



Documents of 20th-century Latin American and Latino Art

A DIGITAL ARCHIVE AND PUBLICATIONS PROJECT AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON

WARNING: This document is protected by copyright. All rights reserved. Reproduction or downloading for personal use or inclusion of any portion of this document in another work intended for commercial purpose will require permission from the copyright owner(s).

ADVERTENCIA: Este documento está protegido bajo la ley de derechos de autor. Se reservan todos los derechos. Su reproducción o descarga para uso personal o la inclusión de cualquier parte de este documento en otra obra con propósitos comerciales requerirá permiso de quien(es) detenta(n) dichos derechos.

Please note that the layout of certain documents on this website may have been modified for readability purposes. In such cases, please refer to the first page of the document for its original design.

Por favor, tenga en cuenta que el diseño de ciertos documentos en este sitio web pueden haber sido modificados para mejorar su legibilidad. En estos casos, consulte la primera página del documento para ver el diseño original.

depois das

EHORA



AGORA

VANGUARDAS

Otília Beatriz Fiori Arantes

Pode-se dizer que de 65 a 69 — até à revanche do regime — boa parte dos artistas brasileiros pretendiam, ao fazer arte, estar fazendo política. Passada a hesitação do primeiro momento — provocada pelo golpe militar e pelos primeiros expurgos e prisões —, intelectuais e artistas voltam a reclamar para si um papel de ponta na resistência ao processo regressivo por que passava o país. Como disse Sérgio Ferro, num debate entre artistas e críticos, em 65: a unidade do que ocorria nas artes plásticas no Brasil não estava num parentesco formal, mas na posição agressiva, no não conformismo, em sua tentativa ampla e violenta de desmistificação¹. Esta característica comum de retorno à realidade (abandonando a abstração que era até bem pouco, entre nós, a tendência dominante) parece autorizá-lo a chamar toda esta nova produção, como o fizera Mário Schenberg, de “realista”, aliás, subtítulo do programa do Seminário “Propostas 65”. Hélio Oiticica, entretanto, voltando à questão em “Propostas 66”, diz preferir a expressão “nova-objetividade” — que acabou sendo consagrada. Enfatizava assim o caráter vanguardista e pioneiro do que estava ocorrendo aqui — segundo ele, não se tratava mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de descobrir e criar objetos na tentativa de instaurar um mundo experimental onde os indivíduos pudessem ampliar seu campo imaginativo e, principalmente, criar ele próprio parte deste mundo — ou ser solicitado a isto. O que culminaria numa “anti-arte”, numa descentralização da arte, no “deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual, racional, para o da proposição criativa, vivencial”. “Dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de ‘experimentar a criação’” — propunha ele. Era assim, como observava, menos pela mensagem explícita, do que pela vivência social, coletiva, que propiciava, que a arte possuía impacto político. E concluía irreverente:

“Essa magia do objeto, essa vontade incontida pela construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais, etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a patenteação de situações-limite, são características fundamentais de nossa vanguarda, que é vanguarda mesmo e não arremedo internacional de país subdesenvolvido, como até agora o pensam a maioria de nossas ilustres vacas de presépio da crítica podre e fedorenta.”²

A designação “realismo”, ou “novo realismo” (como preferia Schenberg), parecia imprópria, sob pena de se ficar preso aos parâmetros convencionais da pintura. De fato, amadurecidos pela derrota e pondo de lado o tom exortativo e populista adotado na maior parte das manifestações “engajadas” do início da década, os artistas em sua maioria, especialmente no setor das artes plásticas, vão tentar provocar um impacto social revolucionário por uma alteração sobrevinda no interior mesmo da ordem artística. Como ao tempo das vanguardas históricas, opunha-se a toda forma de esteticismo uma *arte-vida-ação*, não apenas conteúdos e discursos políticos. O novo programa da arte brasileira era, ainda uma vez, o de romper com os limites artísticos — instituição autônoma ou atividade separada —, trazendo-a ao campo político-ético-social, como forma de atuação-produção coletiva³. Programa estético e programa de ação parecem coincidir. A obra substitui-se o projeto, ou o gesto — o espaço da criação artística não deveria mais ser o museu, mas a rua, o espaço das trocas coletivas. Sem querer padronizar a arte do período, esta parece ter sido, embora em graus diversos, a tendência dominante.

Afastando-se das intenções artísticas internacionais no momento, especialmente da *pop* (apesar de não ignorar as lições desta — como veremos), aquela arte parecia retomar o ideário vanguardista do início do século. Vemos despontar aqui e ali o mesmo tom nihilista das vanguardas mais irracionais. Por exemplo, na definição de sua “posição ética”, Hélio declara não estar querendo constituir uma “nova moral”, mas “derrubar todas as morais, pois que estas tendem para um conformismo estagnante, a estereotipar opiniões e criar conceitos não criativos”. Na mesma época — início de 67 — ao apresentar a exposição “Nova objetividade brasileira”, onde a tônica é também o protesto, alerta: “DA ADVERSIDADE VIVEMOS”. Parece ser a consagração do caos. Não era contudo o que pretendia:

“O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual, e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e o caos — desse caos vietnamesco poderemos erguer algo válido e palpável, a nossa realidade.”⁴

À maneira das velhas vanguardas históricas, combinam-se aí, nesta declaração de

guerra de Hélio Oiticica, violência predatória e élan construtivo. Do caos haveria de nascer um novo mundo. Esta a grande esperança expressa nas manifestações artísticas mais relevantes daquele ano: *Alegria, Alegria*, de Caetano, apresentada no festival da Record; o *Salão das caixas*, na Petite Galerie; *Tropicália*, de Hélio; *O Rei da Vela*, encenado pelo Teatro Oficina; *Terra em Transe*, de Glauber, ou o *happening* da Galeria Rex.⁵

Depoimentos e manifestos da época multiplicam suas referências aos movimentos anti-arte do início do século, especialmente a Duchamp ou ao dadaísmo e ao surrealismo, mas mais diretamente ao próprio modernismo brasileiro — a seu nacionalismo antropofágico, personificado, mais do que todos, por Oswald. Mas se as questões são aparentemente as mesmas: nacional/internacional, velho/novo, etc., o momento é outro, o desenvolvimento econômico e tecnológico atingira uma fase bastante mais avançada, do ponto de vista do capitalismo e da internacionalização — nos anos vinte ainda se tratava do “sonho brasileiro”, tinha-se uma visão prospectiva, otimista, utópica, predominante; já nos anos 60, o que domina é o gosto amargo da desilusão. Mas se naqueles idos havia também, ao lado da aposta na modernidade e da necessidade de construir um Brasil novo, uma insatisfação com a realidade, o atraso, o provincianismo, procurava-se contudo preservar os valores nacionais, nativos, contra a desfiguração que a modernidade poderia trazer. Na década de 60, por seu lado, tendo passado pelas lições da arte abstrata — do construtivismo concreto e neoconcreto —, a arte brasileira já se acha bastante distante da temática nacional e/ou popular. Absorvidos já os recursos mais recentes da tecnologia e da arte internacionais, o questionamento da introjeção/rejeição das tradições e valores nacionais por esta modernidade deve se processar num outro plano — de desconstrução/reconstrução da própria linguagem artística.

