página ao lado)  
Alberto da Veiga Guignard  
[Paisagem imaginante]  
óleo sobre madeira  
1961  
50 x 48cm  
col. Roberto Marinho



### Além da sociologia

Com Johns e Rauschenberg, e mais distante, na Inglaterra, com Richard Hamilton, o radicalismo existencial do expressionismo abstrato presente nas obras de Gorky, Pollock, De Kooning, Rothko, Newman e Kline vinha ser confrontado, numa manobra inteligente, com uma operação artística que reconhecia que o elemento universal da arte poderia estar embutido nos ícones cotidianos cuja circulação em escala planetária estava assegurada pela história, pelos meios de comunicação e pelo universo do consumo. As imagens banalizadas no cotidiano, nas primeiras páginas de jornais, da publicidade e dos produtos por ela veiculados, estavam para a cultura visual da segunda metade do século XX como o latim estava para a cultura religiosa e acadêmica da Idade Média; com a vantagem de funcionarem como uma espécie de esperanto iconográfico, trafegando por cima da torre de babel das culturas locais e atingindo amplas camadas sem distinção de renda, de credo ou de cor. As telas nas vitrines da Bonwit Teller, além do dado de autopromoção, ou o que se chamaria hoje *merchandising*, evidenciavam que a nova arte, com toda a sua ironia duchampiana e dadaísta – afinal, era o símbolo maior da nação americana que estava “retratado” na tela de Johns, pálido, destituído de suas cores –, havia sido pasteurizada o suficiente para se prestar ao papel de elemento decorativo numa operação banal do mercado da moda. A ironia e a crítica podiam conviver no mundo vulgar do consumo e não comportavam mais as posturas de *enfants terribles* de muitos artistas das vanguardas do início do século, menos ainda o dramático combate solitário de seus antecessores expressionistas abstratos.

Mas essa reflexão, ancorada na sociologia do fenômeno *pop*, nos desvia de alguns elementos estéticos importantes para a compreensão dessa transformação. Se de um lado, a presença de ícones familiares cria uma certa facilidade de circulação para a nova produção de arte, de outro, a operação formal não se esgota nesse aspecto. Ao contrário, sua radicalidade está em negar, ir de en-

Jackson Pollock  
nº 16  
1950  
óleo sobre eucatex  
56,7 x 56,7cm  
col. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Richard Hamilton  
O que torna os lares de hoje tão diferentes,  
tão atraentes?  
1956  
colagem sobre papel  
26 x 25cm  
col. particular

Ministério da Educação e Saúde, 1937-1945.  
Projeto de Lúcio Costa, Carlos Leão, Jorge  
Moreira, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo  
Reidy e Ernani Vasconcelos, a partir de ríscio  
original de Le Corbusier. (Foto Carlos)

contro mesmo a todo um ambiente instaurado desde o início dos anos 50, em museus, galerias de prestígio, crítica e público.

O mundo da arte americana de maior prestígio distribuía abstração, consumia abstração e refletia sobre a abstração. A qualidade dos *Irascíveis* – como foram chamados os expressionistas abstratos nova-iorquinos pela imprensa<sup>15</sup> – havia se diluído através de artistas medíocres, e inundava o mercado e as instituições. A abstração tinha se transformado, digamos, na nova “figura” da arte. Inserir nesse meio, telas e esculturas reproduzindo imagens seqüestradas do cotidiano como latas de cerveja, o rosto da estrela de cinema ou do político, o posto de gasolina, a bandeira, a caixa de sabão ou a história em quadrinhos, operava uma verdadeira abstração em relação às “figuras abstratas” de um ambiente homogeneizado. Nesse caráter ambivalente da *pop* reside sua potência estética. É esse caráter de transportar ícones da chamada “baixa cultura” ou da “cultura de adolescente” e, ao mesmo tempo, travar um embate formal com a prestigiada arte abstrata que tornou a *pop* insuportável para os valores da crítica formalista.

#### **A modernidade pública no Brasil: edifícios e música**

Alcancamos um ponto de produção cultural sofisticado nos processos desenvolvidos, primeiro no campo arquitetônico, e logo posteriormente na música e nas artes plásticas, nos anos 50. Na arquitetura desdobraram-se as experiências que tiveram como marco inicial a construção da nova sede do Ministério da Educação e Saúde (1937-1945), onde, no Rio de Janeiro, pontuou-se com projetos historicamente importantes como os da sede da Associação Brasileira de Imprensa (1936-1938) e do Aeroporto Santos Dumont (1937-1944), ambos dos irmãos Marcelo e Milton Roberto. Logo depois os projetos de Oscar Niemeyer para a Pampulha (1942-1943), em Belo Horizonte; os Conjuntos do Pedregulho e da Gávea (1950-1952) e do Museu de Arte Moderna (1953-1965), no Rio de Janeiro, estes de Afonso Eduardo Reidy. Quando Juscelino Kubitschek, eleito presidente, lança o concurso para a construção da nova capital, a arquitetura moderna brasileira havia chegado a um ponto de maturidade que a distinguiu de outras áreas. Também é verdade que edifícios públicos gozam de uma natural publicidade no espaço urbano, e se estes passam a ser usados como marcas registradas de governos têm ainda uma maior divulgação assegurada.

Enquanto isso, os óleos dos imigrantes de Segall, o sutil surrealismo de Ismael Nery, as noturnas xilos de Goeldi e as poéticas naturezas-mortas e paisagens de Guignard não contavam com instituições maduras e fortes para lhes assegurar as salas permanentes que já mereciam nos principais museus do país.<sup>16</sup> Uma exceção era o nome de Portinari que, pelas encomendas governamentais, principalmente os murais para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, e para a sede da ONU, em Nova York, havia se tornado uma espécie de representante oficial da “pintura moderna brasileira”. Se no campo das artes plásticas colecionávamos, desde as pioneiras Anita e Tarsila, passando por Segall, Di e Pancetti, até as aquisições mais recentes, um acervo que começava a tomar corpo apesar de dispersado, grande parte no ateliê dos próprios artistas, nas paredes de alguns amigos, e de alguns raros colecionadores, a arquitetura e seus canteiros de obra consumiam investimentos e davam o tom: um país em desenvolvimento.



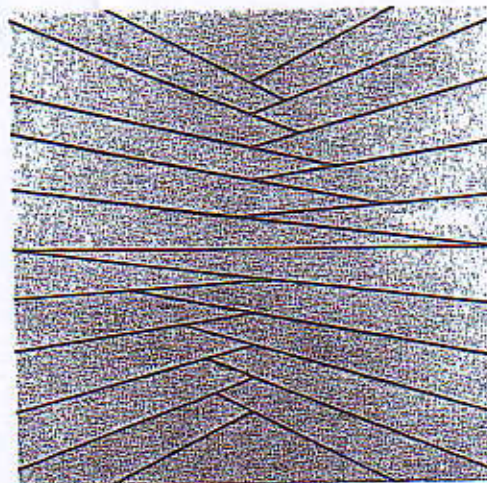


Mas além da notoriedade da arquitetura moderna, privilegiada pela construção de Brasília, a década de 1950 se encerra com uma manifestação que alcança uma ampla disseminação quando comparada com outras áreas da cultura: a Bossa Nova. As composições de Antônio Carlos Jobim e as interpretações de João Gilberto, à frente, traziam um sentido de renovação, realçando o trabalho de pioneiros como Johnny Alf, e agregando uma série de compositores e cantores que recusavam o jeito de boiê que havia tomado conta do samba-canção com suas interpretações histriônicas. Mais do que isso, a Bossa Nova reacendia o interesse pelo que havia de mais original na música popular do Rio de Janeiro e que se encontrava restrito, junto à classe média, a pequenas rodas de especialistas freqüentadores de bairros mais pobres, onde se escondiam talentos conhecidos há décadas como Donga e Pixinguinha, ou mais recentes como Cartola e Nelson Sargento, assim como muitos outros compositores ligados a escolas de samba. Com a arquitetura e a nova música tudo conspirava para que no Brasil, finalmente, vingasse uma vertente cultural decididamente moderna.

### O contexto brasileiro: "desenvolvimentismo" e a presença do construtivismo

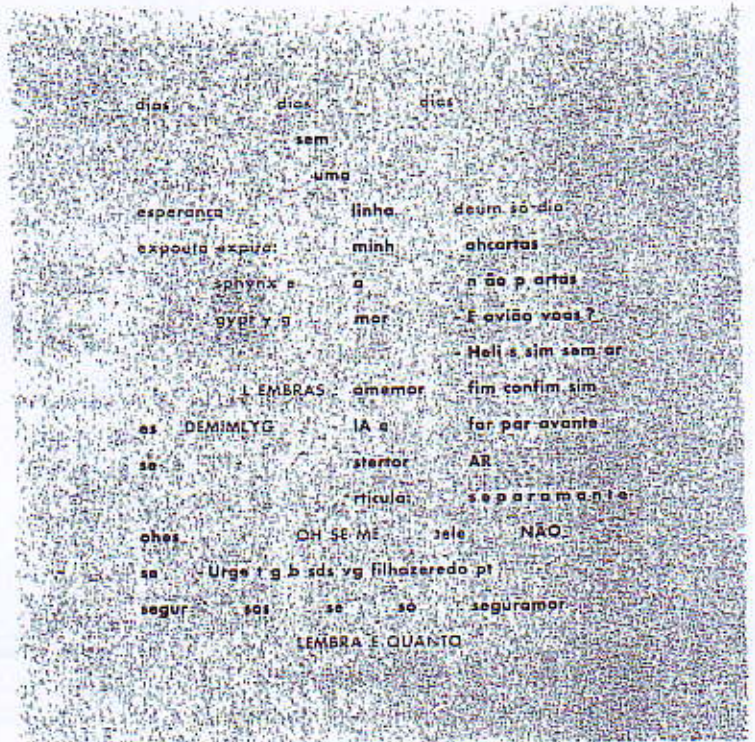
A partir da instauração da Bienal de São Paulo em 1951, acelera-se o processo de intercâmbio de artistas e do público brasileiros com a produção internacional. O sucesso das correntes abstratas informais, e particularmente do construtivismo, marca o ambiente que antecede a arte dos anos 60. É nessa década que se inscrevem, a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo, as primeiras experiências francamente construtivas da arte brasileira. Desde os pioneiros Abraham Palatnik e Ivan Serpa que, já em 1951, participavam da I Bienal de São Paulo com trabalhos construtivos,<sup>17</sup> até o Grupo Frente (1954) que, no Rio, reuniu Aluísio Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica e Franz Weissmann.<sup>18</sup>

Mas o caráter programático do construtivismo brasileiro só se tornará explícito no movimento concreto em São Paulo, claramente inspirado pela ideologia do progresso que apelidava o estado como a "locomotiva do Brasil". Aracy Amaral nota até diferenças de extração social em relação aos artistas cariocas: "todo o grupo paulista procedia da classe média e média-baixa, alguns tinham se formado em escolas profissionalizantes como Fiaminghi e Sacilotto, e outros como Wollner, Maluf, Maurício Nogueira Lima e Geraldo de Barros junto aos novos cursos do jovem Museu de Arte de São Paulo".<sup>19</sup> Tendo como seus principais teóricos os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e o artista plástico Waldemar Cordeiro, os concretistas procuravam o máximo de sintonia com os valores que consideravam positivos da sociedade industrial. Seus postulados procuravam, através da eliminação de qualquer elemento subjetivo, uma universalidade que pressupunha um mundo sem fronteiras culturais, uma arte que pudesse circular por São Paulo, Tóquio, Chicago ou Paris e alcançasse o mesmo estatuto do teorema de Pitágoras, da lei angular de Tales ou da mecânica newtoniana. Pignatari era categórico: "Somente num plano histórico total pode o binômio forma/função contribuir para o julgamento de valor das obras de arte em si, ou puras, estruturas formais de todo um organismo cultural, quanto mais objetivamente gerais e impessoais – quanto mais objetivamente universais tanto mais belas".<sup>20</sup> E o 'Plano-piloto para poesia concreta', assina-



Waldemar Cordeiro  
Idéia visível  
1956  
tinta e massa sobre madeira  
100 x 100cm  
col. Adolpho Leimer

Augusto de Campos  
dias dias  
1953



do pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e por Décio Pignatari, concluiu: "poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total, contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível, uma arte geral da palavra". "o poema-produto: objeto útil".<sup>21</sup>

Convém observar que "se olharmos retrospectivamente, é incrível como a presença de Max Bill centralizou as atenções a partir do espaço ocupado pelos construtivistas: a ideologia desenvolvimentista do capitalismo de periferia extrapolava o âmbito político-econômico e alimentava a estética da 'vanguarda'. Essa vontade 'não resolvida' de razão, ordem e progresso, tão afinada, ao menos em abstrato, com os ideais positivistas que, desde o século XIX, circularam na vida política e intelectual brasileira, retornava na nova conjuntura e se manifestava até na poesia, pintura e escultura. Seria o caso de dizer *much ado about nothing*? Penso que não: o Brasil, aparentemente esquizofrênico, 'dividido' entre seus pólos arcaico e moderno, exigia essas manifestações, que, apesar de afinadas com o desenvolvimento, curiosamente, não deixavam de trazer traços de compadrio, entre outros típicos da política do velho conservador que queriam combater e substituir".<sup>22</sup>

A primeira nota desafinada veio da terra da Bossa Nova. Os artistas construtivistas no Rio de Janeiro divergiam de seus colegas concretos paulistas e, através do poeta e teórico Ferreira Gullar, lançaram seu próprio manifesto.<sup>23</sup> Gullar detecta os limites do concretismo e no *Manifesto Neoconcreto* afirmava a crítica do positivismo: "É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc., não são sufi-



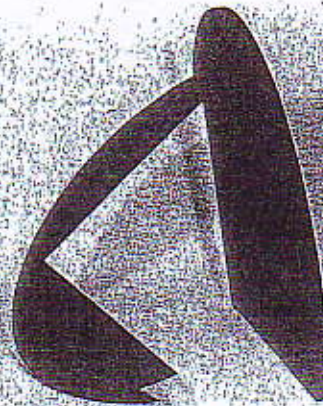
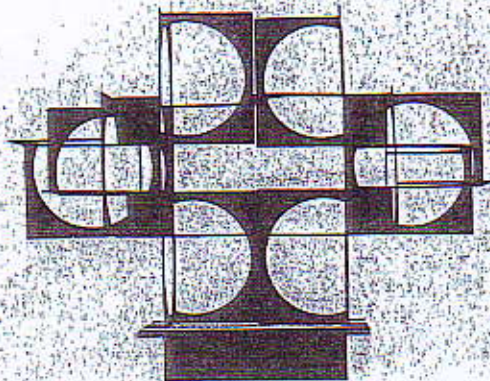
clientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua 'realidade'. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo das noções objetivas para aplicá-las como método criativo." Conceitualmente lúcido na diferenciação dos projetos continua: "É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor, estão de tal modo integradas – pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções, à obra – que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis. A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário 'geométrico' que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofia Tauerber-Arp etc. Se mesmo essas artistas às vezes confundiam o conceito de forma-mecânica com o de forma expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo para se fazerem veículo da imaginação. A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo – como *especialização da obra*. Entenda-se por especialização da obra o fato de que ela *está sempre se fazendo presente*, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que *ela era já a origem*. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira – plena – do real, é que a arte *neoconcreta* não pretende nada menos que reacender essa experiência. A arte *neoconcreta* funda um novo espaço expressivo".<sup>24</sup>

É um manifesto radical, mas não no plano puramente retórico, mas no plano das idéias. O texto estabelece uma postura em que trata a produção vinda

Manifesto Neoconcreto, publicado em 22 de março de 1956 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, editado e paginado por Reinaldo Jardim.

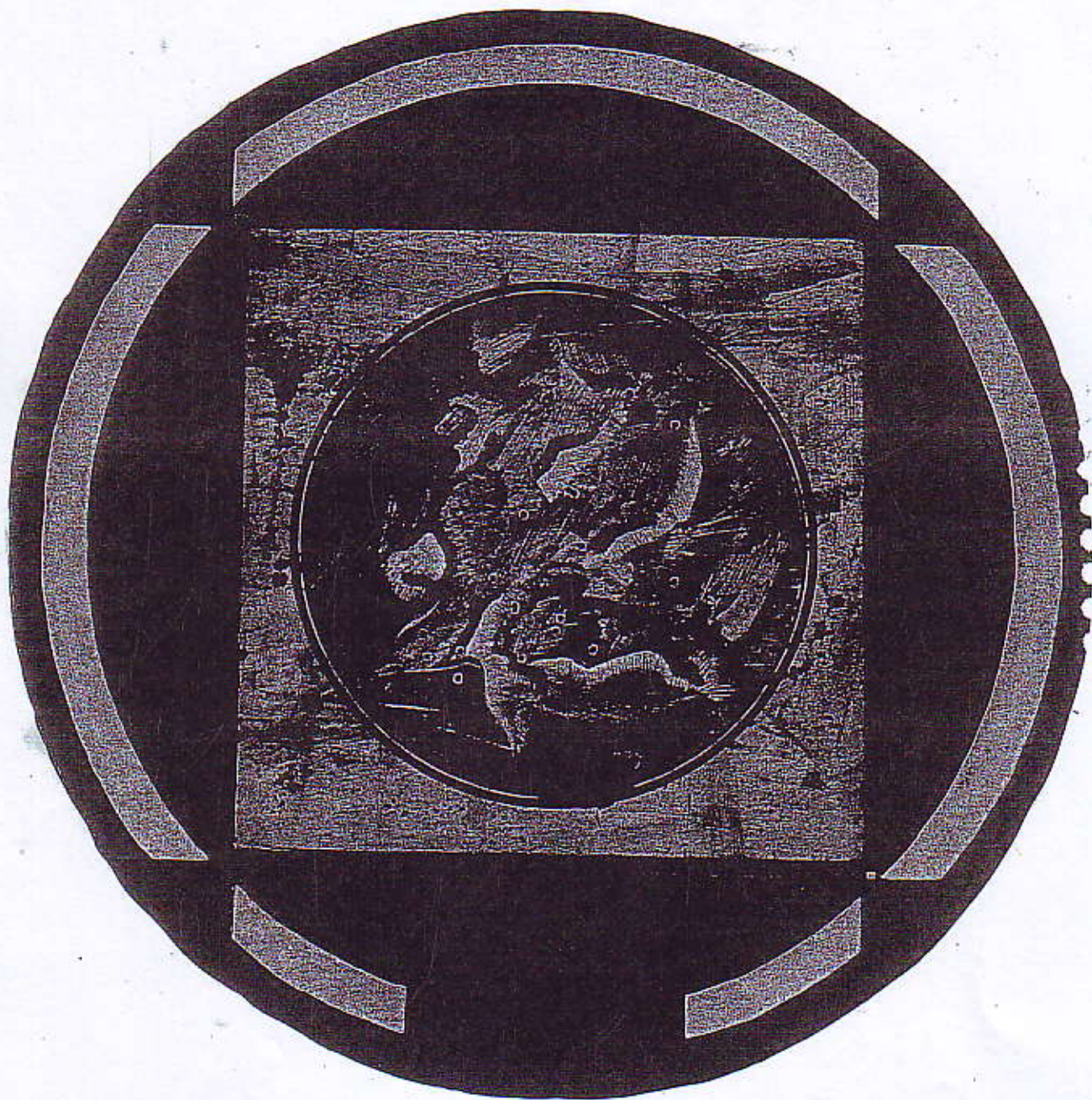
Franz Weisman  
 Ponte  
 1956  
 ferro pintado  
 47 x 70 x 47cm  
 col. Adolpho Leirner

Amílcar de Castro  
 Sem Título  
 1967  
 71 x 106 x 96cm  
 ferro  
 Museu Nacional de Belas Artes



de grandes centros de igual para igual. A mudança de tom é visível, confronta e corrige conceitualmente as visões importadas. Ao manifesto corresponde uma vigorosa prática artística manifestada nas obras de Hércules Barsotti, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Willys de Castro, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Décio Vieira, Franz Weissmann.<sup>25</sup> Mas o que nos interessa é que o manifesto já aponta para a crise dos projetos construtivistas vigentes até o final dos anos 50 e início dos 60. A adoção da fenomenologia de Merleau-Ponty como fundamento teórico para uma visão "orgânica" da obra de arte – explícita em Gullar – embora importante para a crítica do positivismo, ao contrário de delimitar um campo para a arte neoconcreta, contribui, no plano teórico, para a diluição de fronteiras nítidas. Em estudo realizado em 1975, mas só publicado em 1985, o então jovem crítico Ronaldo Brito podia afirmar: "A grosso modo: o concretismo seria a fase dogmática, o neoconcretismo a fase de ruptura, o concretismo a fase de implantação, o neoconcretismo os choques da adaptação local".<sup>26</sup> E concluir: "É claro que, numa certa medida, o neoconcretismo deve ser sempre estudado como o par do concretismo na ação das ideologias construtivas no Brasil. Mas é preciso não esquecê-lo como o ponto de rompimento dessas ideologias, nem reduzi-lo a seu aspecto de continuidade, recalçando o que talvez seja o seu principal interesse: o de ser uma produção da crise do projeto construtivo, um pensamento da crise, da impossibilidade do ambiente cultural brasileiro seguir o sonho construtivo, a utopia reformista, a 'estetização' do meio industrial contemporâneo. O neoconcretismo estava inicialmente preso a esse esquema, fora de dúvida. Mas, objetivamente, pôs em ação e manipulou elementos que extravasavam e denunciavam suas limitações, seu formalismo e seu esteticismo. Mais do que os postulados da estética construtiva, o neoconcretismo rompeu com o próprio estatuto que essa concepção reservava ao trabalho de arte e à sua inscrição social. Implicitamente, ao superar os limites do projeto construtivo, ele permitiu a inserção da arte no campo ideológico, no campo da discussão da cultura como produção social".<sup>27</sup>

É sobre este terreno, do final dos anos 50 e início dos anos 60, que irão germinar as transformações da arte brasileira que se desdobram tanto na nova figuração quanto em experiências pós-construtivas diretamente tributárias desse passado recente.



Wesley Duke Lee  
*O último vôo da liberdade*  
1994  
lêmpora sobre papel sobre chapa de aço, balas  
ø 73 cm  
col. Max Felfel

## Figuras do imperativo urbano

### As explicações mais fáceis

As tentativas de compreensão da forma à luz de dinâmicas sociais sempre são extremamente arriscadas. Dependendo da conjuntura histórica que estivermos examinando, essas aproximações podem soar tão grosseiras quanto um lingüista tentar explicar a gramática de uma determinada língua pelas suas relações com as estruturas das sociedades em que é falada. Sabemos que a língua é uma estrutura social, mas goza de uma autonomia tal que suas transformações, ao longo do tempo, dificilmente se conectariam ou sequer entrariam em concordância com a história de outras instâncias da sociedade. Podemos ver, aqui e ali, o repertório léxico se enriquecer com novas palavras tributárias diretas de um novo tempo, bem como outras caírem em desuso ou, simplesmente, não designarem mais objetos do cotidiano, permanecendo no repertório da língua graças à memória guardada nas formas literárias. As estruturas sintáticas permanecem ainda muito mais estáveis, e suas regras atravessam séculos sem mudanças perceptíveis. Tudo isso com uma formidável plasticidade que permite variantes dos falares regionais e de diferentes classes sociais, além das diversas *performances* retóricas e de estilos literários.

É claro que, hoje, nenhum teórico da arte, com um mínimo de juízo, pretende aproximar a autonomia da arte à autonomia da língua. Sabemos que a arte, como conhecimento, pode estar intimamente ligada a rituais, a manifestações religiosas e a momentos históricos que permitem caracterizá-la e que sua própria autonomia é relativamente recente. Esse desprejar da dinâmica da forma, através de seus próprios meios, que caracteriza a arte moderna, inicia-se na Revolução Industrial, estando relacionada com o processo de laicização da vida, de fragmentação do conhecimento e do trabalho nas especialidades, advindos dos progressos da ciência e da técnica, e com o triunfo das exigências da vida urbana sobre as da vida rural.

Portanto, ao associarmos a produção artística de um determinado período à história política ou econômica de uma sociedade, devemos estar conscientes que estas conexões só podem ser realizadas através de complexas instâncias mediadoras. Elas estabelecem o grau de afastamento e de diferenças entre experiências tão diferentes quanto as políticas e as econômicas, por exemplo, e as artísticas. Na verdade, é a própria configuração da forma que vai solicitar esta coordenação mais íntima, entre determinações sociais e políticas na arte. Por isso, todo o cuidado é pouco quando traçamos os elementos que compõem um quadro social no apoio à explicação da arte. Essas explicações, às vezes mais fáceis, são extremamente atraentes à primeira vista, pois parecem ser a chave da porta que dá acesso ao mundo da arte. Isto é verdade, somente em parte, porque freqüentemente, se realiza graças a uma redução a um só plano de compreensão do fenômeno e produzindo formidáveis vulgarizações, apesar de serem usados aparatos conceituais relativamente sofisticados e, às vezes, até mesmo retóricas pedantes. Isto sem falar no apelo à ditadura dos "fatos". No fim das contas, o "fato" que mais nos interessa é aquele estético que se manifesta

já na obra, e não toda a multidão de fatores que o cercam externamente.

Essa advertência se justifica porque acredito que para compreendermos as fortes diferenças entre a *pop art* e a *nova figuração* brasileira nos ajuda uma reflexão sobre o território conflituoso, no qual vão transcorrer as manifestações culturais dos anos 60, para a qual recomendo, desde já leitura do historiador Bóris Fausto.<sup>1</sup> Na análise de trabalhos de artistas, vou apelar, com frequência, para interpretações sociológicas para estabelecer essas diferenças. Mas estas, espero, apesar do pano de fundo traçado como uma rápida crônica, devem emergir dos próprios dados da obra e não desses elementos externos.

### A cultura sob a ordem dos conflitos

Em 1960, o censo indica um país com a maioria de sua população residente em áreas rurais. Éramos 45% de residentes em áreas urbanas. Hoje, somos cerca de 78% de residentes em cidades.<sup>2</sup> Era um país diferente. Estávamos ainda distantes das redes de televisão e até mesmo do vídeo-teipe. Os programas eram ao vivo e locais. A informação era disseminada após diversas filtragens segundo as conveniências das mais diversas ordens. E estávamos muito longe de um cidadão de Macapá poder assistir ao mesmo informativo do residente em Porto Alegre. O rádio desempenhava um papel importante na distribuição da informação, mas até mesmo o transistor, que assegurava sua portabilidade, era recente. Portanto, todo aquele efeito refinado modernizante, que observamos nos anos 50, atingia parcelas mínimas da população.

Ainda como resultado da efervescência da década anterior, mas diferenciando-se das manifestações construtivistas em arte e da Bossa Nova, pelas preocupações de investigação de uma nova estética aliada às preocupações políticas e sociais, surgia o Cinema Novo, tendo como principais nomes Nelson Pereira dos Santos, Gláuber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade. De outro lado, apesar de mais fáceis de serem assimiladas, mas não menos isoladas da maioria da população, disseminavam-se as correntes explicitamente engajadas, cujo paradigma se encontrava nas teses do Centro Popular de Cultura – o CPC – da União Nacional de Estudantes/UNE, que começou a funcionar em dezembro de 1961. O 'Anteprojeto do manifesto do CPC', do cientista social Carlos Estevam Martins, expõe, dentro da ortodoxia marxista, uma análise de classes da sociedade brasileira. Identificando a "classe oprimida", explica: "Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no *front* cultural."<sup>3</sup> Defendia uma arte panfletária que devia ser subsidiária direta da ação política das esquerdas. Pode-se até discutir se as suas posições políticas eram ou não revolucionárias, como reclamavam para si. Do ponto de vista estético, suas teses beôcias eram, indubitavelmente, reacionárias.

O regime militar implantado à força, em abril de 1964, trouxe logo os Inquéritos Policiais Militares-IPMs; e multiplicavam-se as cassações de direitos políticos e as perseguições às lideranças sindicais, aos políticos e parlamentares de oposição, a artistas, cineastas, músicos, escritores, jornalistas, professores e líderes estudantis. A situação ainda iria se agravar muito mais, em dezembro de 1968, com o Ato Institucional nº 5.

Com o golpe de Estado de 1964, recrudescem as vertentes políticas das manifestações culturais e passam para segundo plano as pesquisas específica-

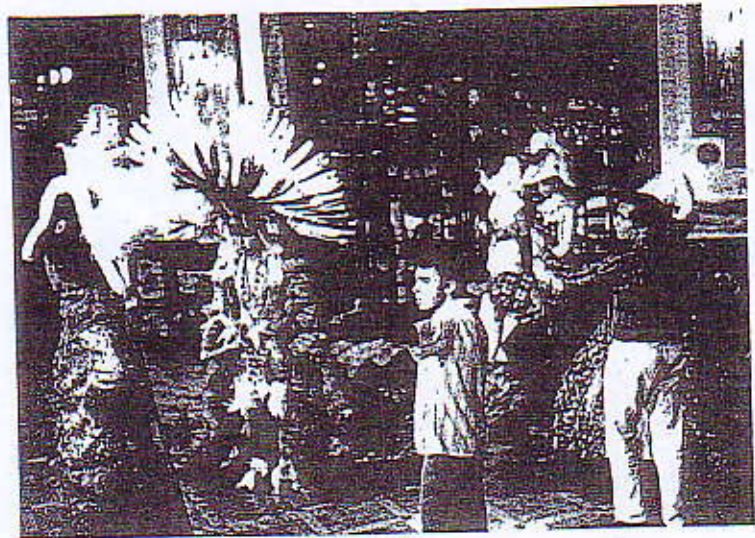


Renato Borghi, em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. Teatro Oficina, dirigida por José Celso Martinez Corrêa. São Paulo, 1967. (Funarte, Cedoc)

Gláuber Rocha filmando *Terra em transe*. Rio de Janeiro, 1967. (Funarte, Cedoc)

Rogério Duarte *Cartaz de Deus e o diabo na terra do sol*, filme de Gláuber Rocha, 1965. (Funarte, Cedoc)

"o azul é puro?  
 o azul é pus  
 de barriga vazia  
 o verde é vivo?  
 o verde é vírus  
 de barriga vazia  
 o amarelo é belo?  
 o amarelo é bile  
 de barriga vazia  
 o vermelho é fúcsia?  
 o vermelho é fúria  
 de barriga vazia  
 a poesia é pura?  
 a poesia é para  
 de barriga vazia"  
 (Haroldo de Campos)



mente formais. No teatro, essa política derivada do engajamento encontrou suas formas mais bem-sucedidas em obras como as de Augusto Boal e Oduvaldo Viana Filho. Mas logo vieram a ser confrontadas com as experiências, não menos empenhadas num alinhamento à esquerda, mas eruditas na medida certa e extremamente criativas do ponto de vista da pesquisa de linguagem e investigações formais, do grupo Oficina de São Paulo, tendo à frente José Celso Martinez Corrêa.

Ainda, em São Paulo, os concretistas, reunidos no grupo Noigandres, sempre tendo como principais teóricos os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, se posicionavam claramente contra a ditadura, mas distinguiam seu alinhamento como cidadãos, de suas posições estético-literárias – estas se mantinham rigorosamente as mesmas. O que não impedia Haroldo de Campos, à época, afirmar que: "Pode-se apresentar o conflito com palavras. Pode-se presentificá-lo, fazendo-o conflito de palavras."<sup>4</sup>

No Rio de Janeiro, o principal teórico do neoconcretismo, o poeta Ferreira Gullar, que havia enterrado um poema na areia como gesto radical, efetuara uma revisão de suas posições e passava para um estilo diretamente ligado às preocupações com os problemas sociais. O crítico de arte Mário Pedrosa mantinha sua lucidez de sempre, que nunca o impediu de manter coerentemente suas posições de defensor da renovação artística, sem subordinação a causas políticas imediatas, com as de um militante trotskista histórico.

Se observamos as manifestações culturais a partir dos meios de comunicação de massa – principalmente a televisão e a indústria fonográfica – o movimento Tropicalista, a partir de 1967, com os trabalhos de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Torquato Neto, Capinam, Tomzé, dos Mutantes, do maestro Rogério Duprat, entre outros, vai se transformar no primeiro uso inteligente da penetração do universo do *show business* para a disseminação de uma renovação estética. Caetano e seus amigos incorporam, numa síntese renovada, as conquistas formais do construtivismo (em especial da poesia concreta), da Bossa Nova, e uma leitura crítica do país, sem subserviência a um engajamento primá-







rio, com resultados poéticos e musicais que os transformaram num capítulo autônomo da história cultural dos anos 60, no Brasil. O Tropicalismo não foi um movimento programático, não publicou manifestos, nem jornais ou revistas oficiais. Mas sua poética estruturada de modo a captar, da melhor maneira possível, um retrato do quadro cultural brasileiro, e elevada sensibilidade política, no sentido mais amplo da palavra, fixou, no universo da cultura de massa, valores estéticos antes confinados aos guetos de intelectuais.

#### **A arte no Rio de Janeiro e São Paulo, dois exemplos de manifestações: a exposição Opinião 65 e o Grupo Rex**

No mundo mais reservado de galerias, museus e ateliês de artistas, também estavam sendo operadas transformações. E, seguramente, mais profundas do que aquelas que podiam ser assimiladas pelo espectro mais amplo dos meios de comunicação de massa. Para situarmos o clima, tomemos como exemplo uma exposição no Rio de Janeiro – Opinião 65 – e uma organização de artistas em São Paulo, de duração efêmera, mas cujos participantes marcaram e marcam, até hoje,<sup>5</sup> a produção de arte no Brasil: o Grupo Rex.

A vida, no Rio de Janeiro, como a de qualquer outra metrópole, não era traumatizada pelos índices de violência atuais. A favelização já existia. Seu convívio com a *urbis* era ameno, irritava esteticamente certos urbanistas e segmentos mais intolerantes, sobretudo, os especuladores imobiliários, pelos pontos privilegiados que ocupava na zona sul da cidade, por exemplo: a do Pasmado, sobre o morro do mesmo nome, na passagem de Botafogo, onde hoje se encontra o condomínio Casa Alta; a da praia do Pinto, no Leblon, onde agora está construído o conjunto de edifícios conhecido como "Selva de Pedra"; a da Catacumba, na Lagoa, onde atualmente está o Parque de Esculturas Carlos Lacerda e diversos edifícios de apartamentos. Tampouco, o Rio de Janeiro, estava pontuado pela multiplicidade de centros culturais que se multiplicaram a partir dos anos 60.

Muitos artistas vindos de outras cidades, alguns do Rio de Janeiro, moravam no "Solar da Fossa", uma pensão, instalada num casarão baixo, em

Caetano Veloso, em pleno Movimento Tropicalista, visita a Discoteca do Chacrinha, programa da TV Globo, Rio de Janeiro, 1966. (Agência JB)

Canaz e vista geral da exposição Opinião 65, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com curadoria de Ceres Franco e Jean Boghici. (Fernando Goldgaber)

VANÁRSKY \* AGUILAR  
ANTONIO DIAS \* GENOVÉS  
ADZAK \* ESCOSTEGUY  
ANGELO DE AQUINO \* BERNI  
WALDEMAR CORDEIRO \* FOLDES  
ROBERTO MAGALHÃES \* TISSERAND  
VERGARA \* HELIO OITICICA

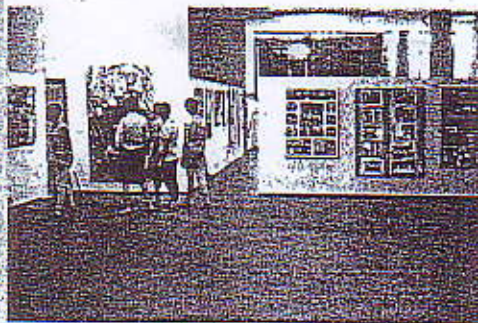
GAITIS \* D'AQUINO  
MACRÉAU \* GERCHMAN  
IVAN FREITAS \* JARDIEL  
IVAN SERPA \* BERTINI  
JACQUET \* FLAVIO IMPERIO  
GASTÃO HENRIQUE \* TOMOSHIGE  
VILMA PASQUALINI \* CRISTÓFOROU

## OPINIÃO 65

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO IV CENTENÁRIO

12 de agosto a 12 de setembro de 1965



Botafogo, onde hoje se encontra a torre Rio Sul. Os bailes de *réveillon* organizados por Jaguar – o exímio desenhista e excelente cronista de nosso tempo – eram muito concorridos. Nelson Rodrigues, com sua literatura confessional de elevada voltagem, dava o tom artisticamente atual a uma visão de mundo moralista e conservadora. Sérgio Porto – o Stanislaw Ponte Preta – teve que se preocupar com algo mais do que com a crônica cotidiana e suas "Certinhas".<sup>6</sup> Tinha que denunciar o arbítrio da ditadura no *Festival de besteira que assola o país* – o *FeBéAPá*. Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, José Carlos de Oliveira continuavam seu trabalho de uma crônica que desapareceu. Millor Fernandes mantinha a verve do Emanuel Vão Gogo dos tempos de *O Cruzeiro*. Tom, Vinícius e Baden compunham. E Antônio Houaiss, cassado do Itamaraty, traduzia o *Ulysses* de Joyce. A vida boêmia era mais afável e marcava presença em Ipanema e no centro, na rua da Carioca, no Zicartola, um bar, ponto de encontro de músicos, recentemente aberto por D. Zica e seu marido, o compositor Cartola. Os pontos mais conhecidos eram os bares Jangadeiro, Zeppelin, Veloso<sup>7</sup>, e Mau Cheiro – no Arpoador. Os jovens artistas, que logo iriam ocupar um lugar de destaque, freqüentavam um bar na galeria Dezon, em Copacabana, no posto 5, quase chegando ao posto 6.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – obra que teve em Nlomar Moniz Sodré Bittencourt e Paulo Bittencourt os maiores responsáveis pela sua criação – desempenhava um papel aglutinador junto aos jovens artistas, numa cidade bem diferente da de hoje. Durante as tardes estavam no bar do MAM, trocando idéias e jogando conversa fora. Em 1965, o MAM era dirigido por Aluísio de Paula e Carmem Portinho, viúva de Afonso Eduardo Reidy, o arquiteto que havia projetado o museu. Carmem Portinho, engenheira, havia comandado e ainda comandava o canteiro de obras.<sup>8</sup> José Sanz era o conservador-chefe da Cinemateca do Museu. Independente e com simpatias pelo anarquismo, Sanz não era bem-visto pelos marxistas e nacionalistas. Muito amigo de Henri Langlois, então conservador-chefe da Cinemateca Francesa e um dos maiores conhecedores do cinema mundial, mantinha estreito intercâmbio com aquela entidade, que seria continuado pelo seu sucessor Cosme Alves Neto: A cinemateca reinava no meio dos cinéfilos porque o Paissandu, na rua Senador Vergueiro só iria aparecer como alternativa noturna a partir de 1966. Antes havia o pequeno Alvorada, em Copacabana, na rua Pompeu Loureiro. Em 1965, a Cinemateca do MAM tinha sua programação concentrada no Ciclo do Cinema Fantástico onde os clássicos do expressionismo alemão eram as grandes vedetes. A exposição de arte individual mais importante de 1965 foi a dos relevos de Sérgio de Camargo. O resto na área das artes plásticas não tinha chamado muito a atenção, até que, em agosto, foi inaugurada Opinião 65.

A exposição Opinião 65, organizada pelos *marchands* Jean Boghici<sup>9</sup> e Ceres Franco, foi realizada de 12 de agosto a 12 de setembro de 1965 e fez parte da programação comemorativa do IV centenário da cidade.

A idéia era reunir artistas atuantes na Europa, principalmente em Paris com artistas brasileiros, e realizar um confronto que permitisse medir o grau de atualização da arte brasileira, tendo como questão central, mas não exclusiva, Nova Figuração. Participaram da exposição vinte e nove artistas, sendo treze convidados europeus e dezesseis do Brasil: Roy Adzac, Inglês, então residen

em Paris; José Roberto Aguiar, de São Paulo; Adriano de Aquino, mineiro, residente no Rio, o mais jovem artista na exposição, na época com 19 anos; Ângelo de Aquino, mineiro, residente no Rio, irmão de Adriano, mais velho um ano; Antônio Berni, argentino; Gianni Bertini, italiano, com residências em Milão e Paris; Manuel Calvo, espanhol; John Christophorou, inglês, descendente de gregos, à época residente em Paris; Waldemar Cordeiro, de São Paulo; Antônio Dias, paraibano, residente no Rio; Wesley Duke Lee, de São Paulo; Pedro Escosteguy, poeta e artista gaúcho, então residente no Rio; Peter Foldés, húngaro, residente em Paris; Ivan Freitas, paraibano, residente no Rio; Yannis Gaitis, grego, residente em Paris; Gastão Manoel Henrique, paulista, à época residente no Rio; Juan Genovés, espanhol; Rubens Gerchman, carioca; Flávio Império, de São Paulo; Alain Jacquet, francês; José Paredes Jardim, espanhol; Tomoshige Kusuno, japonês, residente em São Paulo; Michel Macréau, francês; Roberto Magalhães, carioca; Hélio Oiticica, carioca; Vilma Pasqualini, carioca; Ivan Serpa, carioca; Gérard Tisserand, francês; Jack Vanârsky, argentino; e Carlos Vergara, gaúcho, residente no Rio.

No texto de apresentação, Ceres Franco declara na primeira frase:

"Opinião 65 é uma exposição de ruptura. Ruptura com uma arte do passado". (...)