Talvez pudéssemos dizer, embora isto seja muito esquemático, que a vanguarda brasileira passou por três momentos que, de certo modo, reproduzem o projeto das vanguardas históricas escandido: 17/32 — cubo/futurista; 45/60 — abstrato/concreta (ainda no filão do construtivismo); 65/69 (74?) — dadaísta/*pop* (sem abandonar in-



P. Escosteguy. "Paz", 1964 (Reconstrução)
Acrílico s/ madeira c/ relevos e metais, 150x120 cm. (Fotol. FAAP)

teiramente esta componente construtiva dos momentos anteriores). Na década de 50, a tônica teria sido a afirmação do fenômeno plástico-visual, de sua autonomia, em reação a uma pintura muito voltada para a figuração da realidade nacional. Esta busca do essencial, esta depuração de formas, não era despida de um sentido político prospectivo, nem estava inteiramente desenraizada da tradição nacional, mas, por seu caráter construtivo-tecnista acaba comprometida com a ideologia desenvolvimentista dominante, enredando-se nas malhas do desenvolvimento tecnológico e sua aparente "neutralidade". A isto reagirá o neo-concretismo retomando os valores expressivos e nacionais, num esforço de síntese — parcial, mas à qual é devedora toda a vanguarda, especialmente carioca, da década seguinte.⁶

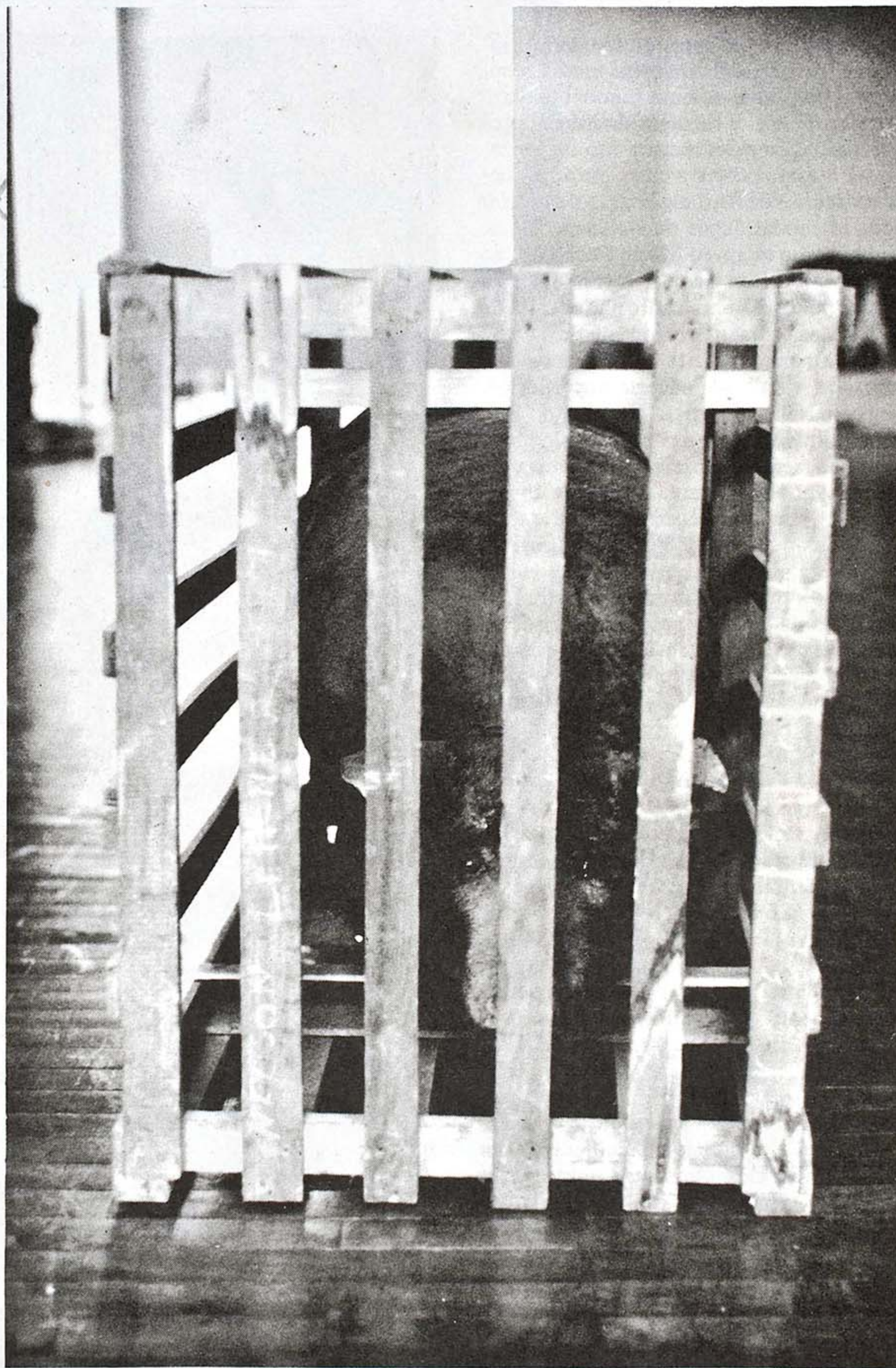
A nova figuração, os objetos, os ambientes, ou acontecimentos, dos anos 60, se pautarão basicamente por aquelas normas sintetizadas no "Esquema geral da Nova Objetividade": "1 — vontade construtiva geral; 2 — tendência para o objeto, ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 — participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 — abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 — tendência para composições coletivas e conseqüente abolição dos "ismos", característicos da primeira metade do século na arte de hoje (esta tendência pode ser englobada no conceito de 'arte pós-moderna' de Mário Pedrosa); 6 — ressurgimento e novas formulações do conceito de anti-arte."⁷

Não se pretendia simplesmente integrar a arte à vida, ou diluir aquela nesta, mas —

desintegradora/construtora da vida e de si mesma —, a arte era concebida como um gesto ao mesmo tempo destruidor e criador a se desdobrar em todos os níveis. Talvez como nos anos 10/20, na Europa, estivéssemos assistindo a um fenômeno semelhante à ascensão do nazismo, mas parecia ainda sobrar uma réstea de luz, um pequeno espaço para exercer a liberdade (na expressão de Mário Pedrosa). Como o autoritarismo, também a lógica do consumo não era tão asfíxiante como será daí a alguns anos (ou como já era esta nos EEUU).