"De minhas vindas últimas ao Brasil, constatei que um número crescente de jovens artistas brasileiros trabalha com o mesmo entusiasmo e espírito de pesquisa que o jovem artista europeu. Por essa razão resolvi reuni-los nesta mostra que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro tem a gentileza de acolher".<sup>10</sup>

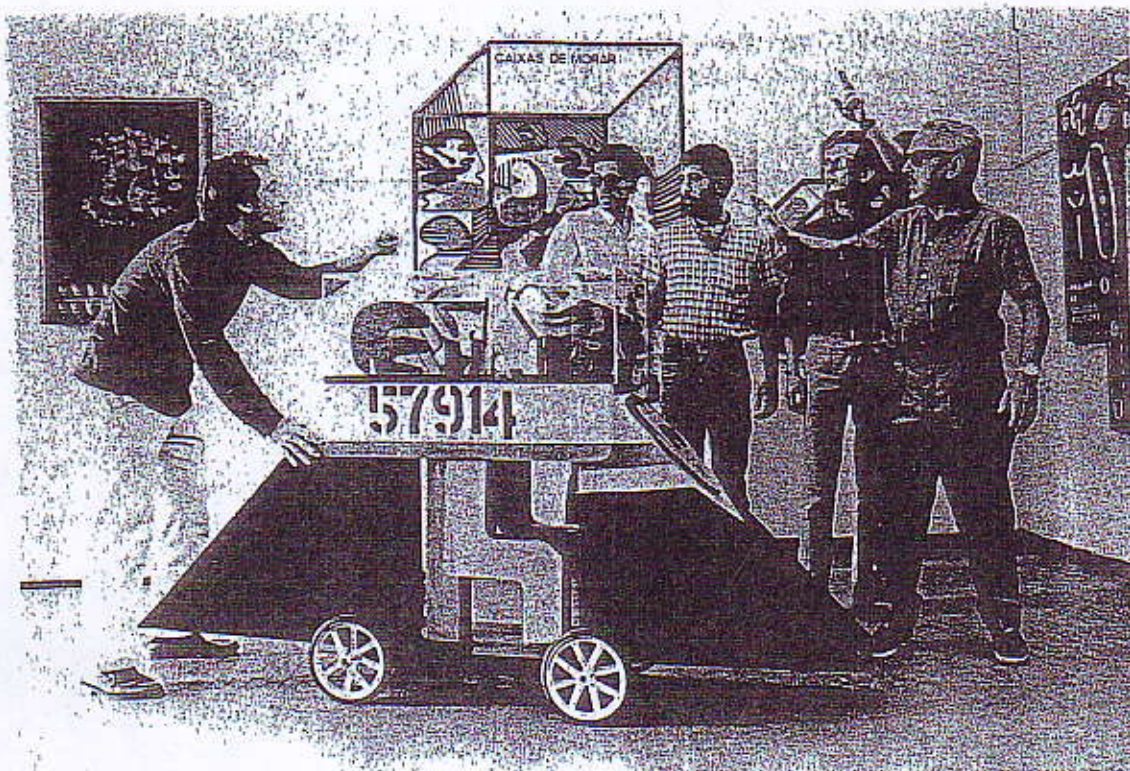
Vinte anos depois, a pedido de Frederico Moraes, Ceres Franco escreveria como via aquele momento:

"No início da década dos sessenta, o abstracionismo lírico era a corrente dominante nas artes plásticas brasileiras; na França, já começavam a aparecer os primeiros neofiguratistas, como Marcel Pouget, Christophorou, Jacques Grinberg, Macréau etc. O crítico Michel Ragon batizara essa tendência figurativa de Nova Figuração. O sucesso surpreendente da *pop art* americana já produzia seus efeitos e artistas, de um lado ou outro do Atlântico e mesmo do Japão, produziam obras inspiradas nos meios técnicos empregados pelos norte-americanos, assim como no folclore industrial e urbano, permitindo à G. Gassiot-Talabot a mostra de 1964, no Museu de Arte Moderna de la Ville de Paris, de Mitologias Cotidianas. Paralelamente, Pierre Restany fazia guerra aberta contra a pintura, defendendo os êmulos de Duchamp, os adeptos do Novo Realismo. Opinião 65 teve representantes de todas essas tendências, mas a imagem figurativa pintada era a que dominava então".<sup>11</sup>

Vê-se que Ceres Franco, em 1985, não faz alusão à influência das correntes construtivas, no Brasil, embora, na sua apresentação de 1965, faça referência explícita às heranças construtivas marcadas nas obras de Waldemar Cordeiro e Ivan Serpa. Mas o que interessa é a frase inicial da Apresentação: "é uma exposição de ruptura. Ruptura com uma arte do passado".<sup>12</sup>

Na verdade, Opinião 65 marcou muito mais por mostrar linguagens que se encontravam em gestação do que por "uma ruptura com a arte do passado." De qualquer forma, o efeito de "ruptura" aparecia. Afinal, pela primeira vez, nas artes plásticas, a questão política e a crítica social apareciam integradas às novas lin-





Em 1966 da esquerda para direita: Rubens Gerchman, Roberto Megalhães, Carlos Vergara, Antônio Dias e Pedro Escosteguy formaram no Rio de Janeiro o G4. Na foto, trabalhos de Rubens Gerchman. (David Drew Zingg - Funarte, Cedob)

(página ao lado)  
Hélio Oiticica veste Parangolé em modelo.  
Opinião 65. (Fernando Goldgaber)

guagens e não associadas aos "realismos", como eram freqüentemente tratadas pelos artistas "oficiais" da esquerda. Mais do que isso, esses temas não eram tratados pela ótica exclusiva das classes sociais – privilegiando operários e camponeses –, mas pelo viés das questões urbanas e da cultura de massas. Num certo sentido, atualizavam o tema: a questão, agora, dizia respeito ao cidadão – originalmente aquele que habita a cidade. E a exposição cumpriu sua missão de mostrar que os artistas brasileiros não ficavam nada a dever aos europeus presentes na mostra e, nos melhores casos, os superavam sob certos pontos de vista.

Se o rótulo de Nova Figuração era amplo o suficiente para abarcar a maioria dos trabalhos apresentados, nota-se que certos artistas não se enquadravam em nada nessa denominação. Por exemplo, os ícones explicitamente urbanos, com o uso de alusões a recursos gráficos, só posteriormente serão incorporados por Carlos Vergara. Seu trabalho, em 1965, ainda é claramente tributário do expressionismo, assimilado durante as aulas de pintura com Iberê Camargo. Destoava mais ainda da Nova Figuração, os *Parangolés* de Hélio Oiticica, cujas experiências, desde o abandono do neoconcretismo, no início dos anos 60, constitui um dos mais fecundos e originais capítulos da arte brasileira no século XX. Outros estavam ali como Pilatos no Credo, como o importante cenógrafo paulista Flávio Império: um de seus trabalhos era uma pequena colagem de metais evocando a figura da cabeça de um militar coberta pelo quepe.

Num ambiente extremamente acanhado, do ponto de vista de seu alcance público, como era – e em parte continua sendo – o meio de arte no Brasil, Opinião 65 alcançou amplamente seu objetivo. Funcionou como uma espécie de



manifestação do desrespeito de toda uma parte da produção artística, não somente em relação à questão política mais imediata – estávamos no início do longo período de autoritarismo exercido pelas Forças Armadas –, mas também e, sobretudo, pela importância da penetração dessas linguagens no ambiente institucional do museu. Seus desdobramentos não ficaram restritos ao Rio de Janeiro, onde se realizaram, sempre no Museu de Arte Moderna, no ano seguinte, a Opinião 66, e a exposição organizada por artistas, a partir de idéia de Hélio Oiticica, a Nova Objetividade, em 1967. Mas repercutiu, imediatamente, em São Paulo e, logo a seguir em Belo Horizonte.

Em São Paulo, a avenida Paulista não era um centro de negócios ocupada por arranha-céus; mas ainda abrigava os grandes casarões do início do século. As arquiteturas absolutamente modernas de Bratke, o pai, Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, pontuavam a cidade, que já tinha recebido a contribuição de Niemeyer no parque do Ibirapuera e, mais tarde, no edifício Copan.

O Salão do Automóvel era um evento importante para a cidade, que na sua periferia tinha instalada a indústria automobilística, e era, proporcionalmente, tão freqüentado quanto hoje é a Fenasoft. O rei de Interlagos era Christian Heinz, o Bino, que viria a morrer num acidente, correndo oficialmente pela Alpine-Renault, nas 24 Horas de Le Mans – naquele tempo, indiscutivelmente, a prova mais importante do automobilismo mundial. O kart era a escola de grandes pilotos como Emerson Fittipaldi. A rua Augusta estava na moda e Roberto Carlos cantava nossa juventude transviada que por lá cruzava "a cento e vinte por hora", "fazendo rachas". O cientista Paulo Vanzolini já era um grande compositor e Adoniran Barbosa um intérprete da Paulicéia. Já comia-se pizza no Gigetto, funcionando numa casa, não muito longe de seu local atual. E o João Sebastião Bar era o *point*, onde Wesley Duke Lee, em 1964, na falta de galerias que aceitassem seu trabalho, fez um *vernissage*, à luz de lanternas de pilhas, para iluminar as telas na escuridão do lugar.

O Globo noticia a exposição Opinião 66, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (Agência O Globo)

Dersio Bassani  
Cartaz da 8ª Bienal de São Paulo, 1965.

Capa do catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira, organizada em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a partir de idéia de Hélio Oiticica.

A grande estrela da VIII Bienal de São Paulo, em 1965, era um senhor de bigodes, muito discreto, que usava paletó de *tweed* e gravata borboleta, Barnett Newman. Junto com Rothko e De Kooning, era um dos maiores pintores norte-americanos abstratos vivos. Os *pops* só viriam na Bienal de 1967. Mas quem reinou, em 1967, ausente, seria Edward Hopper, na grande retrospectiva em sua homenagem. Hopper viria a falecer pouco tempo antes da inauguração da Bienal.

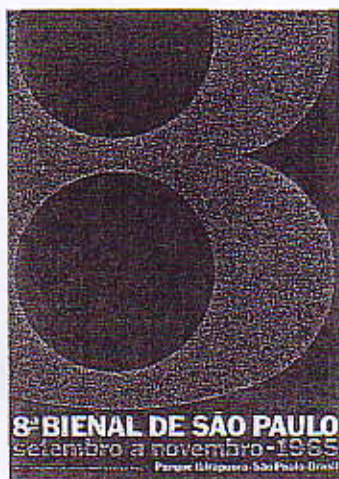
Com todo o seu progresso, São Paulo não preenchia as necessidades de uma prática artística profissional. A onda repressiva desencadeada pelo triunfo reacionário de 1964 chegava às exposições de arte. Na edição paulista da mostra Proposta 66, em 1966, na Fundação Armando Álvares Penteado/FAAP, foram censuradas obras consideradas ofensivas ao regime e aos "bons costumes". Em solidariedade aos artistas censurados, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e Nelson Leirner retiraram suas obras da exposição. O episódio está na origem do surgimento do grupo Rex.

O grupo Rex, ou melhor, a Rex Gallery & Sons foi formada, em 1966, pelos artistas mais experientes – Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros –, aos quais aderiram os jovens José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser. Seu surgimento é sintomático do período autoritário e, ao mesmo tempo, do espírito de contestação diante do meio de arte confinado e provinciano do Brasil. A Rex Gallery tinha o propósito de ser um centro de exposições, debates, e de publicar um jornal. O grupo se instalou na *Hobjeto* – na loja de móveis –, que tinha Geraldo de Barros como um dos sócios,<sup>13</sup> na antiga rua Iguatemi, nº 900, hoje, av. Brigadeiro Faria Lima, não muito longe de onde, atualmente, se encontra o Shopping Iguatemi.

No primeiro número do *Rex Time* – o jornal do grupo – o título do editorial traz a manchete em grandes letras: "AVISO: É A GUERRA".<sup>14</sup> Seu autor foi o poeta e jornalista Thomaz Souto Corrêa. Ele escreve como porta-voz: "me pedem para comunicar e eu comunico." Os Rex, como se auto-intitulavam, demonstravam claramente sua insatisfação contra o estado das coisas no meio de arte. Uma série de "considerandos" explica os motivos do surgimento do grupo e de sua "declaração de guerra". A primeira crítica se dirige à falta de linha de conduta e de objetivos definidos das galerias que obriga os artistas a "se virarem por conta própria". O alvo seguinte é a carência de informação, de políticas editoriais e, em particular, da própria crítica de arte:

"Considerando que a isto e àquilo se acrescenta a falta de informação por parte da chamada crítica especializada, que se compraz mais no trabalho de um repórter de artes do que de um crítico propriamente dito, já que as críticas são freqüentemente incompreensíveis, raramente úteis para o artista e para o público, a quem teoricamente, se dirigem."

Os Rex, contestadores, não tinham nada do que hoje se chama de "politicamente corretos". A começar pelos nomes do grupo e de seu jornal, em inglês, que já provocava o nacionalismo antiimperialista das esquerdas. Apesar de pedirem para pronunciar o nome do jornal como se escreve: *Rex Time*. Machistas, de dar nojo ao feminismo fundamentalista que surgiria na década seguinte, "partiam para a guerra com a coroa da visão clara das coisas (...); com a espada afiada da ação, (...); tendo todos por rainha a mulher, assim, no geral, a mulher (ambicionando, claro, a mulher no particular, que mulher já é bom no geral, imagine no particular)".



Depois de apresentar o programa – exposições, debates, publicações – Thomaz Souto Corrêa conclui:

"Minha opinião? Mesmo na derrota, eles saem com a vitória, porque sua atitude é muito contemporânea: primeiro, porque morreram de se divertir fazendo tudo isso; segundo, porque partindo o esquema ao meio, i. é., não conseguindo o que querem, partirão para o exterior onde, pelo menos no campo das artes, as coisas andam muito mais criativas e organizadas, condições fundamentais para que a arte continue a ser arte".

"Fora disso, e como último truque, presenteio os Rex com um *slogan* imortal, que os conservará para sempre ativos e criativos: "The Rex is dead. Long live the Rex".

A Rex Gallery & Sons durou menos de um ano. Seu fim foi programado; deveria terminar com uma exposição de Nelson Leirner. Nessa exposição, o artista convidava o público a levar as obras gratuitamente. Mas, antes, colocava diversos obstáculos à realização desse objetivo: obras foram atadas em correntes, uma piscina tinha que ser transposta para se atingir outras. Num momento de efervescência cultural, como aqueles tempos, os Rex subestimaram o público. Às nove horas da noite, hora prevista para a abertura da exposição, uma multidão se aglomerava na rua Iguatemi, em frente à Rex Gallery & Sons. Em três minutos, depois de afugentar artistas e convidados do meio de arte, a multidão levou tudo: obras e obstáculos. A galeria ficou vazia, completamente depenada, e foi notícia de primeira página.<sup>15</sup>

Apesar de sua curta duração, e passados trinta e dois anos de seu surgimento, muitas das motivações dos Rex quanto à precariedade das instituições, enfim, do sistema de arte no Brasil, continuam atuais. Se, em parte, atiravam contra moinhos de vento – afinal, até hoje, não é fácil detectar um mercado de arte contemporânea consistente no Brasil –, sua organização, em cooperativa de artistas, sem dogmas estéticos, e seus desafios no campo da exploração de linguagens extremamente diferentes entre si, mas todas provocativas e inovadoras para o momento, deixaram uma marca daqueles anos de conflitos à flor da pele.

### "Como funcionam" as obras da Nova Figuração

Quando Nelson Leirner se apropria de um *outdoor* para realização de um trabalho, é o *outdoor* mesmo que vai ser utilizado na rua, no espaço público. Não é a dimensão pública do painel publicitário que é transportada para um espaço museológico como nos Estados Unidos. Temos aí uma das chaves de compreensão de diferenças existentes entre a *pop* e a Nova Figuração.

O artista brasileiro constrangido pelo espaço da instituição nem hipoteticamente realiza trabalhos para suas paredes nas dimensões do artista americano. Leia-se "espaço da instituição" no registro correto: não se trata das dimensões físicas dos museus brasileiros que impediam a incorporação da escala maior, mas seu espaço ideológico que estava limitado e destinado à recepção de trabalhos de dimensões domésticas, voltados à contemplação individual, não à fruição coletiva. O episódio, nos anos quarenta, de influência dos muralistas mexicanos, era um caso isolado, e, aliás, pessimamente aproveitado pelo viés exclusivamente político, sem o acompanhamento de uma reflexão fenomenológica que deslocasse e procedesse à adequação do problema da escala física ao novo contex-





Integrantes da Rex Gallery & Sons de São Paulo com o primeiro número do *Rex Time*, jornal do grupo. Da esquerda para a direita: Geraldo de Barros, Frederico Nasser, Nelson Leimer, Wesley Duke Lee, José Resende e pessoa não identificada. (Arquivo Wesley Duke Lee)

(página ao lado)  
Cartões de visita de Wesley Duke Lee. Anos 60.  
(Arquivo do artista)

to. Tudo se passava – e voltou a ocorrer nas chamadas “grandes telas” dos anos 80 – como se fruição coletiva ou escala pública fosse, simplesmente, ampliar fisicamente uma obra para que ficasse “grande” e não uma exigência da forma, de sua organização interna.

Mas, já no exemplo que exploramos, temos outra indicação de diferença entre as experiências artísticas da sociedade de consumo avançada e o artista na metrópole de país subdesenvolvido, naqueles anos. O artista norte-americano atua num sistema de arte estruturado. Mercado (galerias e casas de leilão), instituições (museus e universidades) e órgãos de informação (publicações periódicas especializadas e editoras) estão organizados e capacitados para cumprir seu papel. Numa situação dessas, o alvo do artista, independente de sua vontade, é primordialmente estético, e seus tiros inscrevem mudanças e rupturas no interior desse sistema. Como já vimos, a figura de uma lata de sopa Campbell ou uma cadeira elétrica ampliadas para as proporções do *affiche* publicitário se opõem muito mais ao regime de telas abstratas, que se repetiam em galerias e museus com muito prestígio, do que à sociedade de consumo materializada nos supermercados ou à violência da pena de morte do lado de fora das instituições artísticas. Mais: nessa oposição, imagens semanticamente tão díspares quanto uma lata de sopa e uma cadeira elétrica se tornam idênticas na fórmula que as diferenciam



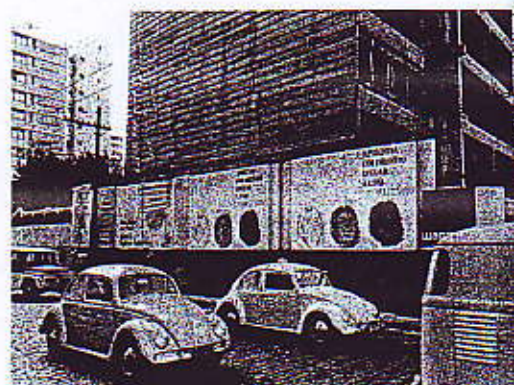
das abstrações de um Motherwell ou de uma Frankenthaler. E dessa equalização, no plano dos significados, deriva o cinismo *pop*.

A situação do artista brasileiro é diametralmente oposta; a Nova Figuração irá retratar, nos melhores casos, essa diferença de universos, que é muito mais do que um problema quantitativo passível de ser lido como um *gap*. E a obra em *outdoor* de Nelson Leirner é sintomática. No meio da precariedade geral brasileira e na inexistência de um sistema de arte, já explicitado por manifestações como a organização dos Rex, o artista se compromete diretamente com a sociedade sem a mediação das instituições necessárias à sua prática profissional. Sua obra vai, literalmente, para o *outdoor* por dupla motivação: as instituições não merecem ideologicamente recebê-la pela debilidade que as atravessa desde a ausência de políticas até a omissão dos setores responsáveis, e a sociedade "precisa" dessa informação de natureza artística. O artista age diretamente, queima etapas obrigatoriamente, porque a espera pelas supostas instâncias que deveriam mediar sua prática o levaria à paralisia. Seu trabalho, por isso, é de dupla denúncia: de crítica social, do ponto de vista temático, e de crítica institucional pela própria linguagem a que recorre.

As diferenças prosseguem se nos movimentamos desse espaço mais amplo, que a obra de Leirner denuncia implicitamente, e examinamos um exemplo de estruturação interna complexa de uma obra da Nova Figuração, como os trabalhos de Antônio Dias. Começemos por situar o procedimento *pop* de incorporação das imagens de história em quadrinhos.

Roy Lichtenstein lidou com a iconografia dos *comics* de modo hierático. Grosseiramente, podemos dizer que sua obra está para a de Warhol, assim como a de um artista neoclássico estava para a de um romântico da primeira metade do século XIX. Mesmo que a técnica de Warhol insista numa linguagem em que o sujeito encontra-se abolido pelos elementos mecânicos da reproduzibilidade em *silkscreen*, e, como foi dito, em oposição às "figuras" da arte abstrata dominante, os ícones ficam reduzidos ao mesmo plano significante – tanto faz ser pacote de sabão Brillo quanto retrato de Mao Tsé-Tung –, as imagens do *fait-divers*, como desastres de automóveis, o luto da primeira dama, misturadas aos rostos de estrelas, de líderes políticos e *socialites*, toda essa salada, enfim, produz um efeito contrário e não deixa de ter força dramática, apesar do valor discreto imposto pela linguagem, quando pensamos que seus ingredientes são todos extraídos de uma mesma fonte: o universo imagético de uma sociedade contemporânea.

Lichtenstein, ao contrário de Warhol, durante um período extenso, mantém seu repertório de imagens extraído de uma única fonte. Mas a página da revista em quadrinhos, concebida numa narrativa onde o olho pode captar todos seus componentes – imagens e textos – num único lance, é dissecada, e tem um de seus elementos – um quadrinho – isolado. Ampliado para uma escala monumental em relação à sua origem, independente do conteúdo – a lágrima no rosto da personagem feminina ou o disparo do míssil do avião de caça – o que fica exposto é a estrutura gráfica das retículas coloridas em contraste com as linhas contínuas do desenho e as massas de cores chapadas das áreas de impressão ao traço. Sem solução de continuidade (o antecedente e o sucessor da narrativa estão ausentes), o quadro isolado é o evento plástico latente na página da revista.

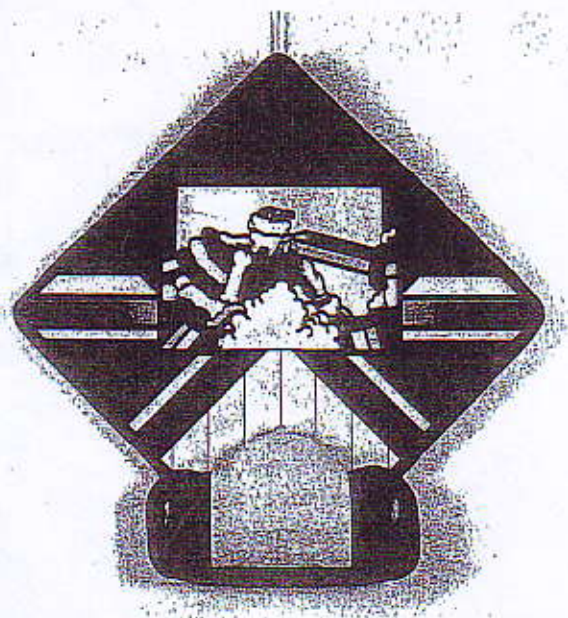




Roy Lichtenstein  
*M-Maybe (A Girl's Picture)*  
 1965  
 magma sobre tela  
 152 x 152cm  
 col. Museum Ludwig Köln

Antônio Dias  
*Herói da montanha*  
 1967  
 tinta acrílica sobre madeira, tela, tecido  
 acalchoso e duratex  
 87 x 87 x 6cm  
 Col. Geneviève e Jean Boghici

(página ao lado)  
 Nelson Leirner  
*Aprenda colorindo gozar a car*  
 1968  
 outdoor  
 col. do artista



e redução a um campo puramente visual destituído de qualquer enredo, e a obra do artista funciona, de certo modo, como as imagens do microscópio que nos mostram uma estrutura invisível a olho nu. A operação plástica é absolutamente neutra, não dramatiza, nem critica, e trabalha pela potencialização e redimensionamento de elementos discretos.

A inteligência de Antônio Dias transforma a seqüência das narrativas dos quadrinhos. "A distância que separa Antônio da experiência americana é inteligentemente utilizada para não tentar reproduzir o sucesso do outro num procedimento de mimetização de estilo. A estrutura visual das histórias em quadrinhos é retomada depois de perturbar a sua continuidade narrativa, substituindo-a pela justaposição de imagens, de modo aparentemente desconexo, como ocorre nas associações de idéias numa situação psicanalítica. Mas mesmo a estrutura dos quadrinhos não se apresenta como um *ready-made*, deixa-se infiltrar pelos valores gráficos do construtivismo russo tanto na composição como na redução cromática com o uso abundante do branco, do vermelho e do negro. A violência simbólica de suas figuras é retirada do imaginário produzido pela imprensa cotidiana e da dissolução das fronteiras entre o público e o privado, não das prateleiras do supermercado, não se fixa em personagens paradigmáticos da sociedade do espetáculo nem em objetos emblemáticos da sociedade industrial, por esta razão a imagem do Sagrado Coração da iconografia religiosa podia se encontrar ao lado da exibição de genitálias e armas instrumentos de crime".<sup>16</sup>

O léxico de Antônio Dias perturba porque opera nos limites de territórios tabus como a redução da imagem erótica ao desenho pomográfico e a violência traduzida em elementos plásticos brutalizados. O material extraído da iconografia da cultura de massa foi metamorfoseado numa obra complexa. Elementos remanescentes da herança construtivista organizam o campo visual, mas essa ordenação logo torna-se tensa pelos significados disparados pelos ícones representados.

Essas diferenças, que se apresentam pelo rápido exame de Leirner e Dias, nos permitem adiantar alguns passos, olhando mais detalhadamente algumas obras incluídas na Nova Figuração brasileira.

### **Lindonéia**

*Lindonéia* é título e letra de música de Caetano Veloso,<sup>17</sup> diretamente inspirada numa obra de Rubens Gerchman: *Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios*, de 1966. *Lindonéia*, o quadro,<sup>18</sup> é um excelente sintoma das diferenças entre o Pop americano e a Nova Figuração brasileira.

O retrato da moça é simplificado, sugere uma foto má impressa de jornal, mas não mimitiza o processo gráfico. Ao contrário, é pintado com certo desequilíbrio expressivo. Sua boca, com lábios ligeiramente deslocados entre si, não está séria, nem sorri; mas não há nada de enigmático: sua fisionomia insinua apenas uma daquelas poses onde se busca a indefinição das emoções para a foto três por quatro em um lambe-lambe de praça pública. Lindonéia seguramente não é branca, nem negra. É mestiça, mulata, provavelmente: olhos amendoados, nariz largo, cabelo indefinido de corte curto; e nas suas fichas burocráticas de identidade devia constar: "cor parda". Mas a foto imaginária foi ampliada pelo artista, sua identidade expandida, e sobre o fundo monocromático mostarda, que excede muito o rosto central, encontra-se a moldura de espelho trabalhado.

É uma notícia – vítima de um crime passionai – estampada no jornal: UM AMOR IMPOSSÍVEL/A BELA LINDONÉIA DE 18 ANOS MORREU INSTANTANEAMENTE. A suposta manchete cerca, por cima e por baixo, a moldura que cerca o retrato. Entre o universo público do texto jornalístico e a intimidade do rosto, encontra-se o mundo doméstico da moldura decorada, mas, ao mesmo tempo, além do deslocamento de esferas, a moldura acrescenta relevo e contrasta materialmente com a superfície plana, chapada, sem perspectiva. Mas, em Gerchman, o *ready-made* não é um recurso dadaísta, não choca, nem ironiza. Identifica o universo de origem de *Lindonéia* – distante dos bairros da classe média afluyente, que já cultivavam o *design*. Lindonéia tem o estilo dos subúrbios.

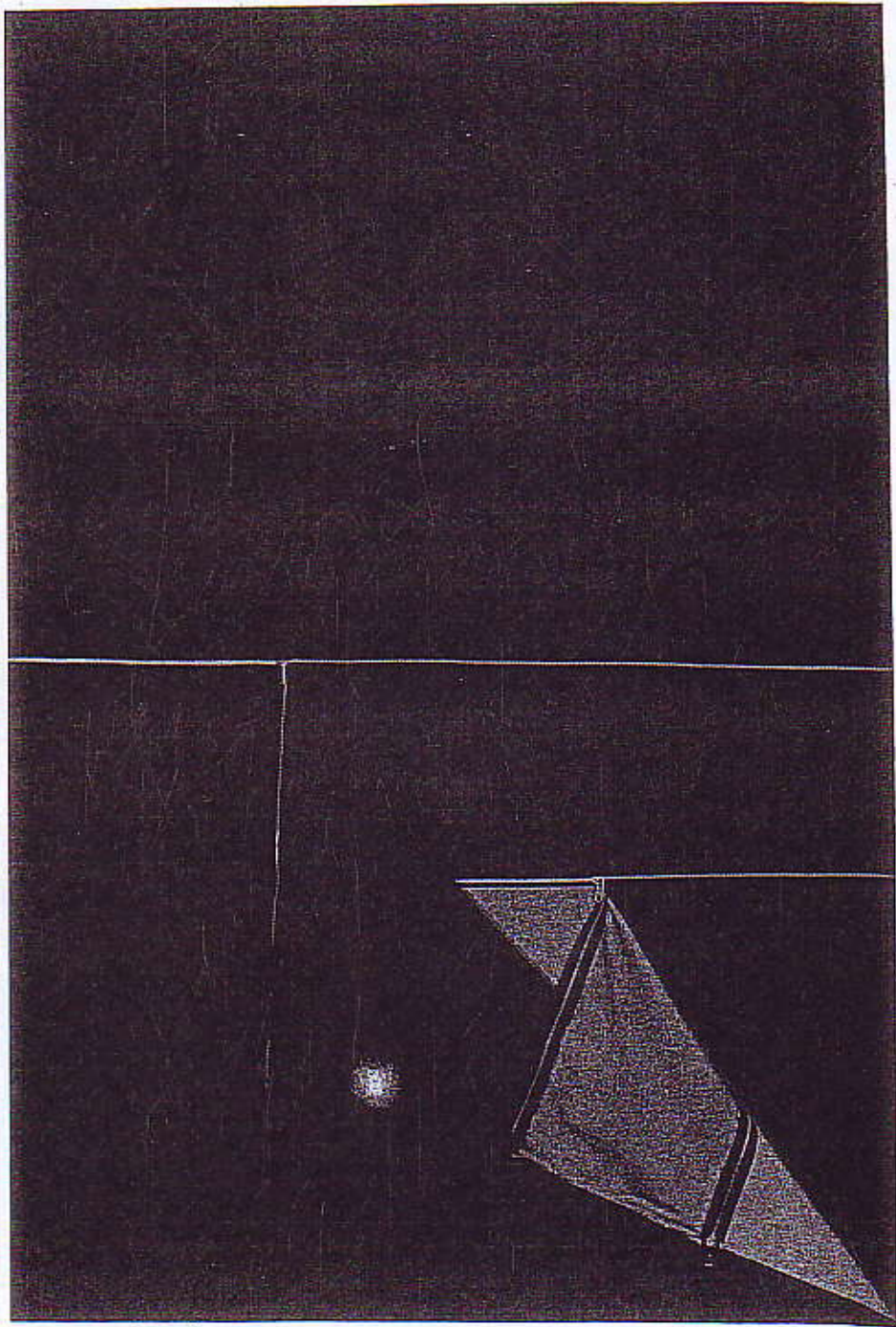
A rigor, *Lindonéia* não é um retrato, apesar de seu subtítulo – *a Gioconda dos subúrbios* – nos atrair nessa direção. É fragmento do fragmento da nova paisagem. Esta, não contemplamos mais na natureza, e sim nas primeiras páginas dos jornais. A nova paisagem é formada das figuras do imperativo urbano: política, crises, crimes, guerras. Tudo se passa nas cidades, e *Lindonéia* seria um pedaço de jornal que seria um pedaço da cidade. Não fosse a moldura, que domestica e privatiza *Lindonéia*, e permite que, em princípio, sendo uma de muitas e muitas anônimas Lindonéias, se individualize e se transforme na *Lindonéia* de Rubens Gerchman, cantada por Caetano.

O movimento plástico do quadro, muito simples, rude mesmo, obedece ao trânsito brutal da vida urbana, não àquele dos automóveis ou dos pedestres, mas ao da identidade no cotidiano que é obrigada a se dividir, sem maiores sutilezas, em múltiplas representações nos diversos universos em que circula: da multidão, do profissional, do privado. Fazendo e se refazendo, "todo dia (...) tudo sempre igual", a não ser que a tragédia interrompa esse destino, como aconteceu com *Lindonéia*.

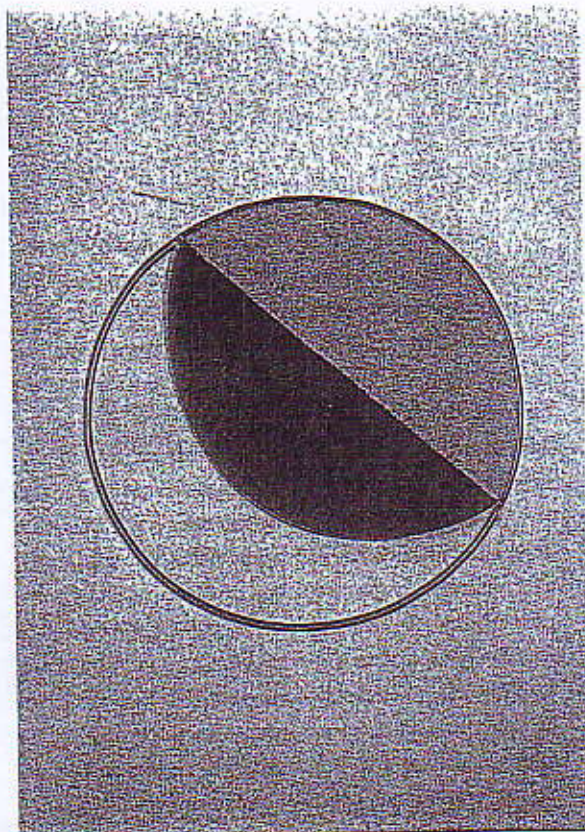
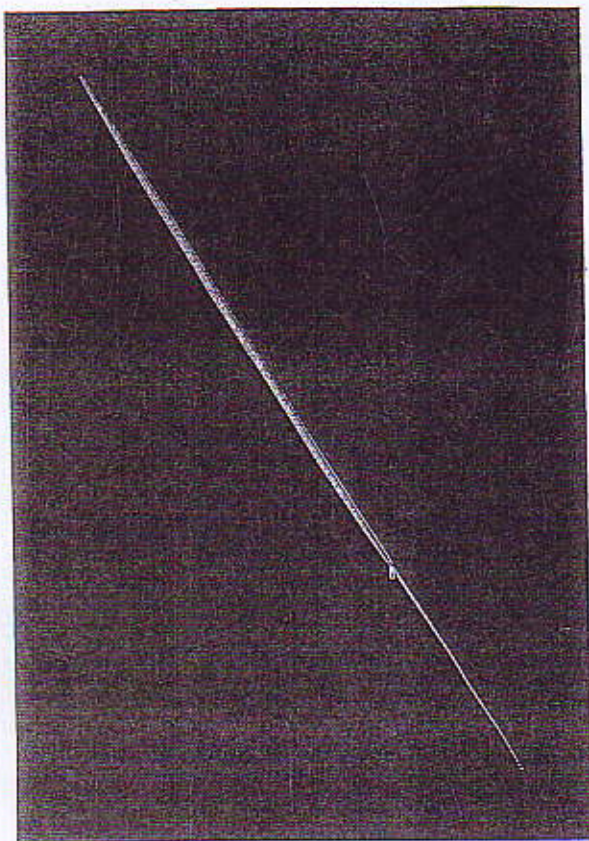
*Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios*, de modo simplificado, traz todos os



Rubens Garchman  
Lindônia - a Gioconda do subúrbio  
1966  
serigrafia e colagem sobre madeira,  
vidro biselado e metal  
60 x 60cm  
col. Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ



Nelson Leirner  
Homenagem a Fontana I, II e III  
1967  
tecido e zíper  
180 x 125cm (cada)  
col. do artista



neste período da Nova Figuração, e seu lirismo, propositadamente acanhado, demonstra que o tratamento da temática urbana no Brasil subdesenvolvido não pode compartilhar do cinismo *pop* que critica a sociedade de consumo adiantada.

#### **Adoração ou altar de Roberto Carlos e Homenagem a Fontana**

Com a mesma atenção para a estética suburbana, Nelson Leirner vai construir a instalação *Adoração ou altar de Roberto Carlos*. Mas a operação do paulista Leirner é bastante diversa do carioca Gerchman. No lugar de buscar um mito anônimo na multidão – a jovem assassinada –, o artista vai atacar diretamente a idolatria dos mitos explorados pela cultura de massas: o cantor jovem de sucesso. O ambiente – como eram chamadas, na época, as atuais instalações – é de natureza agressivamente ambígua. *Adoração* e *altar*, no título, evocam diretamente a atitude e o lugar do rito religioso: o mito do consumo cultural é tratado como o novo sagrado e, ao mesmo tempo, como uma excrescência *kitsch*. Não por acaso, o altar se encontra por detrás das cortinas, que devem se abrir para apresentar o "espetáculo" do retrato do ídolo decorado com todos os apetrechos acumulados. Aqueles com os quais se adornam os altares domésticos, sobre as cômodas, nas residências de periferia, as imagens de um São Jorge ou de São Cosme e Damião. Além disso, sugere que, ali, quem se ajoelha não apenas tem que rezar, deve pagar: à entrada encontra-se uma roleta.

*Adoração ou altar de Roberto Carlos* traduz apenas uma variante do trabalho de Leirner que se prolonga até hoje. Mais do que um *pop* tupiniquim, o artista é um pioneiro da estética que, mais tarde, internacionalmente, convencionou-se chamar de pós-modernismo. Mas, nele, sempre abordada de um ponto de vista distanciado. A estética de Leirner, esta sua variante, atua por saturação de elementos convencionalmente identificados como de mau gosto. O confronto é direto. Nem cínico, nem lírico, seu humor é sarcástico. Há sempre a subversão proposital dos valores estéticos na manipulação de ícones da sociedade urbana e industrial.

Crítico mordaz, com uma inteligência giratória atirando em diversas direções simultaneamente, não poupa nada. Em sua *Homenagem a Fontana*, as telas marcadas pelos cortes, que exploram o limite planar da pintura inaugurada pelo cubismo, abrindo a fenda na superfície, num gesto único que parece materializar espacialmente a intuição eidética, do artista italo-argentino, são transformadas numa operação de corte e costura. A "fenda" aberta pode ser reproduzida *ad nauseum*, como um gesto automático, com o uso do fecho eclair. Por detrás, não existe o vazio sugerido pelos cortes de Fontana, abre-se outra superfície de tecido em oposição cromática ao primeiro plano. Em vez da "espiritualidade" da investigação fenomenológica dos limites da pintura, temos uma escultura plana de tecido, capaz de ser reproduzida em série pela indústria de confecção. Um múltiplo em potencial.

Grosso modo, se comparamos os procedimentos de Gerchman com os de Leirner, temos, à distância e em outro contexto, as diferenças que antes havíamos indicado, no final dos anos 50, entre neoconcretos e concretos, que poderemos ver se repetir em outros exemplos da Nova Figuração no Rio de Janeiro e em São Paulo.