Trazendo para a arte os mitos e símbolos da vida urbana, ou o inverso, trazendo aquela para perto do cotidiano, utilizando-se do traço forte e das cores agressivas da publicidade, ou de objetos da sociedade de consumo, aproximando-se portanto, por cer-

tos lados, da arte *pop*, é ainda a irreverência, à subversão, à maldição “dadá” que somos levados a nos reportar. É a mesma agressividade incômoda que a marca. Mesmo que as influências *pop* e *op* fossem inegáveis, tratava-se contudo, mais do que apresentar um conteúdo diverso, ou representar uma realidade nossa, subdesenvolvida, de criar “uma linguagem própria” — conforme depoimento de Oiticica. Mesmo que alguns dos artistas se atribuíssem filiações *pop* — como foi o caso daqueles ligados à Galeria Rex (Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Leirner, Nasser, Fajardo, Resende, Nitsche, até certo ponto, Sérgio Ferro, etc.) em que as marcas de um Rauschenberg ou de um Indiana eram facilmente detectáveis —, ou ainda, que a crítica os tachasse de “popistas”, é preciso reconhecer que a atitude dos artistas brasileiros era muito diversa da dos seus congêneres americanos. Entre uns e outros havia um verdadeiro abismo. Enquanto estes, como distinguia Mário Pedrosa (e esta era a visão dominante no Brasil, na época), “capitulavam” abertamente diante da realidade imediata do cotidiano, inteiramente regulado pelas leis do consumo, aqueles pretendiam revelar a infra-realidade — seja através do choque provocado pela explicitação das contradições no uso de materiais disparatados, combinando, por exemplo, o ultrapassado e o precário com o ultra-moderno, como nos “ambientes” de Hélio, nas “caixas de morar” de Gerchman, em seus jogos de palavras em acrílico (a lembrar logotipos de Companhias Aéreas ou Bancos) — “AR”, “LUTE”, “SOS” —, ou nos objetos-máquinas de Wesley; seja pela distorção das informações habituais, como no caso de Maurício Nogueira Lima, ao se utilizar de sinais de trânsito para indicações políticas, ou no recurso aos sinais de informação, por Escosteguy, criando símbolos plásticos altamente sugestivos (também, embora já um pouco fora deste período, as “Inscrições em circuitos ideológicos” ou “antropológicos”, de Cildo Meireles, gravando inscrições em garrafas de Coca-Cola ou notas de dinheiro repostas em circulação). Voltando ao Gerchman — “Agora ajoelhe-se”, suas Lindonéias e Misses de subúrbio, subdesenvolvidas, seus times de futebol — como os de Leirner —, suas multidões (em estádios, ônibus ou filas de fábricas), figuras anônimas, grotescas, caveiras, procurados pela polícia — é sempre o mesmo tom de

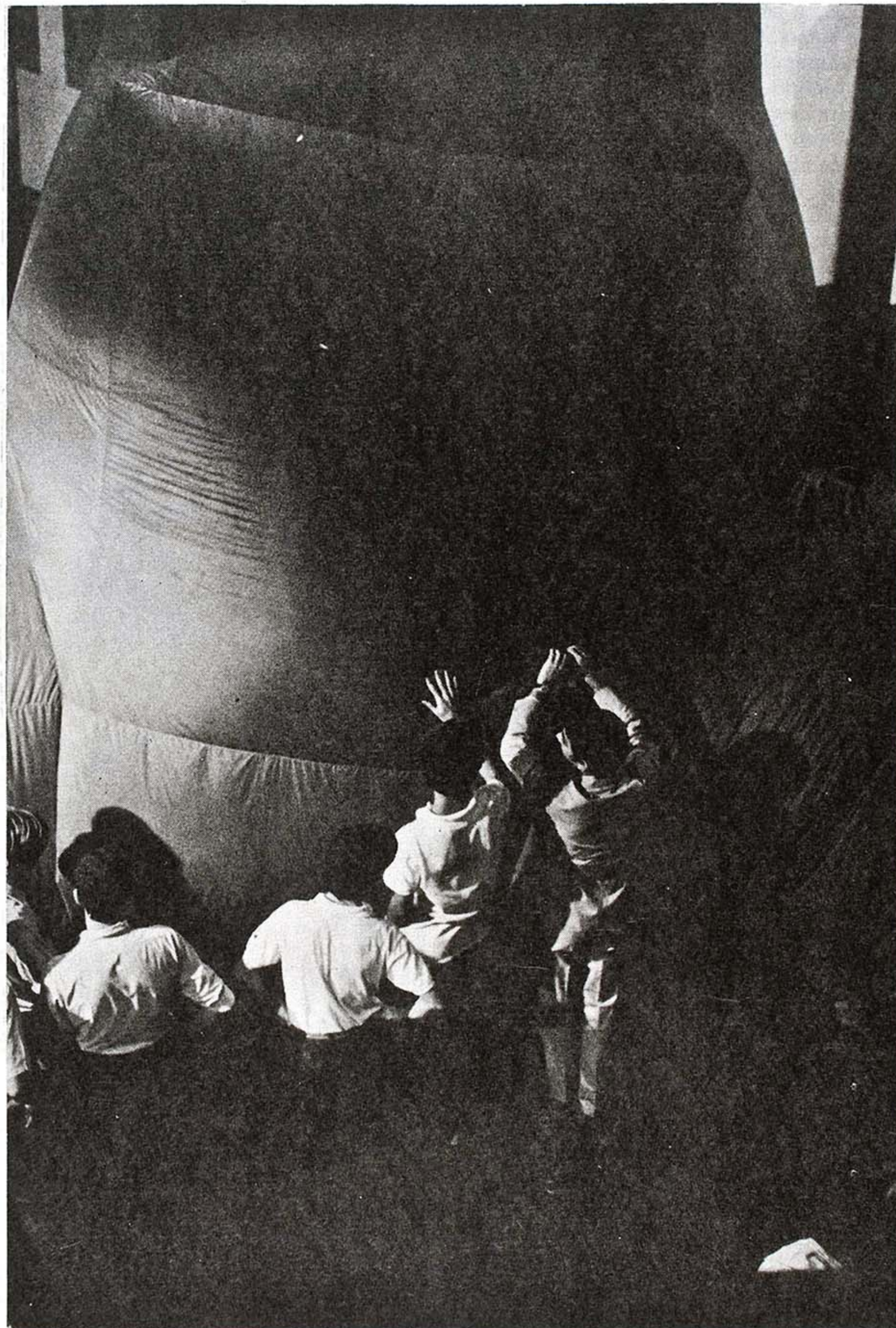


Nelson Leirner. “Porco”, 1968
Engradado e porco empalhado, 85×165×65 cm. (Fotol. FAAP)

denúncia, às vezes explicitada por palavras indicadas ou texto, no estilo de primeira

página de imprensa marrom, outras vezes pela combinação do tom agressivo verme-

lho-sangue com as cores da bandeira brasileira, aproximando imagens incongruentes ou superpondo-as a um fundo/bandeira zebreado. Todos os recursos da informática e da figuração mais recente são mobilizados. O mesmo ocorre com as pinturas/objetos viscerais de Antônio Dias, a denunciar todas as modalidades de violência, ele se atinha, como escreveu Mário Pedrosa, “ao permanentemente vivo dos fatos do dia da crônica policial”, entretanto não se trata de um simples “comentário jornalístico, como no *pop* americano, mas antes um pedaço bruto de vida” — adverte-nos Mário⁸. Também Nelson Leirner, ao enviar o “Porco empalhado” ao IV Salão de Brasília, não pretendia, seguramente, apenas, mais uma vez, glosando Duchamp, romper os limites da arte — sua irreverência, em se tratando de um Salão oficial e, dentro do contexto político em que se dava, ia muito além de um simples questionamento da Instituição Arte: com ela, eram as próprias instituições que eram postas em causa (com a cumplicidade do júri, que o premiou). Pelo recurso à realidade aparentemente mais prosaica, mas tratada de forma inusitada, tornava-se manifesta uma realidade no geral ignorada, mas mais do que tudo, tentava-se gerar um comportamento também ele inusitado, tirando o espectador da passividade, acirrando seus desejos e seus impulsos. Um fenômeno típico foi o “Rex Kaput” — o *happening* de encerramento da Galeria Rex, que durou 8 minutos — o tempo de as obras serem arrancadas, e a Galeria depredada. O Wesley, em depoimento recente se perguntava: “Como é que se formou o saque? Que elementos estavam dentro das pessoas aparentemente pacíficas, que numa fração de segundos, explodiram e transformaram uma galeria de arte numa espécie de cidade em momento de ser abandonada? Com que forças mexemos?”⁹ Algo semelhante ocorrerá algum tempo depois no Rio, só que os alvos serão Bancos e Supermercados. Seria um pouco ousado dizer que se tratava exatamente da mesma coisa — o móvel neste último caso era evidentemente a fome, no primeiro, provavelmente, a posse de objetos que tivessem valor de troca —, mas a diferença talvez fosse apenas de grau: em ambos os casos os padrões estabelecidos de comportamento eram rompidos, atentava-se contra a propriedade, de uma maneira ou de outra subvertia-se a ordem.



Marcelo Nitsche. "Bolha", 1969
Nylon e exaustor, 700 cm/alt. (Fotol. FAAP)

A participação popular vai se dar de diferentes maneiras, em nível maior ou menor, vai ser mais ou menos popular, mas ela é quase sempre o objetivo principal dos artistas na época.

*"A obra uma vez acabada" — dizia Gerchman — "está inteiramente acabada para mim. Passa a fazer parte de uma manipulação; de um coletivo, social, em que o espectador não mais deve participar contemplativamente, mas ativamente, penetrando fisicamente nela, apalpando-a, metendo-se dentro dela. Minha obra não é feita para museus, nem cabe em nossos apartamentos. Deveria fazer parte de um parque de diversões aberto a todos."*¹⁰

Os objetos de Gerchman ou de Lygia Clark, os "penetráveis" de Hélio, o *Trapézio* ou o *Helicóptero*, de Wesley, a *Bolha* de Nitsche, são alguns exemplos de obras em que o público é diretamente instado a participar.

Em síntese, pode-se dizer que a arte que se fazia aqui era, diante do *pop* americano, extremamente *hot*, como já assinalou uma vez Frederico Morais, ao relatar o fato de Sam Hunter ter vindo ao Brasil organizar uma exposição de arte latino-americana em seu país e não podendo chegar a um acordo com os artistas brasileiros — conta Frederico que "enquanto ele queria uma arte *cool*, os brasileiros só concordavam em remeter obras *hot*; a mostra acabou não saindo".¹¹

No *pop* americano, mesmo recorrendo ao humor, o discurso mitológico da americanidade está de fato integrado — como declara Indiana: "É o sonho americano, otimista, generoso e ingênuo... é o mito americano. Portanto, é o melhor de todos os mundos possíveis". O sorriso provocado não tem nada a ver com a ironia subversiva ou o humor corrosivo de nossos artistas, é um sorriso *cool*, que não se distingue, como observa Baudrillard, do da cumplicidade comercial. Certo sorriso faz parte dos sinais obrigatórios do consumo, é um sorriso de conluio, e não de crítica. O humor *pop* pode portanto ser apenas uma forma repressiva de desinibição do *american way of life*¹². Rauschenberg confessa: "minha obra nunca foi um protesto contra o que estava acontecendo". A neutralidade aparente — como a de Warhol, que diz pintar desta maneira porque quer fazê-lo como se fosse uma máquina — acaba se decidindo

pela "identidade do mundo da arte com o da mercadoria" (como conclui Marchan, em *Da arte objetual à arte do conceito*, ao registrar tais depoimentos). É também verdade (e o autor reconhece) que as lições da *pop art*, quanto a uma nova linguagem artística, são decisivas — como aliás o próprio fato de inserir-se de uma maneira diversa na realidade sócio-cultural, assumindo-se em sua literalidade e abandonando toda pretensão contestatária da arte vanguardista (ou sendo impelida a fazê-lo, por força dos mecanismos de uma sociedade altamente administrada) —, de tal modo que as tendências posteriores estão inevitavelmente referidas a ela. Talvez tenha sido o divisor de águas e, justamente, entre a arte dita "moderna" e a "pós-moderna" (como assinalou muitas vezes Mário Pedrosa). Ao que não escapa a arte que então se fazia aqui, mas, como dizíamos, combinando os recursos da *pop* ao programa das vanguardas e acrescentando um alto grau de inventividade. Para os artistas brasileiros não se tratava de consagrar "o melhor dos mundos" — nem de cá, nem de lá —, não só devido à situação política pouco confortável que se estava vivendo, como pela consciência aguda que tinham, propiciada por esta mesma realidade, da desordem capitalista.