#### **A zona: o prêmio**

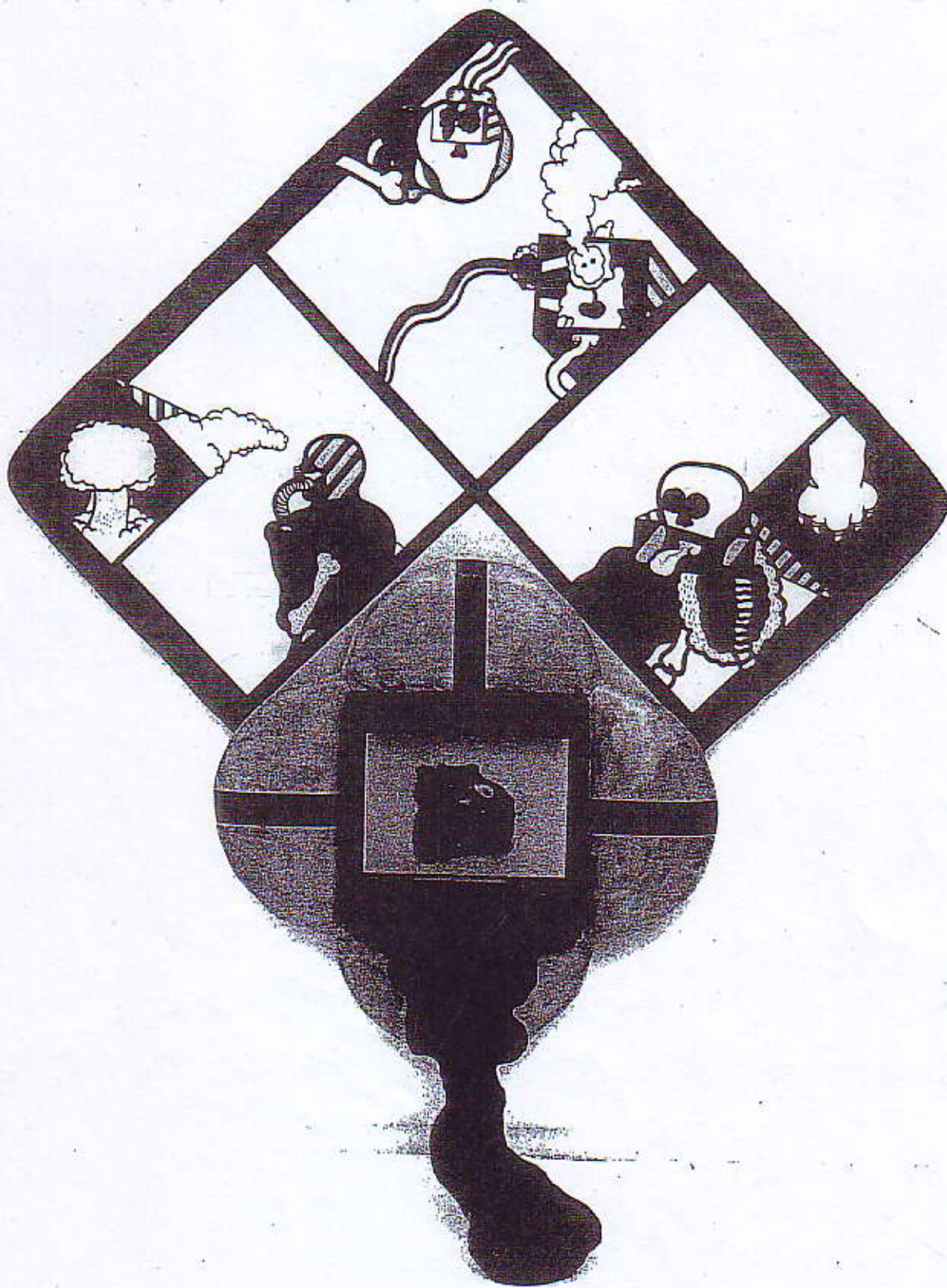
A obra de Wesley Duke Lee é responsável por conduzir para o meio da Nova Figuração valores pictóricos abandonados por toda aquela geração de artistas. *A zona: o prêmio* (1965) retrata bem essa situação.


São mobilizados simultaneamente diversos recursos que convivem numa dissonância bem elaborada: pintura, na técnica tradicional do óleo sobre tela, desenho e montagem. A força gráfica do todo prevalece sobre os elementos propriamente pictóricos, deve-se essa hegemonia aos vazios determinados pelo desenho que envolve a tela e ao fundo branco. No centro, uma bandeira do Brasil se desmancha, e o azul do céu estrelado se transforma em pernas que descem além do quadrado que sugere o "lindo pendão da esperança" em degenerescência. Em cima, desenhado, se ergue algo como um vegetal, cuja copa, vazia e amorfa, conclui-se por algo que poderia ser a tampa de uma taça.<sup>18</sup> Um amarelo vivo se ergue da base da tela pintada em vermelho e cerca como uma aura todo o centro da tela; faz brilhar e santifica uma situação de decadência. Tudo está duplamente emoldurado: pelo desenho das colunas e o arco que elas sustentam ocupando a parte superior, e pela moldura mesmo, incorporada ao trabalho. Embaixo, à esquerda a caligrafia da assinatura do artista está evidentemente incorporada como elemento plástico. À direita, a perna azul, com um pé bem calçado num mocassim da moda, num passo se prepara para abandonar o quadro. Dado realista isolado, está pronto para largar aquilo tudo, como se tivesse

Wesley Duke Lee  
*A zona: o prêmio*  
1965  
Óleo sobre tela e moldura plástica  
106 x 84cm  
col. Fúvia Leirner









nascido desse desencontro dos elementos plásticos justapostos. E este fosse o destino de todas aquelas pequenas pernas que apenas se preparam para se metamorfosear em pernas reais e se exilar desse centro que se desintegra.

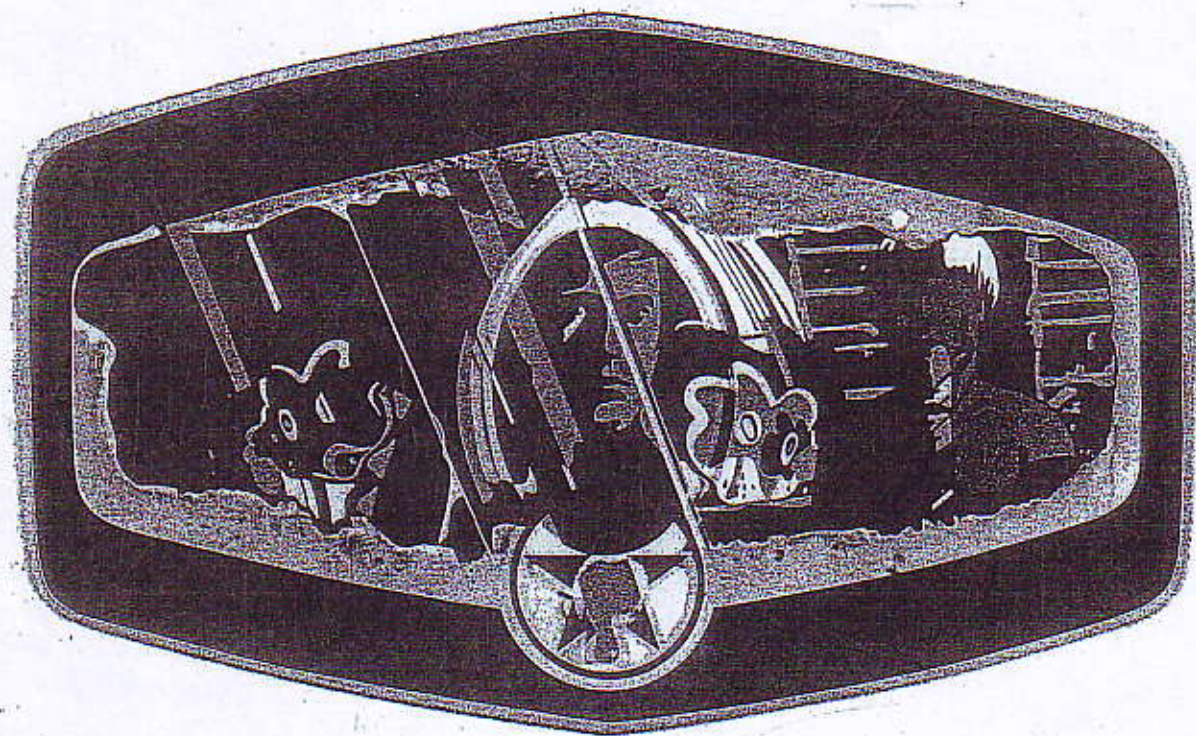
A política, quando presente na obra de Wesley, está sempre mediada por essa construção de uma obra de passagem, valorizando a conduta tradicional do ofício de pintor com as solicitações de uma conjuntura onde predominava a finalização rude de ícones da baixa cultura.

#### **Nota sobre a morte imprevista**

"Nota sobre a morte imprevista (1965) encontra-se no conjunto de trabalhos que já anuncia o problemático lugar da arte em Antônio Dias. Um quadrado de cantos redondos, dividido internamente em quatro quadrados, está disposto com um dos vértices para cima, do mesmo modo que costumamos ver losangos. A pintura é de uma rudeza e simplicidade agressivas. É um *constructo* de imagens complexo onde, já dissemos, o encontro é arbitrário, como nos sonhos ou em associações de idéias. Mas não há sono ou divã, há um movimento contrário, querendo despertar o olhar e afirmar a necessidade de reinventar o significado. Talvez por isso, a pintura não se acha suficiente, se desdobra em volume, em escultura estranha, sem a rigidez tradicional da estatuária, as formas coloridas acolchoadas se prolongam do quadro em nossa direção, como se, por causa do nosso temor ou indiferença, nos procurasse para revelar um segredo. Há um formidável apelo à comunhão com a arte e, ao mesmo tempo, recusa de um mundo tal qual nos é ofertado. Um exame um pouco cuidadoso pode encontrar ali, há quase trinta anos, todo um repertório de estruturas sintáticas e elementos léxicos ou, se quisermos, todo um sistema construtivo, que se desdobrará mais tarde, na obra eloquente que atravessará com rigor e energia diversos momentos da arte contemporânea. Nos quadrados à esquerda e à direita encontramos um dos cantos destacado em outro quadrado onde uma outra imagem se inscreve. A imagem do osso, fêmur, tibia, seja lá o que for, (...), também está estampada na *Nota sobre a morte imprevista*. É possível pensar os ícones do imaginário de Antônio Dias como fósseis: cogumelo atômico, caveira humana, pistola; coração, tubulação que empresta sua aparência da representação do aparelho circulatório sangüíneo, pata de felino, virilhas femininas, genitálias masculinas. As imagens que nos são fornecidas pelo mundo triunfante da ciência e da técnica são restos sem vida que cabe ao artista trabalhar e redimensionar para restituir um significado. Neste sentido, a presença de imagens cotidianas ou esotéricas, estranhas ou familiares, tão dispares quanto símbolos fálicos e machados, cruzes e plantas de galeria, círculos e curativos, não passam de uma arqueologia do tempo presente, necessária para restituir a inteligência ao olhar embrutecido pela melancolia das racionalizações de todos os atos da vida, estas sim, enigmáticas e absurdas, como nos mostra um escritor como Kafka, por exemplo".<sup>20</sup>

Aquele que tenta se aproximar de um trabalho de Antônio Dias, desse período, pelos filtros da *Pop* ou da Nova Figuração européia, se desorienta. Seu trabalho demonstra, com força, que o território simbólico explorado pelos artistas no Brasil tem fronteiras próprias. Este continente e seu relevo sugerem uma nova configuração da obra de arte, diferente daquela importada dos grandes centros do hemisfério Norte.

Antônio Dias  
*Nota sobre a morte imprevista*  
1965  
tinta acrílica sobre madeira, tecido acolchoado,  
plexiglás e duratex  
195 x 176 x 63cm  
col. Antônio Dias



Carlos Vergara  
Auto-retrato com índio carajá  
1998  
pintura sobre acrílico moldado  
90 x 130cm  
col. Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ

## Depois do construtivismo: investigações e experiências

### O laboratório numa encruzilhada

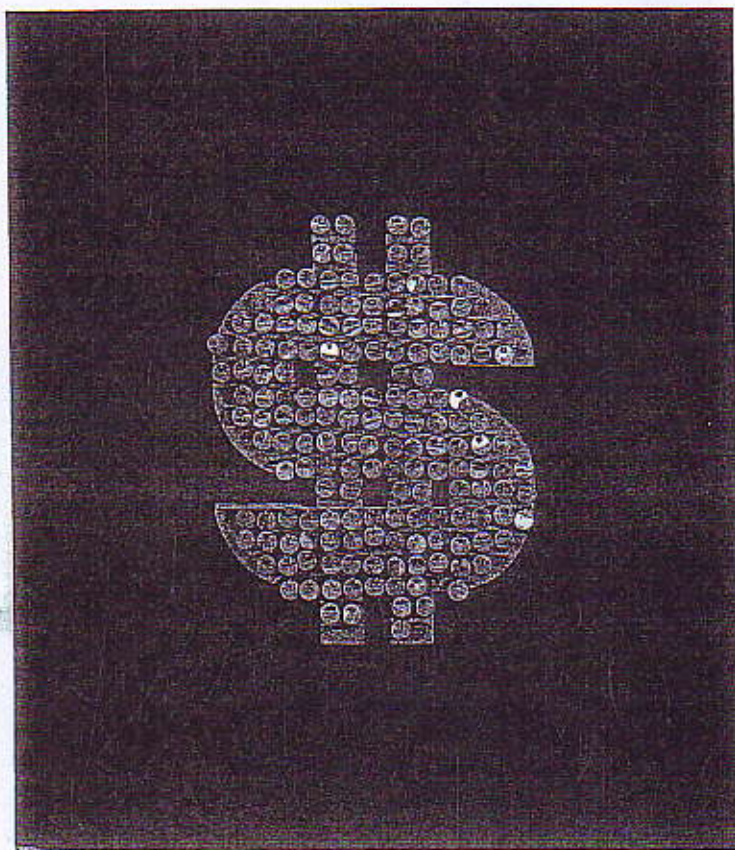
Se as imagens industriais do mundo urbano se incorporavam à paisagem e podiam ser cantadas pelos novos poetas, Caetano por exemplo, como "a lua oval da Esso", também eram apropriadas e transfiguradas pelos artistas da Nova Figuração. *Auto-retrato com Índio Carajá*, de Carlos Vergara, é uma manipulação desse tipo. Usando um material de grande disseminação para fachadas de lojas, na época – o acrílico –, a base transparente da pintura se torna sua superfície, brilha voltada para o espectador. A fatura artesanal, no verso, aparece como uma impressão, como se tivesse sido produzida pelo anonimato da máquina na indústria. O polígono hexagonal com cantos arredondados já discorda dos formatos convencionais que se espera de um auto-retrato. Lembra mais o desenho de um emblema comercial. A construção desse simulacro é contrariada pela própria imagem que reivindica a identidade pessoal do artista associada ao princípio da solidariedade étnica com o índio. O trabalho é de pintura, mas o resultado é gráfico.

A Nova Figuração, pela sua própria natureza – ícones imediatamente reconhecíveis, questões urbanas, forma trabalhada a partir da linguagem da comunicação de massa –, foi favorecida na divulgação mais ampla pelos *media*. Na ausência da televisão a cores, as revistas semanais ou mensais eram o *medium* de grande disseminação e prestígio na difusão de imagens em reportagens ilustradas. Os objetos e quadros da Nova Figuração foram o "prato feito" para as páginas culturais dessas publicações.<sup>1</sup>

Mas, ao lado dessas transformações que ganhavam maior visibilidade pública, desenvolviam-se, como um laboratório numa encruzilhada, experiências que partiam em direções diferentes. O que elas tinham em comum? Diversas eram diretamente tributárias das investigações construtivas do concretismo e do neoconcretismo. Em alguns casos, os artistas participaram diretamente desses movimentos antes de redirecionar seus trabalhos. Outros estabeleciam um diálogo mais distanciado com essas vertentes ou desenvolviam experiências idiossincráticas. Ainda neste campo heterogêneo, devemos acrescentar trabalhos que anunciavam os desenvolvimentos da arte na década seguinte.

Muitas dessas experiências ganhavam uma conotação calculada de intervenções de "antlarte". Na atmosfera criada pelo golpe de Estado de 1964, fortalecia-se a crítica à instituição. Uma artista de primeira linha do construtivismo brasileiro como Lygia Pape, autora de refinadas pesquisas formais como os balés neoconcretos (junto com Reinaldo Jardim) e que, desde 1960, entre outros trabalhos de arte aplicada, era responsável pela programação visual da indústria de biscoitos Piraquê, no Rio de Janeiro,<sup>2</sup> no espaço institucional por excelência – o Museu –, rompia com essa prática em obras feitas para chocar.

"Sempre tive um lado anarquista; constantemente me recusei a participar do *status quo*. Gosto de ter ampla liberdade para produzir arte. Lembro que, por volta de 1967, o MAM/RJ recebeu uma grande verba para a compra de obras e pediram que todos os artistas levassem as suas. Todos apresentaram obras 'direitinhas', que foram adquiridas para o acervo do Museu. Eu levei minha *Caixa*



de baratas. Evidentemente não foi comprada, mas eu levei assim mesmo porque era uma forma de crítica, um gesto anarquista. Achava muito mais importante mandar a Caixa por ser um desafio, uma ironia, e por estar mais de acordo com o que eu pensava do mundo".<sup>3</sup>

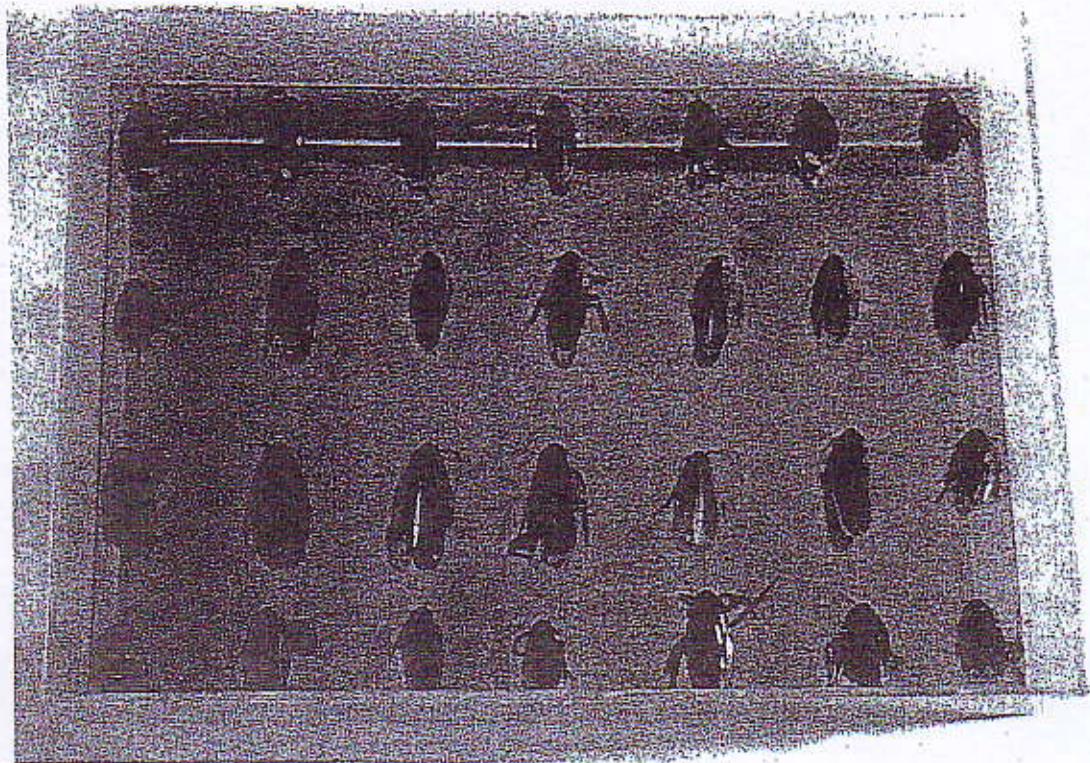
"(...) no caso da *Caixa das baratas* e da *Caixa de formigas*, o ponto de partida é um conceito claro. É uma crítica à arte trancada e morta dentro dos museus. Não queria um resultado meramente discursivo; buscava criar uma situação de asco, de nojo mesmo. Nada melhor que baratas para isso, não? Em vez de apresentar uma coleção de borboletas, todas lindas e presas com alfinetes, algo que sempre me irritou muito, fiz uma caixa com baratas. E dava realmente um asco horrível. Ao lado desta, operando como seu contraponto, fiz uma outra caixa, de formigas vivas, que continha um pedaço de carne e onde estava escrito: "A gula ou a luxúria". Era a idéia da devoração sexual e da fome. O trabalho foi apresentado pela primeira vez na exposição Nova Objetividade, no MAM/RJ. Era uma satisfação ver aquelas saúvas enormes".<sup>4</sup>

Os princípios concretistas defendidos por Waldemar Cordeiro, às vezes de forma dogmática, serão arrefecidos e vão se evidenciar nas mudanças de seu trabalho nesse período. Além das pesquisas cromáticas em pinturas que abandonam a geometria, vão se incorporar trabalhos preocupados com uma crítica política.

Na bienal censurada, realizada em Salvador, ele apresentou uma bandeira onde estava escrita em letras vermelhas uma única palavra: CANALHA. Em

Waldemar Cordeiro  
Dólar  
1966  
lantejoulas de alumínio e tinta acrílica e metálica  
sobre madeira  
79,5 x 70cm  
col. Paula e Alexandre Marinho de Azevedo

Lygia Pape  
Caixa das baratas  
1967  
caixa de acrílico, espelho e baratas mortas  
10 x 35 x 25cm  
col. da artista



*Dólar*, sobre a superfície negra do fundo, o relevo do cifão cintila sob efeito das luzes e do vento, mas quem o representa é o alumínio, metal ordinário ao qual se recorre para cunhar moedas de valor desprezível.

Quando um economista fala de crise, em geral, pode estar se referindo a crises cíclicas, de ondas longas ou curtas, com relação ao tempo de sua duração. Pode ainda estar falando de crises conjunturais e locais que não têm a ver com o sistema econômico global. Mas para um crítico ou historiador enunciar uma crise da arte no século XX parece-me impróprio. Melhor seria falar de uma "arte da crise", porque esta é a própria forma de ser da cultura moderna. Ela existe em estado de crise. Imaginar uma situação "normal" – estável e harmoniosa – da cultura moderna é um paradoxo.