Sérgio Ferro, embora chamando a atenção para esta politização da *pop* por parte dos artistas brasileiros, era menos otimista que Hélio ou Mário Pedrosa, sobre as possibilidades transformadoras desta arte ou quanto, apesar de tudo, à originalidade da nossa vanguarda. Sérgio Ferro via nela apenas a manifestação clara do que éramos — "colônia ianque": partíamos da linguagem da metrópole para falar de nós. Segundo ele, tentava-se politizar a *pop* mas sem conseguir ultrapassar os limites impostos por ela. Além disto, a própria violência interna se encarregava de impedir a denúncia da violência — o que esta arte exprimia não era outra coisa do que a frustração da pequena burguesia alijada do poder. Apointava os fenômenos de superfície sem tocar nas estruturas econômicas do sistema; por exemplo, tinha como um dos alvos prediletos a cultura de massa, o que, de acordo com Ferro, era mais um problema da metrópole do que nosso — com a qual acabávamos sempre, quiséssemos ou não, nos identificando. Tratava-se, portanto, apenas de uma arte nos "limites da denúncia"

— apenas "anti", sem chegar a ser modificadora¹³. Ora, o que os nossos exemplos mostram é, de um lado, que a simples combinação de um conteúdo brasileiro a uma linguagem internacional não é um "mero enxerto" (como afirmava Ferro) — conteúdo e forma não são exteriores um ao outro: mesmo que fosse introduzindo uma tensão, este novo conteúdo deveria se sedimentar (utilizando uma expressão de Adorno) numa forma diversa; de outro lado, isto não era tudo na produção artística brasileira do momento, mesmo naquela que se inspirava na *pop*. Além disto cabe perguntar: em que sentido não chega a ser modificadora? Acaso se pode pretender uma atuação direta e imediata sobre as estruturas econômicas ou políticas? Embora retrospectivamente se possa dizer que, como todas as vanguardas, ficou aquém de seu programa, não há como não reconhecer o interesse, a fertilidade e o caráter inovador — modificador — da arte daquele período, talvez um dos mais produtivos da história da arte brasileira.

Na época, Hélio Oiticica, embora menos pessimista, não estava contudo menos atento para as contradições vividas, conforme registra no catálogo da "Nova Objetividade": "No Brasil o papel toma a seguinte configuração: como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu processo coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra?"

As ambigüidades são evidentes e em grande parte assumidas. Basta ler a "Declaração de princípios da vanguarda", de janeiro de 67: pretendia-se uma arte que integrasse a atividade criadora na coletividade, que não fosse elitista, mas que não compactuasse com a miséria e a estagnação nacionais; para isto era necessário romper com as fronteiras locais, utilizar-se de todos os recursos técnicos avançados, projetar sobre ou para além deste subdesenvolvimento, valores e instrumentos da sociedade capitalista avançada. Como fazê-lo sem alinhar-se e ceder às pressões imperialistas? Estas, de seu lado, se davam no sentido de perpetuar a miséria, ou, ao menos, a dependência. Assim, para sair desta, obrigados a buscar novas linguagens, em consonância

com os acontecimentos do mundo moderno, os artistas se viam encerrados num círculo difícil de romper. Não se propunham modelos, ao contrário, acreditavam em possibilidades e caminhos próprios, mas era evidente a insatisfação com os recursos de que dispúnhamos e a aspiração a “acompanhar as possibilidades da revolução industrial” — o fascínio pela tecnologia mais recente, pouco ao nosso alcance, vinha acompanhado da crença de que pudesse trazer, de imediato, em seu bojo, as condições “para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade” por parte do público. Mas quem era este público atingido e até onde esta “revolução” nas relações arte/público poderia ter conseqüências para além do evento, não se esgotando no instante mesmo? Quais os desdobramentos possíveis disto? Em que nível se dariam? Através desta “posição revolucionária”, que valores eram perseguidos? Em nome de que progresso se lutava? Que modernidade estava em jogo? Provavelmente nada disto estivesse muito claro. Negava-se a importância do mercado (item 7), ao mesmo tempo que se pretendia dinamizá-lo (item 2); pretendia-se recorrer aos meios de comunicação (item 8), desrespeitando ao mesmo tempo as instituições e os interesses dominantes — ora: como escapar à lógica consumística, ou como utilizar os *media* sem cair na separação social que instituem por sua própria forma?¹⁴.

Estas são algumas das contradições e dúvidas vividas, mas que apontamos não no sentido de desmerecer os propósitos ou o programa da vanguarda brasileira, ou de minimizar seu alcance (que ela fica nos limites da sociedade burguesa, como afirmava Sérgio Ferro ao fim do artigo citado, é uma obviedade). Podemos nos perguntar, isto sim, por que e como tais contradições puderam coexistir e, inclusive, até onde constituem, menos que sua limitação, sua força. É preciso, aliás, não esquecer que isto sempre ocorreu em todas as vanguardas — esta combinação de atraso e avanço, de nacional e internacional, de caos e ordem, instituição e liberdade, radicalismo e complacência, não é apanágio nosso, tais tensões atravessam todo o movimento moderno, que se exaure justamente quando vêm dissimuladas numa aparente síntese ou totalidade — arte-total, síntese das artes, arte-cidade-planetária, etc. Aí, os antagonismos acabam por se dissolver, fun-

cionalizados em nome das exigências da realidade produtiva. É contra isto que se rebelam os artistas brasileiros que se consideram de vanguarda, enfrentando, talvez mais do que nunca, as contradições, num esforço de aprofundá-las dialeticamente. Nisto é que eles nos parecem reatar com o espírito das vanguardas da primeira hora. Só numa realidade em que a administração, autoritária ou liberal, não seja absoluta, onde nem tudo está rigorosamente estabelecido, onde o incongruente se choca e convive, esse tipo de comportamento, inerente às vanguardas, é possível. Ainda aqui, mais uma vez sua ambigüidade: elas sobrevivem graças às próprias contradições da realidade em que surgem.