As camadas culturais em constante movimento e atrito, em diferentes direções, fazem dos terremotos a situação natural do terreno. Os tremores são permanentes, interrompidos por curtos períodos de estabilidade. São inúmeras as camadas, antes estáveis durante séculos, que sofreram fraturas e são submetidas a deslocamentos constantes em face do advento da modernidade. O universo das formas puras da matemática, por exemplo, ainda no século XIX, é submetido à separação entre os continentes euclidianos e não-euclidianos no campo da geometria, aos quais, mais tarde será acrescentado o território inventado da topologia. Na física, já bem antes da relatividade, a descoberta do campo eletromagnético se confrontava com um comportamento da matéria que não obedecia aos princípios da mecânica racional e exigia a noção de um campo elástico que varia segundo a sua carga. O ciclo fechado do trabalho artesanal e,

posteriormente, manufaturado, é fragmentado nas partículas da divisão técnica, cuja totalidade ultrapassa a grande indústria e se estende aos serviços conexos. A sociedade não está mais organizada segundo direitos divinos que emanam da figura do poder do Rei, mas cindida em interesses diferentes, por vezes antagônicos, das classes sociais. O próprio sujeito não é mais o portador de um *cogito* soberano, porém submetido a uma estrutura à qual não tem acesso mas sobre-determina seu psiquismo através da hipótese do inconsciente freudiano. Nenhum dos paradigmas maiores, sobre os quais se construiu o conhecimento dos enciclopedistas do século XVIII, sobreviveu à liberdade de pensar e de agir propugnada na base do iluminismo.

É sobre esses territórios e oceanos, em constante agitação brusca, onde os períodos de estabilidade são a exceção, que navegam os artistas modernos. Por isso, é mesquinho e ignorante cobrar-lhes uma comunicabilidade de princípio e, sobretudo a restauração de um mundo da representação dentro de códigos estáveis. Essa comunicabilidade e estabilidade não mais subsistem em qualquer outro campo do conhecimento. Por que a arte poderia pairar acima do mundo das especialidades? Por que suas obras seriam serenas e estáveis se as outras estão submetidas a constantes mudanças e revisões de paradigmas?

Apesar disso, os artistas sonham, mesmo depois de testadas e inviabilizadas as utopias construtivistas russas e alemãs de intervenção estética no campo social do início do século e depois das experiências brasileiras dos anos 50. Hélio Oiticica escreve em carta a seu amigo, o crítico Inglês Guy Brett, em 2 de abril de 1968:

"Em 48 horas, durante todo o sábado e o domingo há algumas semanas atrás, vieram fortes decisões, perguntas que fiz a mim mesmo e em conversas com amigos, foram decisivas para formular certas questões e o sentido de *Supra-sensorial* tornou-se um ponto claro para mim – sinto que a vida em si mesma é o seguimento de toda experiência estética, como uma totalidade, e nada deve ser intelectualmente posto de lado; todas as idéias, que há algum tempo tenho tido sobre 'retorno ao mito' desde a formulação do Parangolé, tornaram-se uma necessidade real, urgente e irreversível. Sinto que a idéia cresce para a necessidade de uma nova comunidade, baseada em afinidades criativas, apesar da diferença cultural ou intelectual, ou mesmo sociais e individuais. Não falo de uma comunidade para 'fazer obras de arte', porém de algo como experiência na vida real – todo tipo de experiências que poderia se desenvolver em um novo sentido de vida e sociedade – uma espécie de construção de ambiente para a vida em si mesma baseada na premissa de que energia criativa é inerente em todo mundo. O ponto objetivo seria construir uma casa de madeira tal como na favela, onde as pessoas sentiriam como seu lugar ou lugar delas – talvez na serra perto aqui do Rio onde este meu grupo poderia fazer coisas, conversar, encontrar outras pessoas – é claro que muitas divergências teriam que ser controladas e evitar-se opiniões destrutivas, já que este tipo de coisa sempre aparece para atrapalhar. Como um todo, este espaço seria uma espécie de espaço aberto, um ambiente para a experiência, para a experiência criativa de toda forma imaginável. Não quero mais separar minha experiência da vida real. Toda a minha experiência na Mangueira, com pessoas de todo tipo, ensinou-me que diferenças sociais e intelectuais são a causa da infelicidade – tive algumas idéias que pensei serem muito abstratas mas subitamente tornaram-se reais: criatividade-



Hélio Oiticica no carnaval de 1955, no desfile da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira. (Foto Cláudio Oiticica - Projeto H.O.)

Lygia Clark com uma das obras da série *Bichos*, década de 1950. (Funarte, Cadoc)

de é inerente a qualquer um, o artista apenas inflamaria, toca fogo e libera as pessoas de seus condicionamentos".<sup>5</sup>

Nesse mesmo momento, Lygia Clark escreve:

"Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência.

"Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor.

"Somos os propositores; enterramos 'a obra de arte' como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação.

"Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora".<sup>6</sup>

Nesse outro horizonte dos anos 60, vamos examinar com mais detalhe os desenvolvimentos dos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

### **Lygia Clark - enfrentando e superando os impasses**

Lygia Clark, desde o início de sua obra, foi a investigadora rigorosa de limites e saídas impostos pela exploração de fronteiras da arte. Ainda no Grupo Frente e, posteriormente, no grupo Neoconcreto, seu desenvolvimento se faz dentro de pressupostos estéticos construtivistas claros que anunciam uma direção, mas não ditam *a priori* as regras. Estas serão descobertas, empiricamente, a partir da experiência plástica, e impostas pelo trabalho. Quam, desde cedo, melhor identificou essa característica da artista e a detectou em sucessivos momentos foi Ferreira Gullar.

Os *bichos*, cujo aparecimento em sua obra coincide com a passagem da década - 1960 -, trazem em sua estrutura todos os elementos herdados da experiência anterior e, ao mesmo tempo, projetam um dado que marcará de modo substancial suas preocupações futuras. Esculturas de lâminas de alumínio, em planos que se articulam através de dobradiças, solicitam do observador a participação "e, se atendemos a essa solicitação, se movemos a estrutura e a transformamos, já uma segunda contemplação se nos oferecerá mais rica de conotações: a nossa própria experiência motora aderiu à estrutura e é como se nós tivéssemos verido nela; contemplamo-la agora, não mais como coisa exterior e nós, mas como um produto também de nosso esforço, de nossa ação: a obra torna-se, até certo ponto, também obra nossa".<sup>7</sup>

Esse engajamento externo de nosso corpo, na exploração das diversas "configurações" virtuais dos *bichos* e dos *trepantes*, será radicalizado, ao longo dos anos 60, num capítulo original da arte contemporânea.

Em 1966, Lygia Clark escrevia, incluindo-se num grupo de artistas "que procura a participação do público":

"(...) Esta participação transforma totalmente o sentido da arte, como a entendemos até aqui.

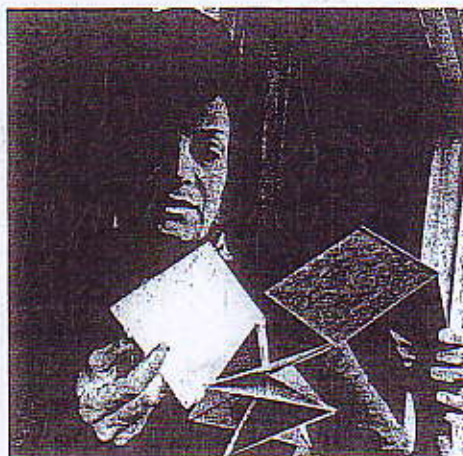
"Isto porque:

"Recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva

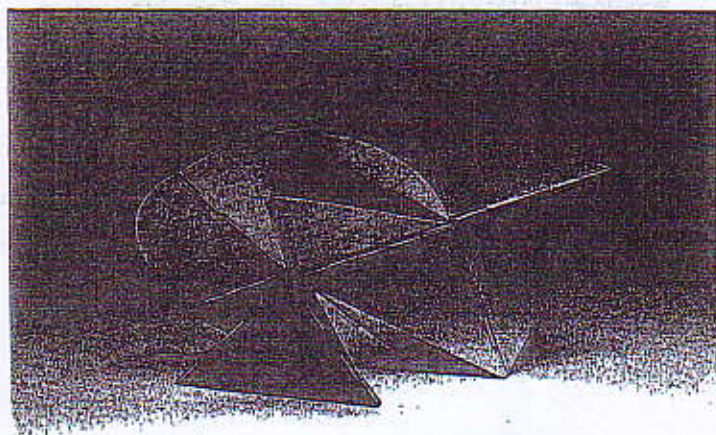
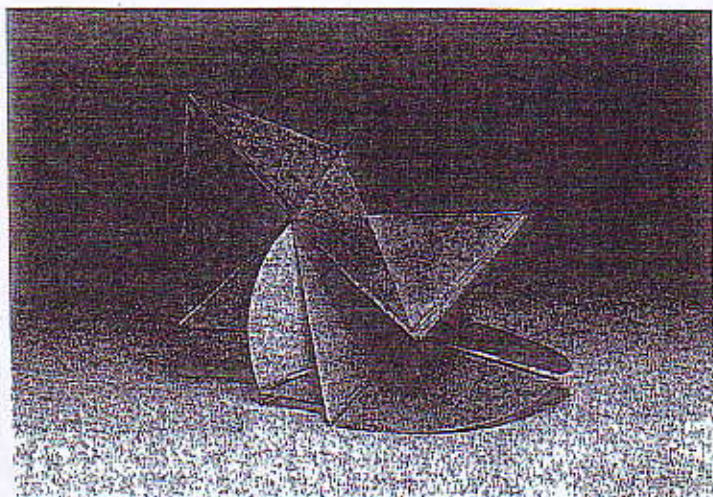
"Recusamos todo mito exterior ao homem;

"Recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição;

"Recusamos a duração como meio de expressão. Propomos o momento do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se es







ranho a seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive;

"Recusamos toda transferência no objeto – mesmo em um objeto que só estava presente para salientiar a obscuridade de toda expressão;

"Recusamos o artista que pretenda emitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador;

"Recusamos a idéia freudiana do homem condicionado pelo passado inconsciente e damos ênfase à noção de liberdade;

"Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração".<sup>3</sup>

Progressivamente, o corpo inteiro será chamado à participação, numa série de experiências sensoriais que envolvia, não somente a relação com os objetos inventados pela artista, como criava situações favorecendo um universo de



Lygia Clark  
Máscara sensorial  
1967  
Experiência com objeto relacional  
(capuz com visores projetados que possuem  
espelhos na face interna)  
col. família Clark

(página ao lado)  
Lygia Clark  
Bicho  
1981  
Planos articulados de alumínio que possibilitam  
diversos arranjos  
31 x 21cm  
col. Geneviève e Jean Boghici

intersubjetividade imediata em trabalhos que só podiam ser realizados coletivamente com grupos de participantes. Era como se, de uma sollicitação da mente, *mind* em inglês, passássemos a uma completa demanda do *self* – corpo e mente –, sem tradução em português. E deste, individual, à construção de um "self coletivo" que existiria no instante do ato de realização e que deixaria, posteriormente, seus rastros na memória dos participantes.

Essas questões não são meras interpretações do crítico, mas têm plena consciência na artista: "Na fase sensorial de meu trabalho, que denominei nostalgia do corpo, o objeto ainda era um meio indispensável entre a sensação e o participante. O homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si. Depois incorporei o objeto, mas fazendo-o desaparecer. Entretanto, é o homem que assegura o seu próprio erotismo. Ele torna-se o objeto de sua própria sensação."

"(...)

"Nas minhas obras ditas 'baratas', onde cada um podia fazer seu próprio objeto a partir de materiais que lhe eram dados, já se encontrava, de uma forma embrionária, a mesma característica de minhas novas obras. Mas cada experiência era individual e corria o risco de se fechar em si mesma, enquanto que agora ela é ao mesmo tempo pessoal e coletiva, já que não é realizada sem a dos outros, no seio da mesma estrutura polinuclear".<sup>3</sup>

Se, no início do século, as manobras de Duchamp, com seus *ready-mades*, questionavam os limites da instituição 'arte' e da definição de 'arte' através da simples dissociação e deslocamento de objetos de seu lugar e destino originais – o miçôrio de louça, a roda de bicicleta ou o porta-garrafas, por exemplo –, nessa fase da obra de Lygia Clark, ela dissocia e desloca o outro membro da equação estética – o público – de seu lugar tradicional: o de sujeito da contemplação. Nos *bichos* e *trepantes*, o sujeito da fruição é sollicitado, através de manipulações, a intervir e fazer variar a forma do objeto. Mas, essa exploração é de natureza puramente estética e exterior. *Bichos* e *trepantes* continuam obras exemplares do construtivismo no Brasil, quer você participe, ou não, experimentando as múltiplas possibilidades da forma. Os novos trabalhos exigem o participante para se constituírem: sem o envolvimento do espectador não existe arte. Na dissociação e deslocamento do sujeito da contemplação de Lygia Clark, fruir passa literalmente a ser um elemento ativo da própria obra, do mesmo modo que nos *Parangolés* de Hélio Oiticica. Mais do que isso, essa participação não se reduz a um engajamento plástico do corpo em movimento, como exigiria uma dança, por exemplo; as experiências sensoriais da artista sobre os indivíduos repercutem, propositadamente, numa dimensão psicológica mais ampla da experiência. A tradicional equação estética, que tem como elementos obra/público, é suspensa. Deixa, naquele momento, de existir como condição *sine qua non* da existência da própria arte. Estamos muito distantes do formalismo e da doutrina da pura visibilidade.

Mais uma vez Lygia Clark chegava a um limite e, como sempre, iria descobrir uma saída. A experiência estética com exploração sensorial em múltiplas direções, envolvendo o olhar, a audição, o tato, o olfato e o paladar, implicava uma apreensão da totalidade do fenômeno estético. Seu caráter interativo trazia à tona, nos relatos e nas reações de participantes, os fantasmas individuais, bem

como aqueles que se constituíam coletivamente durante a experiência. O trabalho já tinha, nesse momento, um pé na arte, outro na psicanálise.

Enfim, as roupas, telas, sacos, máscaras, pedras, e outros objetos criados, por mais que fossem suscetíveis de fruição estética, já traziam embutido um tipo de envolvimento do "espectador", só ou em grupo, que anunciava as explorações clínicas e terapêuticas, aplicadas especialmente em pacientes *border-line* ou em surto psicótico, com o devido acompanhamento psiquiátrico, que Lygia Clark iria começar a partir da segunda metade da década de 1970.

Não é por acaso que Lygia Clark, em Paris, vai procurar como psicanalista, não um ortodoxo freudiano, mas Pierre Fedida, professor de psicopatologia psicossomática na Universidade de Paris 7. Fedida havia sido um dos introdutores, na França, da obra de Ludwig Binswanger, o fundador da análise existencial (*Daseinsanalyse*). Simplificando, e muito, nos desenvolvimentos de Binswanger, a noção que encontramos na palavra inglesa *self* é tomada ao pé da letra. Corpo e mente devem ser analisados como unidade indivisível, como dois microcosmos em interação permanente que conformam o cosmos maior: o sujeito.<sup>10</sup>

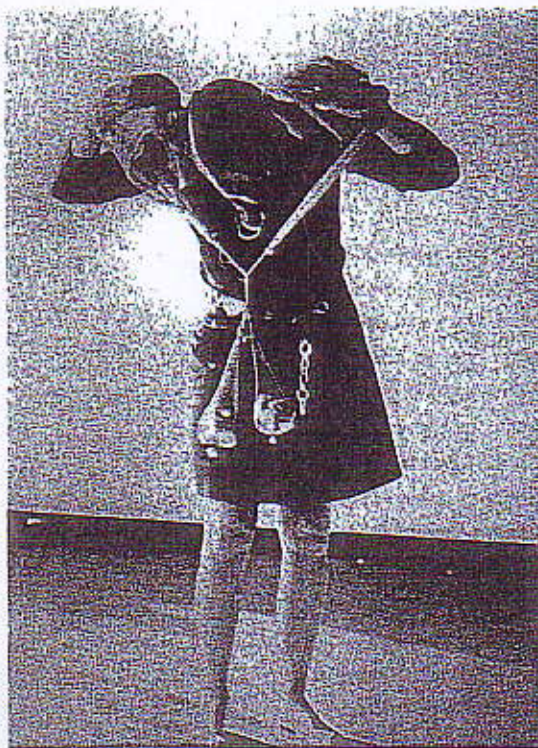
Essa subjetividade, que só existe encarnada, um pressuposto anticartesiano radical que evolui das contribuições à fenomenologia de Binswanger, de Merleau-Ponty e de Fedida, cai como uma luva numa extensão das investigações artísticas de Lygia Clark. O inconsciente freudiano enriquecido com essa hipótese não se explicita somente na estrutura da linguagem através da palavra, mas se torna ainda mais complexo, na introdução da dimensão das sensações na sua própria linguagem. Estas não podem ser tomadas exclusivamente pelo significante dos morfemas e sintagmas associados pelo paciente em seu discurso. As sensações corpóreas, para Lygia Clark, são portadoras dos fantasmas desde que provocadas pelo "objeto relacional". O psicanalista Inglês Winnicott, cujas teorias a artista conhecia e cita,<sup>11</sup> construiu a noção de "objeto transicional" para designar os objetos que o sujeito em desenvolvimento, ainda na infância, descobre ou inventa para prepará-lo na transição do universo psíquico em simbiose com o psiquismo materno para o universo relacional mais amplo e complexo do mundo exterior. O cobertor do Linus – personagem das tiras em quadrinhos *Charlie Brown* de Schultz – é uma imagem popularizada pela cultura de massas do que Winnicott designou como objeto transicional. O "objeto relacional" inventado por Lygia Clark, podendo assumir diferentes configurações em diversos materiais, é "o ponto de partida para a produção fantasmática. "(...) tem especificidades físicas. Formalmente ele não tem analogia com o corpo (não é ilustrativo), mas cria com ele relações através de textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento (deslocamento do material diversidade que os preenche)".<sup>12</sup>

Independente de sua função clínica, os "objetos relacionais" não deixam de trazer na memória as qualidades do trabalho de arte que a artista pioneira desenvolveu nos anos 60.

#### **Hélio Oiticica – "DA ADVERSIDADE VIVEMOS!"<sup>13</sup>**

Vejamos como Hélio Oiticica expunha a questão fundada, no Brasil, por Lygia Clark, no texto de apresentação da exposição Nova Objetividade Brasileira, no MAM-RJ, em 1967:

"O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa



Lygia Clark  
Camisa de força  
1968  
Experiência com objeto relacional  
(reós e padras)  
col. família Clark

participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve 'manipulação' ou 'participação sensorial-corporal', a outra que envolve uma 'participação semântica'. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fractionada envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições 'lúdicas' às do 'ato', desde as proposições semânticas da 'palavra pura' às da 'palavra no objeto', ou às de obras 'narrativas' e às de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completção dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta. Esse processo, como surgiu no Brasil, está intimamente ligado ao da quebra do quadro e à chegada ao objeto, ou ao relevo e antiquadro (quadro narrativo). Manifesta-se de mil e um modos desde o seu aparecimento no movimento Neoconcreto através de Lygia Clark e tornou-se como que a diretriz principal do mesmo, principalmente no campo da poesia, palavra e palavra-objeto. É inútil fazer aqui um histórico das fases e surgimentos de participação do espectador, mas verifica-se em todas as novas manifestações de nossa vanguarda, desde as obras individuais até as coletivas (*happenings*, p. ex.). Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de 'criar' a sua

obra. A preocupação também da produção em série de obras (seria o sentido lúdico elevado ao máximo) é uma desembocadura importante desse problema".<sup>14</sup>

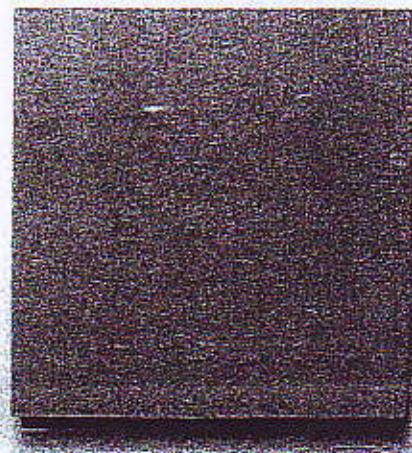
Reconhecendo o pioneirismo de Lygia Clark, Hélio Oiticica inverte o sentido da participação. Enquanto Clark a conduz, nesse momento, para uma questão bem específica, como vimos acima, Oiticica dilui as fronteiras e amplifica seu alcance para um grande espectro de manifestações. Os limites estéticos estão inteiramente subordinados a esta dimensão que Hélio Oiticica dá à participação, de modo que a simples atribuição de sentido a uma obra "desde as proposições semânticas da 'palavra pura' às da 'palavra no objeto', ou às de obras 'narrativas' e às de protesto político ou social," implicaria "um modo objetivo de participação". O alvo é o sujeito passivo da contemplação que teria que ser convertido no sujeito ativo da participação. Essa visão que está defendendo é de natureza eminentemente política e ditada por uma conjuntura histórica. O palco e o cenário imediatos são o museu e a galeria, mas o pano de fundo é o país inteiro. Esse espectador participante seria virtualmente todo e qualquer cidadão. E, no seu exagero político, Hélio Oiticica, naquele instante, esquece que quem contempla atribui sentido, ou como ele prefere, "participa semanticamente" da tela que vê, do pôr do sol que aprecia, do poema ou romance que lê.