Em sua “crítica à ideologia arquitetônica”, Tafuri explica os antagonismos como sendo momentos contraditórios da “dialética da vanguarda”, de modo que Caos e Ordem, Dadaísmo e Construtivismo seriam complementares. Enquanto este opõe ao Caos, ao cotidiano, o princípio da Forma, mas levando em conta o que concretamente converte a realidade em informe, caótica e empobrecida, o Dadaísmo, ao contrário, representa, confirma e aprofunda o Caos, mas, ao mesmo tempo, ironiza sobre ele, denunciando sua inadequação. Donde, conclui, não ser estranho que confluem, depois de 22, a Ordem do *Stijl* e a Anarquia dadaísta, tanto ao nível teórico, quanto operativo, criando uma nova sintaxe. O caos era um dado, a ordem, um objetivo. Para Tafuri, a Bauhaus, com sua “ideologia do plano” e sua utopia funcional teria sido a câmara de decantação das vanguardas — portanto, a dissolução das contradições, onde a produção artística e a produção serial, industrial, teriam se tornado homogêneas. As tensões progressivamente recalçadas teriam acabado por matar as vanguardas. Paradoxalmente, sua força estava em jogar com as contradições — as vanguardas dependem, para existir, destas e das relações ambivalentes que mantêm com a realidade em que se inscrevem e transcendem simultaneamente. Só são prospectivas na medida em que vivem tais contradições enquanto momentos de um processo dialético. Assim, a Ordem não é o que é buscado fora, mas no próprio Caos, é o que dá valor a ele, o que, segundo Tafuri, o transforma em liberdade¹⁵. O utopismo é um irrealismo, ou esteticismo, que não passa de complemento do utilitarismo bur-

guês; enquanto a permanência no Caos, um nihilismo apocalíptico que é apenas o avesso da ideologia totalitária (haja visto o que ocorreu com o futurismo).

Ao se “declararem os primitivos de um nova era”, os artistas de vanguarda pretendiam fazer *tábula rasa* de todos os valores estabelecidos, mas, ao mesmo tempo, era em nome da modernidade dada que pretendiam destruir as convenções, era mais contra o passado que contra o presente que se voltavam, ou melhor, eram anti-passadistas, mais do que futuristas. Muitas vezes, para derrotar o anacronismo, era ao trivial presente de que lançavam mãos. A própria transcendência da arte era questionada não apenas pela sua alienação, para obrigá-la a uma interferência mais direta na realidade, mas o era também em nome de uma operatividade própria às exigências de uma sociedade dominada pelo consumo. Não esqueçamos a célebre declaração de Van Doesburg, ao aproximar-se do Dadaísmo — “é preciso matar a arte por amor ao progresso”. Sanguinetti — teórico e defensor da arte de vanguarda — não deixa de destacar a coexistência nela, sempre, de duas faces: uma, “heróica patética”, a outra, “cínica”, mas que, de fato, não chegam a constituir momentos diferentes — elas se dão num mesmo instante, são indissociáveis, e isto desde que Baudelaire pregara a “santa prostituição” do poeta. De acordo com Sanguinetti, a vanguarda questiona a neutralização mercantil, forçando ao máximo as contradições presentes em sua heteronomia, não importa se heróica ou cinicamente, o que importa é que ela exprime o momento dialético no interior da neutralização assinalada pela mercantilização estética. Ao mesmo tempo, reconhece ele, “por força das coisas e por força mesmo do mercado, realiza a aventura desordenada da razão comercial”¹⁶.

Que estas contradições se transformem no momento seguinte em aporias, não há dúvida, como não há que, na maior parte dos casos, a vanguarda tenha acabado por desfalecer diante da ideologia cultural dominante, dissolvendo a própria alteridade em nome do trabalho produtivo, abolindo assim sua força dialética. É o que denuncia, por exemplo, Tafuri, ou Marc Le Bot, em texto reproduzido, sintomaticamente, na revista *Malasartes* (quando alguns dos nossos artistas, saídos do período mais duro da

repressão, buscavam novos caminhos, já então para além das perspectivas abertas — agora fechadas — das vanguardas). Faz ver Le Bot que os programas de vanguarda, ao mesmo tempo de crítica radical e conluio com o sistema, premidas, com o desenvolvimento capitalista, a buscar uma nova inserção da produção artística, acabam por se identificar com a arte/*design*, sempre referida ao universo-modelo da tecnologia — arte muito razoável, muito conformista, quer dizer: “conforme aos interesses da classe de seus comanditários”.¹⁷

Contudo, quase dez anos antes da *Mala-sartes*, para o Brasil da época, combinando o movimento geral de rebeldia dos jovens — que vai culminar, no mundo inteiro, nos vários maíos de 68 —, com as condições adversas que se estava vivendo, a estratégia uma vez adotada pelas vanguardas parecia de novo ser a mais conseqüente. De outro lado, passados 50 anos, os impasses das vanguardas tinham se tornado expostos, retomá-las implicava também em denunciá-los, explicitando as artimanhas do mercado e sua contrapartida inevitável, menos como um recurso preventivo do que como reconhecimento e denúncia dos limites e compromissos dos instrumentos de que se lançava mão. É este cinismo sadio a tônica de muitos dos textos da época, especialmente dos irreverentes tropicalistas — veja-se as declarações de Caetano, José Celso ou Oiticica. Este, num texto-manifesto de 69: “Brasil diarréia/Chega de luto no Brasil”, prega abertamente contra todos os purismos — daqueles que se sentem culpados e esperam o castigo (“que se danem”) — a “ambivalência crítica”. Segundo ele é preciso negar todos os valores absolutos, castrantes de quaisquer liberdades, “o que não significa que não se deva optar com firmeza”, mas justamente, “a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destruir pedaço por pedaço cada problema”. Assumir as ambivalências, portanto, não significa aceitar conformisticamente as coisas como estão dadas, mas, ao contrário, colocá-las em questão. Nada entretanto deve ser excluído desse “pôr em questão”: “a multivalência dos elementos ‘culturais’ imediatos, desde os mais superficiais aos mais profundos (ambos essenciais); reconhecer que para superar uma condição provinciana estagnatória, esses termos devem ser colocados universalmente, isto é, devem propor ques-

tões essenciais ao fenômeno construtivo do *Brasil como um todo*, no mundo, em tudo que isso pode significar e envolver.” Misturam-se neste texto, exemplarmente, os sentimentos contraditórios a que nos referíamos: indignação, necessidade de mudar, associados à consciência de que é preciso levar em conta este Brasil a assumir/deglutir/construir — falta de caráter, superficialidade, provincianismo, cafonice, são alguns dos aspectos para que chama a atenção Hélio. “Quem quiser construir” — diz ele — “tem de mergulhar na merda”. A ambigüidade é aí posta como virtude e “coerência crítica” — paradoxalmente o contrário do conformismo. Cita Hélio, a título de exemplo, a crítica da “tropicália” ao “bom gosto” da Bossa Nova — “ambivalente e específica” —, tornada por seus diluidores em “cafonice estagnatória”, oficial, passadista, reacionaríssima. Seu manifesto-exortação (que talvez já tenha surgido quando o ciclo havia chegado ao fim), denunciando o estado de espírito resultante do impasse maior vivido por toda aquela geração e que logo só terá como alternativa a atividade *under* (era 69 e a repressão começava a se instalar de forma violenta em todos os níveis, muitos artistas, entre eles o próprio Hélio, estavam deixando o Brasil), conclui ainda dentro da ótica que dominara até então sua produção teórica e artística:

“A idéia de vanguarda, viva e efetiva em alguns, torna-se mera ‘compilação’ na maioria da chamada crítica de arte. (...) Não existe ‘arte experimental’, mas o experimental, que não só assume a idéia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é a algo que propõe transformações no comportamento-contexto que deglute e dissolve a convi-conivência.

No Brasil, portanto, uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos.

*Tudo o mais é diluição na diarréia.”*¹⁸

Como se vê, o reconhecimento ou a denúncia da ambivalência não tinham um sentido negativo, mas fazia parte de uma postura crítico-construtiva. Uma arte que ficasse restrita à denúncia ou fosse apenas anti, permaneceria perigosamente fora da realidade, reforçando apenas as contradições — utilizando-nos de uma observação da *Esté-*

Hélio Oiticica. “Tropicália”, (1967)
(Repr. cat. Whitechapel Gallery, 1969)

tica de Adorno: na sua distância ela deixaria igualmente intacta a sociedade de que tem horror.

A dimensão construtiva ou prospectiva desta vanguarda estava diretamente vinculada — à diferença de boa parte da tradição construtivista — ao fato de não se pôr como uma arte acabada, e necessariamente separada, mas como uma “obra aberta” à participação do público. Esta expressão, adotada por Hélio no “Esquema geral da Nova Objetividade”, estava em voga na época, por influência de Umberto Eco. Ferreira Gullar, por exemplo, em seu livro *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, diz preferir o conceito de “obra aberta” ao de vanguarda — “imprecisa e arbitrária” — porque (e ele cita Eco), “a obra aberta é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que coexistem num só significante”.¹⁹ É de novo a ambigüidade da arte, como marca de riqueza, de “multivalência” que é posta em destaque. Entretanto, a expressão não é menos despida de equívocos que a designação “vanguarda”. É Sanguinetti quem adverte para isto, ao assinalar o parentesco entre a abertura da obra com aquela burguesa e reacionária de identificação, “levando às últimas conseqüências a penetração do espectador na obra”. Ao passo que a distância psicológica pode redundar numa abertura prática, de caráter ideológico — “a única capaz de transpor os limites da pura contemplação”. No primeiro caso teríamos uma relação catártica, portanto paralisante, no segundo, a obra se fecharia a uma participação/identificação em nome de uma reação/alteração.²⁰ Até onde isto ocorre efetivamente, podendo ter desdobramentos numa ação social conseqüente? ou se esgota no instante do aconhecimento ação/reação coletiva? Não haveria aí sempre, de algum modo, uma componente psicológica catártica? Possivelmente sim, ou a arte perderia sua ambigüidade — conseqüência obrigatória, como vimos, de sua inserção numa realidade também ambígua. Aliás, a distância psicológica pode também camuflar uma fuga da realidade. As duas designações não podem esconder as contradições da arte e são igualmente passíveis de equívocos.

Referindo-se à experiência de choque que alguns artistas — mais especificamente os do grupo Oficina — pretendiam provocar

no espectador, através de uma transgressão violenta da linha público-platéia, Roberto Schwarz, em seu conhecido e polêmico artigo *Cultura e Política 64-69*, chama-nos a atenção para um fato curioso: a divisão da platéia, uma parte desta passando para o lado do palco e identificando-se com o agressor, num comportamento autoritário e discriminatório em relação ao agredido, numa espécie de competição — “uma espiritual de dureza em face dos choques renovados, em que a própria intenção política e libertária que um choque possa ter se perde e se inverte”. Segundo ele o que num teatro como este “se figura, critica e exercita é o cinismo da cultura burguesa diante de si mesma”.²¹ De qualquer maneira, “ambígua até as raízes” é antes de tudo a própria sociedade e seria impossível, pois falso, instaurar-se em meio a ela uma situação ideal em que os comportamentos e a ideologia dominante fossem exorcizados. Não há dúvida de que a sistematização do choque tem compromisso com a ordem estabelecida — nem é outro o sentido advertência de Hélio contra os epígonos e utilizações do tropicalismo. Ao mesmo tempo, não há como abandonar o meio fio em que se equilibra esta produção de vanguarda (evidente e inevitavelmente burguesa), saindo pelo outro lado. A conscientização e explicitação desta posição incômoda é seu último recurso para se defender contra a recuperação/neutralização incessante promovida pela indústria cultural.

A ambigüidade é sem dúvida um fenômeno bem mais geral e, provavelmente, inerente à própria arte desde que a harmonia original das culturas primitivas foi rompida. Como observou Adorno: mesmo a arte que se pretende a mais autônoma, em sua “emancipação da sociedade é apenas função da consciência burguesa de liberdade que, por sua vez, está estreitamente ligada à estrutura social” — “o aspecto social da arte é a negação determinada da sociedade determinada”.²² Por isto mesmo não é possível determiná-lo em abstrato. Por exemplo, nos momentos de indefinição política e social, de crise, de passagem ou superposição de dois modelos políticos e econômicos diferentes, as contradições se aguçam: a margem de manobra da arte é aparentemente maior, mas as imprecisões sociais, que nela se refletem negativamente, a atingem em seu cerne, em sua

diferença. Sendo ela sempre uma negação determinada, convivem nela, embora criticamente, as contradições da sociedade em que se origina.