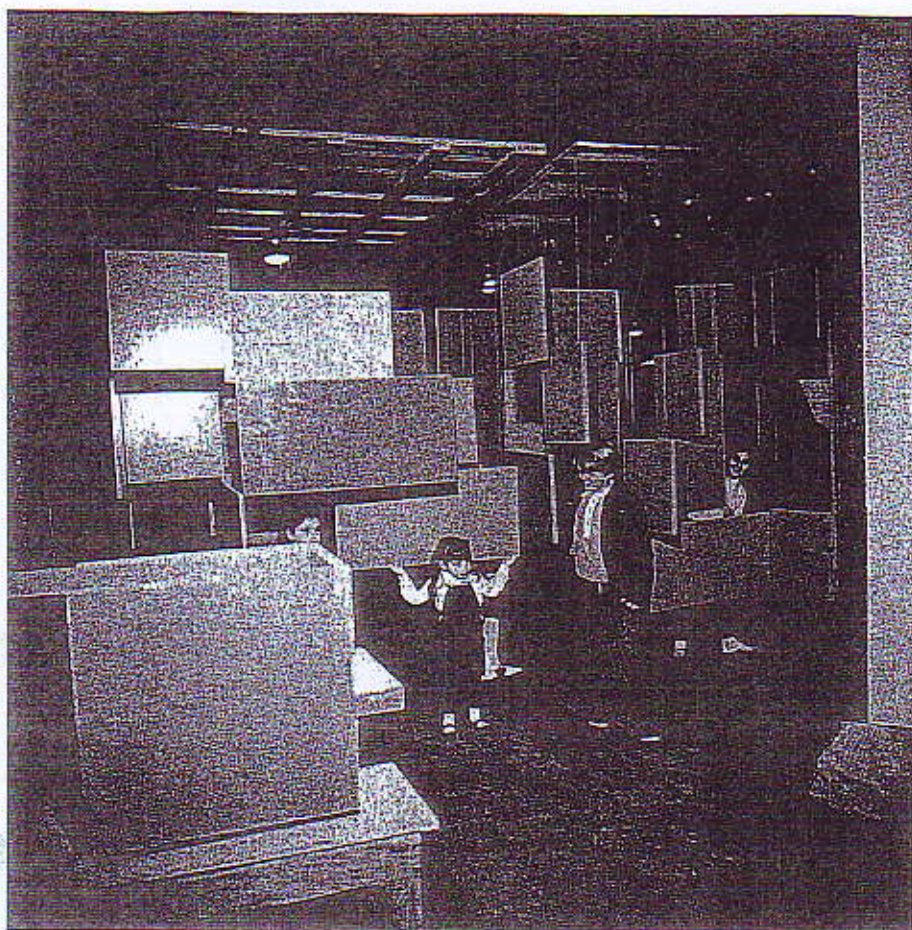
Hélio Oiticica foi o mais jovem dos artistas do grupo Neoconcreto, o que não o impediu de, desde o início, dar contribuições originais e de manifestar sua vocação teórica. Suas investigações se desdobravam simultaneamente em duas direções perfeitamente integradas: as espaciais, que logo iriam engendrar obras ambientais, e as questões cromáticas. Em 1960, escrevia: "A experiência da cor, elemento exclusivo da pintura, tornou-se para mim o eixo mesmo do que faço, a maneira pela qual inicio uma obra. Só agora começa mesmo a complexidade entre a cor e a estrutura (em sua relação), longe da quebra do retângulo e dos primeiros lançamentos no espaço".

No início do século, o teórico russo Nikolai Taraboukine havia escrito o *Último quadro*. Hélio Oiticica não escapou desse furor. Em 16 de fevereiro de 1961, o dia seguinte em que anotou em seu caderno uma única frase – "Aspiro ao grande labirinto" –, começava seu texto: "Já não tenho dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformada (*sic*) pintura-quadro em outra coisa (para mim o *não-objeto*), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento 'dentro do quadro', o quadro já se saturou. Longe de ser a 'morte da pintura', é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como 'suporte' da 'pintura'".<sup>15</sup>

Da mesma forma que, no século XIX, se matava Deus, no século XX, de tempos em tempos, mata-se a pintura, como mata-se o teatro, a ópera, agora, o cinema, o jornal, e, em breve, vão querer matar a televisão. O diabo é que entidades e meios insistem em permanecer vivos, mesmo que redefinindo suas posições no jogo. E, pior, esqueceram de avisar a pintores como Volpi, Iberê Camargo, DaCosta, Carvão, Barsotti, Sued, que a pintura estava morta. E eles continuaram a pintar...

O que interessa é que Hélio Oiticica, aos 24 anos incompletos, refletia, de modo radical e muito bem-fundamentado, sobre as questões da arte de seu tempo. Pouco importa que a morte da pintura já tivesse sido decretada várias





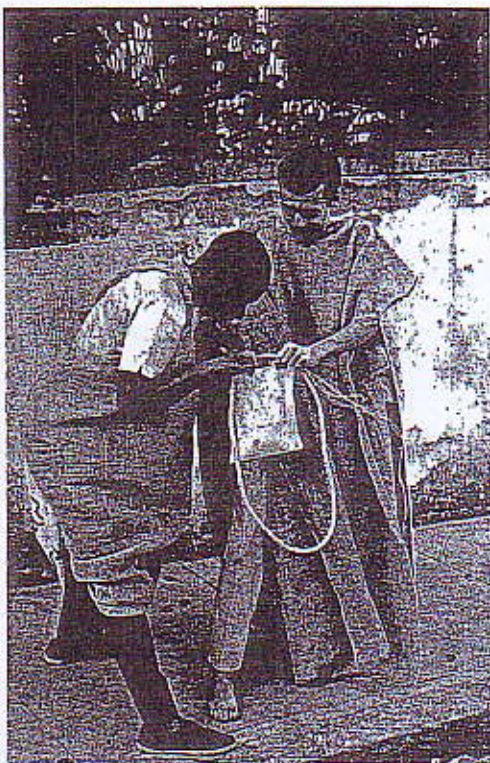
Hélio Oiticica  
*Grande núcleo*  
 1960  
 Instalado na Galeria G4, Rio de Janeiro, 1964  
 óleo sobre madeira  
 col. Projeto H.O.

(página ao lado)  
 Hélio Oiticica  
*Monocromático* (de uma série de 39 pinturas)  
 1959  
 óleo sobre madeira  
 30 x 30cm  
 col. Projeto H.O.

vezes. Seu pensamento, embora orientado para generalizações, estava firmemente ancorado, não somente nas palavras, mas na sua obra. E as consequências dessas decisões teóricas tinham imediatos e importantes efeitos práticos.

Embora defendendo, numa instância política, uma visão ampla da participação do espectador, em seus trabalhos, a participação é caracterizada por uma exigência rigorosa da própria obra. Em primeiro lugar, nos dois registros principais de sua investigação: espacial e cromático. E logo se estende ao tátil e a uma incorporação orgânica da obra como extensão do corpo em movimento. Essa sequência, verificamos nos *Bóldes*, *Parangolés* e *Penetráveis*.

Um exemplo de trabalho que prepara essa passagem para as experiências que se diferenciam da ortodoxia construtivista, mas ainda obedece a seus princípios, é o *Grande núcleo*. É uma obra ambiental, onde os elementos retangulares impõem a idealidade geométrica, mas esta é imediatamente contrariada pela materialidade uniforme da cor amarela alaranjada. O espaço construído pelo trabalho é leve, arejado pelo jogo dos planos e vazios. Respira livre numa presença não imperativa. Cor e planos estão soldados em um só corpo. Não há mais pintura, nem escultura, no sentido da estátuária. Isso os construtivistas russos e alemães já haviam realizado. Mas no *Grande núcleo* circula-se pela obra



e o espectador experimenta, no passeio, a simbiose de forma e cor, e a oposição entre opacidade e transparência.

Os *Bólides* implicam uma ruptura formal. A "vontade construtiva" continua a orientar o trabalho que se manifesta na permanente reflexão sobre sua estrutura, suas articulações, as razões de ser de cada elemento. O texto 'Bólides', de 29 de outubro de 1963, explicita essa constante consciência da necessidade de controle sobre a prática: "Nada mais infeliz poderia ser dito do que a palavra 'acaso', como se houvesse eu 'achado ao acaso' um objeto, a cuba, e daí criado uma obra; não! A obstinada procura 'daquele' objeto já indicava a identificação *a priori* de uma idéia com a forma objetiva que foi 'achada' depois, não ao 'acaso' ou na 'multiplicidade das coisas' onde foi escolhido, mas 'visada' sem indecisão no mundo dos objetos, não como o 'único possível à realização da idéia criativa intuída *a priori*' e que ao realizar-se no espaço e no tempo identifica a sua vontade estrutural apriorística com a estrutura 'aberta' do objeto já existente, aberta porque já predisposta a que o espírito a capte".<sup>16</sup>

Do construtivismo, nos *Bólides*, como ao longo de todo o percurso de sua obra, estão presentes a necessidade de domínio da razão sobre o trabalho e a formulação do projeto – a determinação calculada *a priori* do que será realizado. Mas já nos *Bólides*, a materialização da forma está liberada do domínio da geometria, não se realiza mais sob a égide do universo platônico das formas puras importadas da matemática, como se verificava no *Grande núcleo*, por exemplo. Digamos que, do construtivismo, Hélio Oiticica conservou o método de desenvolvimento do trabalho e abandonou a ideologia de constituição do sistema.

Hélio Oiticica  
Parangolé P18, Capa 12, *Da diversidade vivemos*  
(Hélio Oiticica e Nildo da Mangueira)  
técnica mista  
col. Projeto H.O.

Hélio Oiticica  
Parangolé P4, Capa 1  
(Tineca)  
1964  
técnica mista  
col. Projeto H.O.

Os *Bóldes* foram classificados pelo artista como pertencendo à família de obras denominadas "transobjetos".<sup>17</sup> Os *Bóldes* se caracterizam sempre por seus componentes básicos continente/conteúdo. Entre eles não há hierarquia – ambos usufruem do mesmo estatuto como elementos estruturais do trabalho. Podem, simplesmente, adotar a forma de recipientes de vidro transparentes deixando aparecer a acumulação de pigmento colorido depositado *in natura*. Neste caso o apelo tátil é evidente, o espectador experimenta a cor e o contato físico com os pigmentos. Outras vezes, mais complexos, são caixas coloridas, dentro de outras caixas, que manipuladas, revelam sua outra característica: são os "poemas caixa".

De todos os *Bóldes*, o mais conhecido ficou sendo o *BÓLIDE CAIXA 18*, poema caixa 2 – *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966), muito mais pelo seu conteúdo político do que por qualquer questão estético-artística. Nela, Hélio Oiticica homenageava o bandido mais procurado do Rio de Janeiro, naquele momento, e que havia sido morto num confronto com a polícia. Cara de Cavalo tinha sido seu amigo. No *Bólide*, nas faces internas da caixa, estão reproduzidas quatro vezes a mesma imagem do corpo do bandido baleado, estendido no chão, cercado de policiais ou curiosos. Como sempre, Hélio Oiticica faz questão de explicitar seu móvel maior: "Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, este trabalho representou para mim um 'momento ético' que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um problema ético do que qualquer coisa relacionada com estética. Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal idéia é muito perigosa mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade."<sup>18</sup>

Os *Parangolés* foram concebidos a partir do final de 1964. Mas foi depois da apresentação na Opinião 65, no MAM/RJ, que passaram a ter maior repercussão. Também pudera, o *Parangolé* foi mostrado num *happening* completamente estranho ao ambiente institucional. Passistas da Mangueira vestiam os *Parangolés* e suas evoluções eram acompanhadas pela bateria da escola de samba:

Os *Parangolés* são um desdobramento das questões da participação, na mesma direção que logo seria explorada por Lygia Clark dentro de uma perspectiva psicanalítica. No início foram concebidos como tendas, estandartes e bandeiras. Depois evoluíram para a forma de diferentes capas, a partir de estruturas simples até outras complexas, usando simultaneamente diversos materiais flexíveis – tecidos, malhas, tramas – uns pintados, outros usando suas estampas originais.

Sempre, com Hélio Oiticica, podemos recorrer ao artista para descobrir suas intenções: "Toda a minha evolução que chega aqui à formulação do *Parangolé*, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora 'participador'. (...) O 'vestir', sentido maior e total da mesma, – contrapõe-se ao 'assistir', sentido secundário, fechando assim o ciclo 'vestir-assistir'. O vestir já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal. Há como que uma violação do seu *estar*



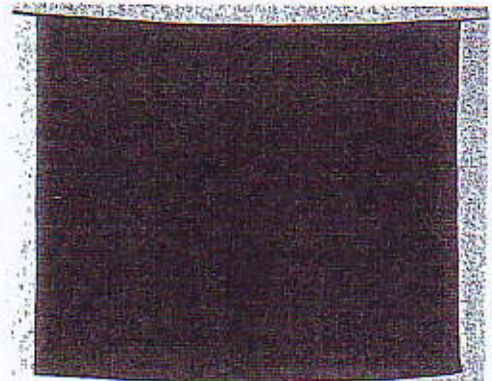
como 'indivíduo' no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo 'coletivo', para o de 'participador' como centro motor, núcleo, mas não só 'motor' como principalmente 'simbólico', dentro da estrutura-obra. É esta a verdadeira metamorfose que aí se verifica na inter-relação espectador-obra (ou participador-obra).<sup>18</sup>

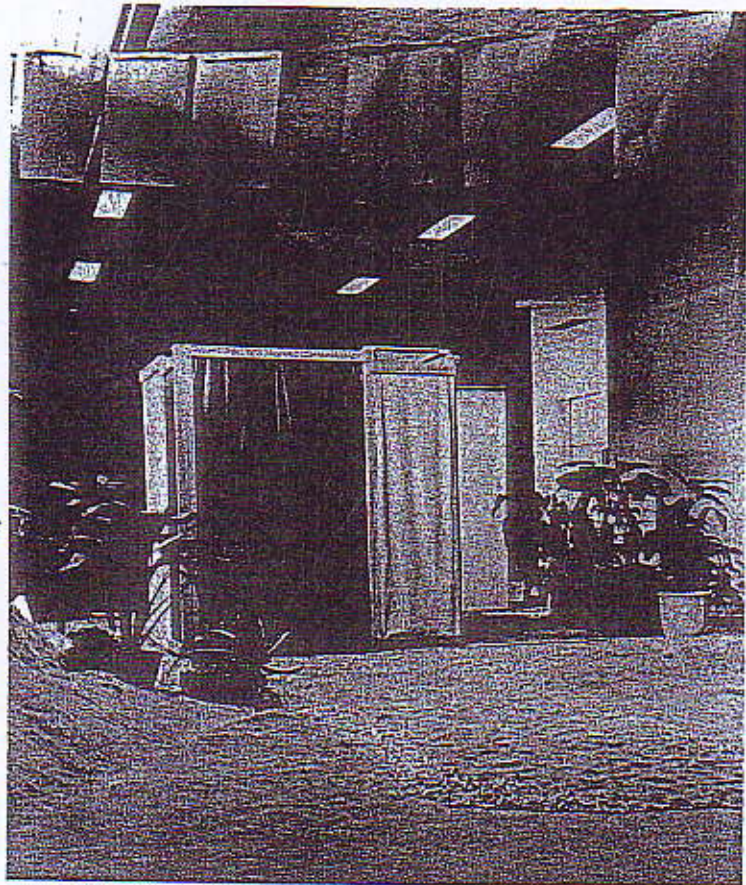
No campo paralelamente explorado das obras ambientais desde os *Núcleos*, temos uma demonstração das transformações em *Tropicália*, de 1967 – a obra cujo título foi adotado por Caetano Veloso. Para quem experimentou a escala das obras norte-americanas desde o expressionismo abstrato, ou diante de esculturas como as de Claes Oldenburg, de Richard Serra, de Carl Andre, os trabalhos de *land-art* – para não falar das instalações contemporâneas –, os primeiros penetráveis parecem acanhados, mesquinhos, claustrofóbicos para alguns, promíscuos para outros. Nesses trabalhos, Hélio Oiticica se deixa contaminar pelas experiências obtidas a partir de seu convívio com as camadas mais humildes da população do Rio de Janeiro e seus espaços habitacionais nas favelas. São esses espaços que se encontram, do ponto de vista físico, na base da concepção de ambientes como *Tropicália*, que ele já previa desde 1964: "Na arquitetura da 'favela', p. ex., está implícito um caráter do *Parangolé*, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do 'quarto' para a 'sala' ou 'cozinha', mas o essencial que define cada parte que se liga à outra continuidade".<sup>19</sup>

A obra de Hélio Oiticica é um dos pontos mais elevados da arte contemporânea no esforço de integrar questões sócio-culturais de setores marginalizados da sociedade de consumo numa autêntica experiência de transformação de linguagem. Se comparada com a dos modernistas brasileiros da década de 1920, faz da "antropofagia" destes um pedante jantar num restaurante elegante.

Com a difusão pelos meios de comunicação do movimento musical dos tropicalistas, e seu sucesso, logo verifica-se uma banalização e a apropriação rasteira dessas questões estéticas sob a forma de temas e conteúdos "tropicalistas". Hélio Oiticica reage: "E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, *tropicália* (virou moda!) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que fazem *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda) etc. Muito bom, mas não esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem – sua cultura ainda é universalista, desespeadamente à procura de um folclore, ou a maioria das vezes nem isso".<sup>21</sup>

Na história da arte no Brasil, não tenho conhecimento de qualquer artista que tenha aliado, em todo o percurso de sua obra, a permanente experimentação com a constante reflexão transformada em textos, como Hélio Oiticica. Sua existência, que parecia mimetizar a radicalidade da obra, e a morte precoce, em 1980, vítima de um derrame cerebral, criaram uma aura mitificadora que inibiu e afastou as pesquisas mais fecundas sobre o alcance e as conseqüências de suas investigações. A organização, no Projeto Hélio Oiticica, de sua herança ar-





Hélio Oiticica  
*Tropicália, Penetráveis PN2 e PN3*  
1967  
Instalado no Museu de Arte Moderna  
do Rio de Janeiro  
técnica mista  
col. Projeto H.O.

(página ao lado)  
Hélio Oiticica  
*Seja marginal, seja herd!*  
1967  
serigrafia sobre tecido  
93 x 110cm  
col. Projeto H.O.

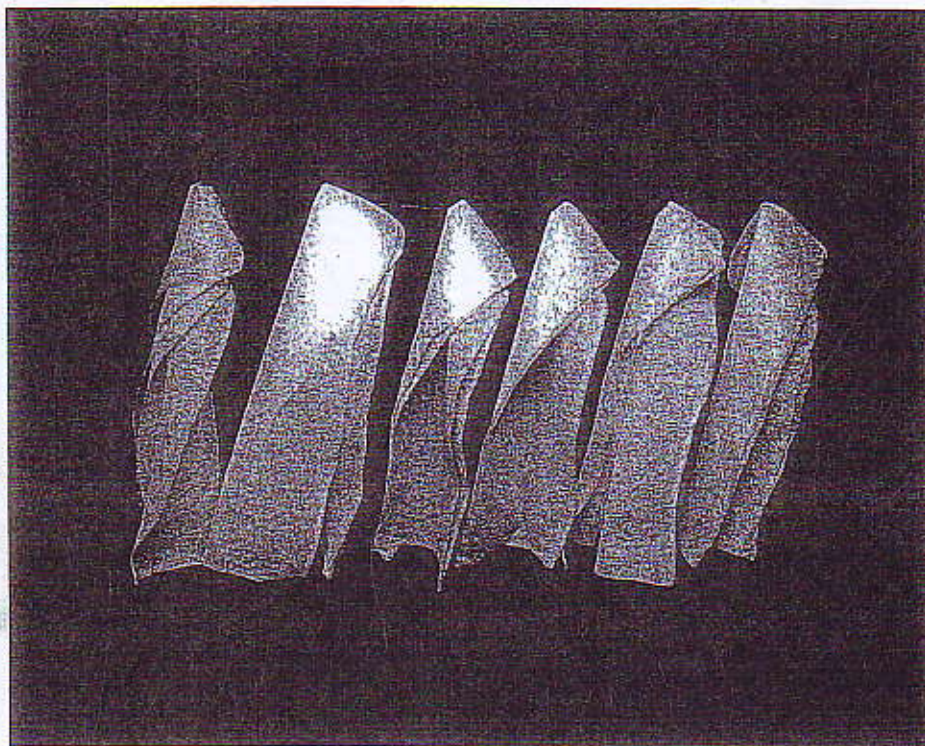
tística – constituída tanto das obras que permaneceram em suas mãos, como seus arquivos –, a edição de um catálogo rico em documentação visual e de seu trabalho teórico, as exposições internacionais que culminam com a criação do Centro de Arte Hélio Oiticica,<sup>22</sup> no Rio de Janeiro, em 1996, colaboram para a correta inserção de sua obra na história da arte.

#### **A permanência das questões puramente formais**

A permanência das questões puramente formais, aquelas passíveis de darem conta da arte através da doutrina da visibilidade pura, também foram enriquecidas por inúmeras contribuições no Brasil, durante os anos 60. Dois artistas representam muito bem essas pesquisas: Mira Schendel e Sérgio de Camargo.

#### **Mira Schendel – Como se a arte fosse uma pele em contato com o mundo**

Mira Schendel é sem dúvida uma das importantes artistas no Brasil dos anos 60, no entanto sua obra – em tudo contrária às correntes que ocupavam a frente da cena – permanece retraída, como se a timidez e discrição públicas da artista fossem inerentes à sua linguagem. Mira Schendel, além de artista, foi uma estudiosa de filosofia. E manteve-se até o final de sua vida em dia com as mais recentes investigações no campo da fenomenologia.



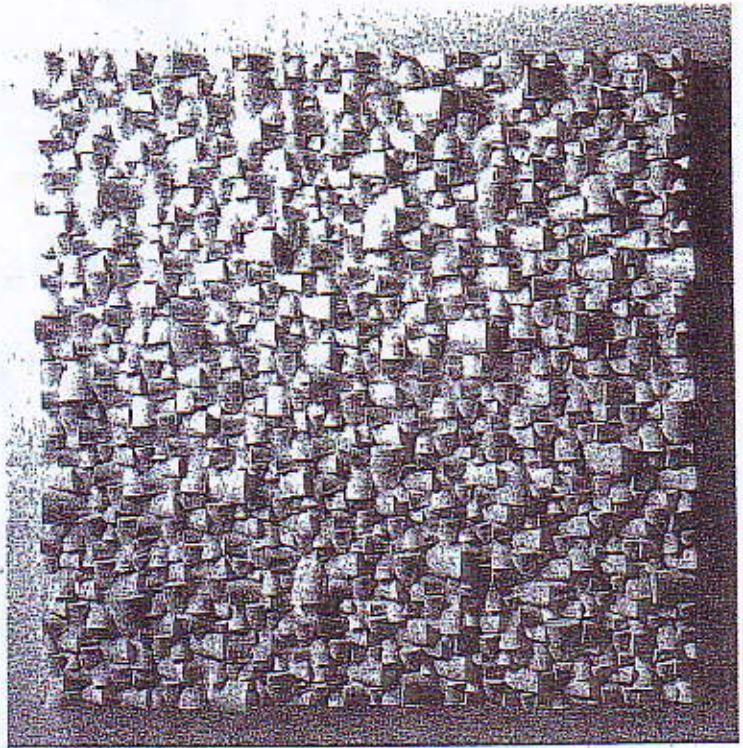
Seu amigo, o físico e crítico de arte, Mário Schemberg, acompanhando seu trabalho, afirmava: "Nas artes plásticas, o sentimento de uma pura espacialidade esteve freqüentemente ligado ao de eternidade e talvez de perfeição. Esse sentimento de eternidade associado à espacialidade impregnou fortemente a pintura a óleo de Mira, especialmente em sua fase abstrata geométrica. Manifestou-se em sua predileção pelo quadrado e pelo mineral. Na fase final de sua pintura geométrica a óleo surgiu o círculo, símbolo da eternidade emergindo duma temporalidade cíclica. Um tempo não criador, puramente repetitivo. Tempo de relógio".<sup>23</sup>

Os *Trenzinhos*, como Mira Schendel chamava a série de trabalhos, onde as folhas de papel de arroz, penduradas, oscilam ao sabor da brisa, são de uma radicalidade contra a corrente. Ao contrário da arrogância e violência simbólica freqüentes no confronto entre obras de arte e Instituições, nesse período, um *Trenzinho* destoa na sua absoluta novidade. A força da gravidade, representante por excelência das leis da natureza, trabalha a favor pela delicadeza do material escolhido. Para se preservarem, exigem logo um ambiente recolhido, bem longe das intempéries naturais, do mesmo modo que seu espírito não se entrega às noções das análises da arte no circuito carregado da vida urbana. Esses móveis, que anunciam sempre o contato entre arte e mundo não querem a potência plástica de um Calder. Mas, de qualquer modo é como se a eles, pela construção mesmo, tivesse sido transmitido o poder de representar algo como o início de um *élan* vital, um sussurro de vida que se anuncia sempre que uma leve corrente de ar o toca.

"Sua obra se inscreve no mundo como se não houvesse lugar para a arte como Mira a concebe. Como se este lugar tivesse, cada vez, de ser reinventado.

Mira Schendel  
*Trenzinho*  
1988  
folhas de papel de arroz e fio de algodão  
45,5 x 23cm (cada)  
col. Antônio Dias

Sérgio de Camargo  
*Sem título*  
década de 1960  
madeira pintada  
80 x 80cm  
col. Andréa e José Olympio Pereira



Mas a própria noção de lugar, que pressupõe, necessariamente, um espaço para situá-la, não dá conta do problema. A descoberta desse momento em que as coisas se tornam apenas visíveis, silenciosas e ainda não podem dizer nada, exige aquilo que Sônia Salzstein chamou de 'vazio do mundo'<sup>24</sup>. Daí a solidão construída como condição da existência de cada obra – sentida mesmo naquelas produzidas, mais tarde, em séries quase intermináveis de monotipias e desenhos. Nessa ordem, em que o visível não grita, não fala, nem mesmo sussurra, apenas aparece, no limite da existência, há a recusa da conquista de um lugar: Como na noção grega de 'topos', anterior ao conceito de espaço, quem determina o 'lugar' é a própria natureza do objeto que o ocupa. E esta natureza contraria o mundo que a cerca: é de uma solidez que vacila, sempre delicada, ao afirmar sua presença. Como se a arte fosse uma pele em contato com o mundo, região sensível entre interior e exterior".<sup>25</sup>

**Sérgio de Camargo – "O método assume a dimensão de poesia"**

A lógica construtiva dos neoconcretos parecia destinada a continuar, exclusivamente, nas explorações individuais de Amílcar de Castro e Franz Weissmann, que sozinhos já constituem todo um capítulo da história da escultura moderna no Brasil. Os relevos de Sérgio de Camargo vêm prolongar essa tradição recente, renovando-a e enriquecendo-a, a partir de 1963. Sua exposição, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1965, demonstrava essa contribuição de forma inequívoca.

As obras de Mira Schendel poderiam ser associadas a mônadas. Indivíduos, cuja condição de existência é o isolamento, como se respirassem a

atmosfera que eles mesmos produzem. A essa solidão construída se opõem os relevos de Sérgio de Camargo.

O maior equívoco no exame de um relevo de Camargo seria associar seus elementos, os cilindros recortados, a um módulo, no sentido que a palavra adquire na linguagem de arquitetos e desenhistas industriais. O módulo é uma espécie de mínimo múltiplo comum – uma unidade – que justaposto dentro de certas condições ditadas pelo projeto é passível de configurar diferentes totalidades. Os elementos dos relevos já estão dotados de uma tensão que lhes é própria: o ângulo que os recorta e determina a seção do cilindro. Esse ente abstrato, mesmo sozinho, já produz sentido. Isolado na superfície conversa com a luz e a própria sombra. Direciona o olhar a partir do ângulo em que se encontra.

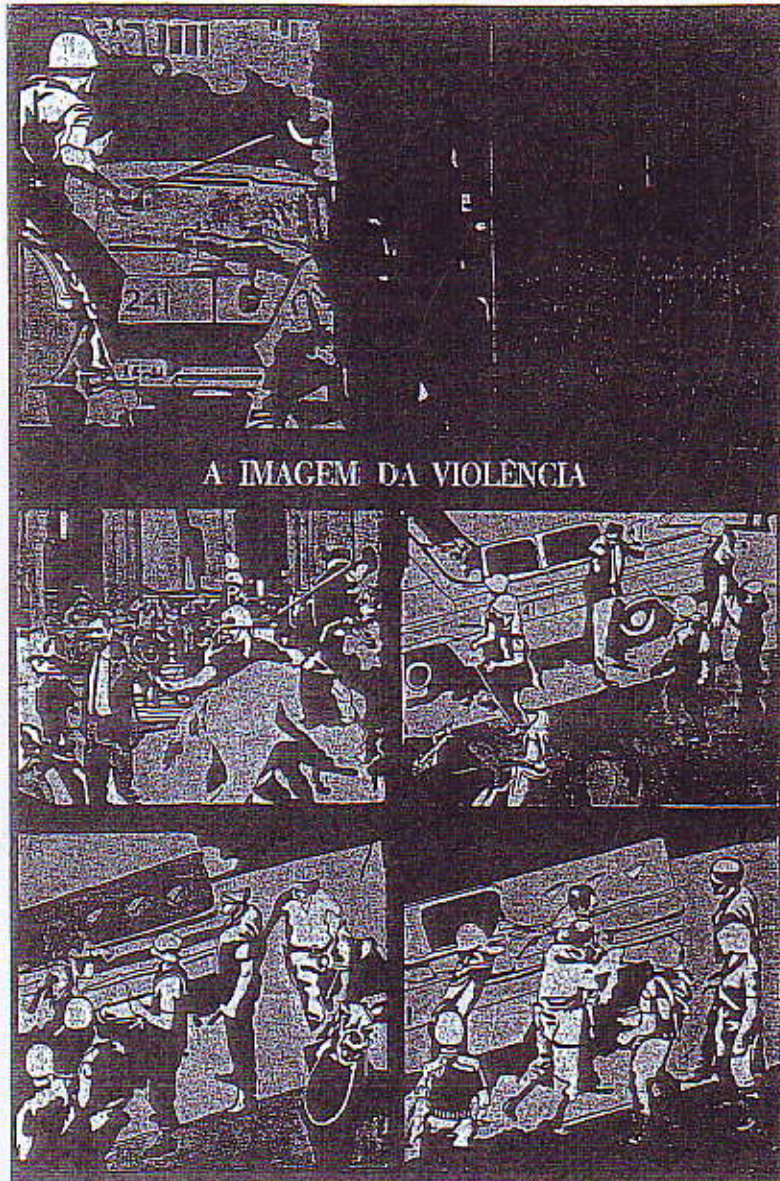
Mas, na maioria das vezes, o artista o submete a uma lógica simultaneamente recursiva e combinatória. É essa inteligente combinação de repetição e mudança, do mesmo e do diferente, de determinação e de acaso, que forma a estrutura rica e complexa quando se encontra em multidão sobre a superfície. Esculturas que se encontram no campo permanente de dupla atração entre a submissão à redução ao plano e à evidência do volume, os relevos são a própria manifestação plástica de seu método. Ou, melhor, nas palavras de Ronaldo Brito, "(...) método aqui ultrapassa a noção vulgar de caminho para apreensão do objeto. Uma das originalidades do artista, no quadro das linguagens construtivas, é justamente uma intuição não matemática de método. Sem exagero, o método assume a dimensão de *poiesis*".<sup>25</sup>

### **O final da década – novas transformações e rupturas**

O final da década de 1960 é marcado pelas turbulências políticas que atravessam diversos continentes, acirradas tanto pelo crescimento da intervenção militar americana no Vietnã, como pela crise existencial e política de toda uma geração jovem que questiona as opções oferecidas nos limites da integração às sociedades de consumo avançadas. Os movimentos de protesto se multiplicam. Na América Latina, onde os regimes ditatoriais exercidos pelas Forças Armadas eram a regra, prosperam as teses da organização da resistência sob a forma das lutas de guerrilha rural e urbana que, curiosamente, vão ser assumidas, num gesto desesperado, por organizações terroristas de esquerda em sociedades democráticas europeias como a Itália e a Alemanha, na década seguinte.

No Brasil, em 13 de dezembro de 1968, como resposta ao crescimento da oposição estudantil e das classes médias, acompanhadas por setores inexpressivos da classe operária, é editado pelo regime militar o Ato Institucional nº 5. Com essa medida fecham-se as últimas portas que restavam ao exercício da livre opinião e debate. Aprofunda-se a censura à imprensa, aumentam as prisões arbitrárias e as cassações dos direitos políticos de cidadãos. O direito de professores e estudantes de oposição trabalharem e freqüentarem uma universidade pública é retirado através do decreto-lei nº 477/68. As forças de repressão adotam a tortura como método para obter informações e confissões. Aumenta o número de brasileiros obrigados ao exílio para manterem suas atividades em condições suportáveis de existência. Outros são banidos pela ditadura e perdem o direito à cidadania, são decretados apátridas.

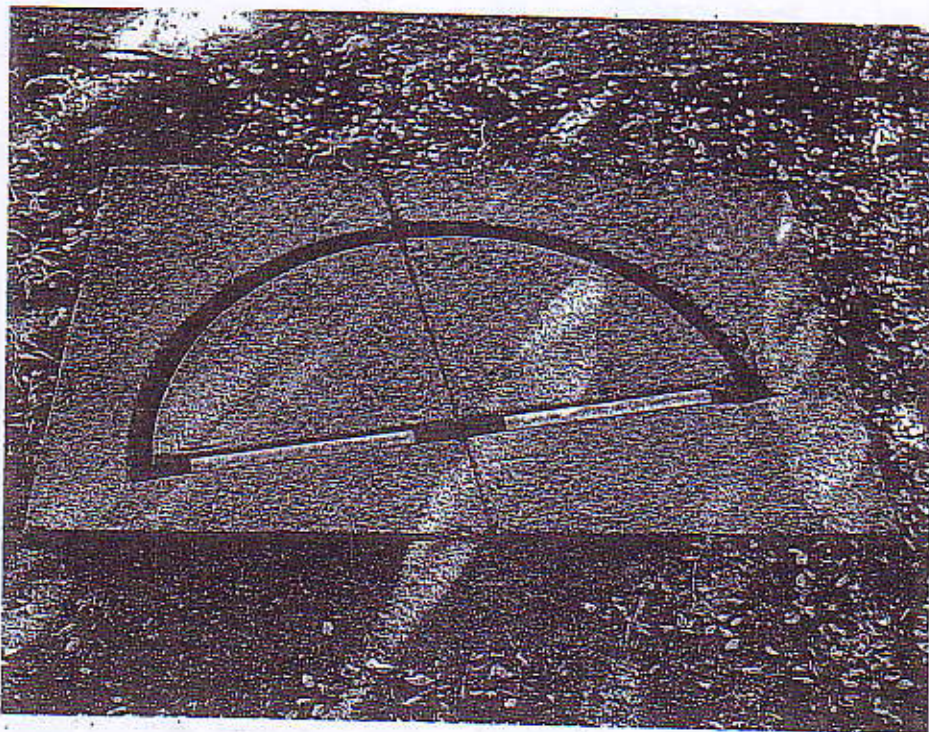
É nessas condições, ao fundo, que devemos examinar a produção artística



Antônio Manuel  
 A imagem da violência  
 1968  
 flan pintado  
 57 x 37,5cm  
 col. do artista

desse período que contribui para novas rupturas e transformações da linguagem.

Os trabalhos de Antônio Manuel desse período são exemplares do diálogo imediato com as questões políticas e o investimento na pesquisa formal – e são um dos poucos exercícios desse tipo bem-sucedidos. O artista parte da herança construtiva, já assimilada e incorporada. Mas a paisagem urbana sublimada nos entes geométricos abstratos terá que ser submetida à metamorfose e, de novo, “figurar”. Essas figuras em segundo grau são obtidas através de recortes e seleções em manchetes e imagens das primeiras páginas de jornais. A folha impressa é descartada, o artista escolhe o *flan* – o material, superado pelo moderno *off-set*, era a matriz das superfícies cilíndricas em chumbo das impressoras rotativas. Com esse recurso, Antônio Manuel traz para o trabalho a possibili-



dade virtual da primeira página ser outra e, ao mesmo tempo a carga do elemento expressivo em relevo.

Em *Repressão outra vez – eis o saldo* (1968), a primeira página do jornal é ampliada e reduzida às cores preto e vermelho. As notícias que revoltam e enlutam a cidade – entre elas, o estudante morto pela polícia – estão cobertas. Para descobri-las o espectador deve suspender as cortinas negras. Nessa sucessão de deslocamentos e solicitações, foi redefinido o destino do *medium*. O jornal não comunica, grita sua notícia: naquele momento como intervenção atual, hoje como memória. Mas não se entrega, exige o ato voluntário curioso na descoberta da razão do luto.

Como observamos, o universo mais evidente da *pop* estava longe de esgotar os desdobramentos das oposições formais ao território ditado, nos anos 50, pelo expressionismo abstrato, nos Estados Unidos. As correntes chamadas de *minimal* e *conceitual* se desenvolveram, a partir dos anos 60, favorecendo a releitura das experiências passadas. Muitas das questões da *minimal* – por exemplo, a crítica do universo escultórico como metáforas do corpo herdadas da estatuária numa tradição, que no Ocidente, remontava à pré-história e à Grécia arcaica, a diluição da dicotomia interior/exterior, a exploração dos limites das questões inauguradas pelo cubismo – foram desenvolvidas no Brasil, desde os anos 50, por artistas concretos e neoconcretos.

Deriva dessa situação, também, a experiência de movimentar o esforço reflexivo que constitui a obra de arte para um plano exterior à sua visibilidade. As obras passam a explorar uma poética onde a dimensão visível divide espaço com a formulação do problema. Os jogos de linguagem sugeridos pela poesia

José Resende  
Sem título  
1970  
concreto com tubo de ferro cromado  
77 x 113cm  
col. particular

Cildo Meireles  
Para ser curvada com os olhos  
1970 (edição de 1975)  
caixa de madeira com placa esmaltada  
e barras de ferro  
50 x 25 x 11,5cm  
col. Luiz Buarque de Holanda



dos anos 50 adquirem novo estatuto. Os títulos das obras, mais do que nunca, complementam e atuam na determinação dos significados.

A primeira ruptura numa obra da Nova Figuração ocorreu no trabalho de Antônio Dias, a partir de 1968, quando o artista já vivia em Paris e preparava-se para mudar para Milão. Seu trabalho se transforma radicalmente. O estatuto da pintura passa a ser questionado através de uma investigação de arte e linguagem onde o quadro é objeto de uma operação gráfica. O modelo explorado é o de um quadro dentro do quadro que por sua vez incorpora os sintagmas ou palavras isoladas – seus próprios títulos.

A palavra passa a elemento do trabalho, não pela força plástica de sua introdução – esta, ao contrário está neutralizada pela padronização gráfica da tipografia –, mas pelos seus sentidos que interagem com as superfícies pintadas. Este rebaixamento proposital da dimensão visível solicita uma nova demanda do espectador, aquele reflexivo, da qual o trabalho necessariamente precisa para completar o ciclo de sua poética. Estamos já, desde 1968, com os novos trabalhos de Antônio Dias, nas questões que serão desenvolvidas pela arte no Brasil na década seguinte.

*Para ser curvada com os olhos* (1970), de Cildo Meireles, traz para o universo dos chamados "objetos" a mesma questão, aqui explorada sob a forma do paradoxo. As barras de ferro anunciadas como "iguais e curvas" nem são todas curvas, e por isso mesmo não são iguais, nem mesmo nas suas dimensões. *As 7 estrelas do silêncio* (1970), de Waltércio Caldas, têm as diferentes agulhas transformadas em versos de um poema visual pela simples incorporação do título ao trabalho.

Outro campo já está sendo explorado por José Resende. A potência do trabalho estará na força da articulação sintática, não de palavras que os complementam, nem mesmo no título, mas nos elementos disjuntivos em contato por diferentes materiais e formas. Esse léxico inesgotável, a partir da dessacralização das matérias-primas nobres ou tradicionais, aliado ao desafio da invenção associativa, dão início; na obra de José Resende, a uma nova vertente da arte no Brasil.

O interregno da arte construtiva no Brasil, durante os anos 60, na verdade não existiu. Não só porque continuava poderosamente a atuar nas obras de um Volpi, Amílcar ou Weissmann, para me deter em algumas poucas contribuições, como atuavam na introdução de renovações e mantinham uma espécie de padrão estético com os quais quem quisesse "fazer arte" tinha que se medir inevitavelmente. Os anos 60 terminam por anunciar a continuidade dessa tradição recente no Brasil. Mas de modo bem distante de qualquer utopia de sua aplicação em escala social.