Aliás não é outro o sentido do texto do Roberto Schwarz (apesar do rigor de certos juízos), ao marcar as ambivalências decorrentes da convivência de elementos contraditórios na arte daquele período, como, por exemplo, de arcaísmo e modernidade no Tropicalismo: “É literalmente um disparate — é esta a primeira impressão — em cujo desacerto porém está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista. São muitas as ambigüidades e tensões nesta construção. O veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, mas o passado é nobre e o presente é comercial; por outro lado, o passado é iníquo e o presente é autêntico, etc.” Se os resultados desta conjugação podem facilmente ser conformistas, reconhece Roberto que “podem também, quando ironizam seu aspecto duvidoso, reter a figura mais íntima e dura das contradições da produção intelectual presente”.²³

Voltamos ainda uma vez ao Hélio Oiticica — o primeiro a se utilizar da expressão *Tropicália* para designar um labirinto, ambiente/comportamento, célula/barraco, *raiz-estrutura-proposição* (como ele a batizará mais tarde), colocada nos jardins, em frente do MAM, em 67, por ocasião da exposição “Nova Objetividade...”, e onde, no interior de uma tenda verde-amarela, numa arquitetura semelhante à das nossas favelas, em meio a um cenário tropical, com plantas características e araras, o público era obrigado a caminhar descalço sobre raízes de cheiro forte, em forma de ninho, e objetos plásticos, acabando seu percurso diante de um aparelho de TV ligado, cujo som se fazia ouvir desde fora. Incorporar, deglutir, transformar — eis a proposta, contra qualquer forma de sublimação, escapismo ou saudosismo. Os meios de comunicação e a miséria nacional — não apenas uma imagem do Brasil, mas conforme o próprio Hélio, a criação de uma “imagem-estrutura”, do “projeto da raiz-Brasil” — como dirá algum tempo depois, ao analisar a experiência —, o oposto da folclorização, “A fecundação universal da raiz-Brasil”, a revelação de uma “potencialidade viva”, de uma “cultura em formação”. Ou ainda, anti-cultura, na me-

didada em que não possui o caráter opressivo da “cultura” — sempre imposta — como, por exemplo, toda “parafernália cultural-patriótica-folclórica-nacional”. Para ele, como dizíamos, o Brasil deve estar referido a um contexto universal. De nada adiantaria reforçar valores locais, irrelevantes diante da problemática mundial, é preciso saber “consumir o consumo”, “absorver antropofagicamente” as influências externas — única maneira de “derrubar as defesas que nos impedem de ver o Brasil no mundo, ou como ele é realmente”, de modo a poder superar o atraso e a estagnação. É dentro deste mesmo projeto que se inscrevem os *Parangolés* ou os *Bólides*²⁴, e que culmina com *Apocalipótese*, em 68 — série de iniciativas coletivas simultâneas, sob a orientação de diferentes artistas. Passeatas, manifestações de rua e “arte pública” coincidem num movimento coletivo de insurreição — logo calado da maneira a mais violenta.

Equívocos houve, evidentemente, como sempre, mas o maior talvez tenha sido o ser menosprezado a capacidade de expressão e recuperação do sistema.

Com o AI-5 e o recrudescimento da censura, os artistas foram obrigados a encontrar formas de expressão em que a referência ao social fosse menos direta. Indo de encontro à voga internacional do *underground*, os artistas nacionais que permaneceram no país vão buscar na marginalidade das instituições e pela exacerbação da gestualidade uma desestabilização indireta dos valores impostos. A tônica é a do irracionalismo, o que, associado à impossibilidade de gerar acontecimentos públicos, faz a arte retrair-se, fechando-se no mais das vezes, em rituais restritos, para iniciados. Experimentação, anarquismo, individualismo, são algumas das bandeiras e que têm por consequência, justamente, a completa fragmentação da produção — a ponto de dificilmente podermos enquadrá-la numa tendência ou, mesmo, em tendências definidas.

Este surto descentrado também acaba caminhando rapidamente para a diluição e a generalização conciliatória. As limitações impostas impedem a exploração/exposição das contradições, que se transformam em impasses. A recuperação pelo sistema e pelo mercado logo se acentua com a cha-

mada "abertura" e a definição maior de uma estratégia político-cultural por parte do governo.

Entretanto, de um modo ou de outro, até meados da década passada, a produção artística foi dominada pelo espírito que animou este fenômeno múltiplo e contraditório que foi o Tropicalismo. Já de 75 para cá, temos a impressão de que um fato inteiramente novo está acontecendo: vemos os jovens voltarem aos suportes tradicionais, os artistas de vanguarda retornarem ao construtivismo e muitas vezes à abstração — lembro aqui a volta à arte concreta por Geraldo de Barros, que fora ligado à Galeria Rex; os quadros e composições da segunda fase de Antônio Dias — a despertar-nos reminiscências de Malevitch ou Albers; os grandes painéis de papel recortado dentro de caixas de vidro e aço, em bancos, sedes da indústria ou agências da Varig, de Vergara; as telas de Tozzi ou Gregório; os imensos murais, pela cidade ou nas estações de metrô; as esculturas da praça da Sé, e assim por diante.

Estariamos nos encaminhando para uma fase novamente mais construtiva, menos nihilista? Talvez; talvez a de uma nova síntese: para além das fronteiras nacionais, de uma integração entre o melhor da tradição artística e soluções ou recursos novos, atuais, tecnicamente avançados. Mas seria esta a fórmula? E como isto se daria? Ou quem sabe não passa de uma ilusão e, na falta de novidade estão a nos impingir carros velhos remodelados?... É um fato que se volta a expressões artísticas que pareciam esgotadas, mas seria uma pura e simples retomada, sem maior significação? É em parte esta a perplexidade dos artistas e críticos hoje (e não só no Brasil). Uma coisa entretanto nos parece certa: como dizia Mário Pedrosa, o "revivalismo" é uma falsa solução — e este como sabemos é um dos traços mais marcantes desta produção chamada "pós-moderna" (especialmente na arquitetura).

É evidente que pouco sobrou da irreverência dos anos 60, e que toma corpo no mundo inteiro esta tendência, predominante nos EEUU, e que também já se faz sentir nas outras artes: de revalorização da obra de arte, em oposição a todos os vanguardistas anti- ou under-; revalorização da beleza, em oposição ao feio, à arte de

detritos, à arte pobre; de uma arte decorativa, isto é, para ser contemplada; do bem-feito, isto é, do acabado, em oposição ao fragmentário, ao inacabado, dando-nos uma arte que se utiliza dos recursos técnicos os mais sofisticados; do que dura, em oposição ao precário; da produção em oposição à atitude; e assim por diante... Parece ter-se encerrado o ciclo da experimentação e da contestação (o "cinemão", em plano mundial, ao invés do cinema experimental, de autor, seria um exemplo disto). É como se, passados os anos loucos, estivessemos voltando ao otimismo — ou ao conformismo complacente?

Como dizia, tudo isso deixa confusos artistas e críticos: estagnação? volta atrás? vazio? pobreza de inventividade? O que é importante? O que é válido? Para onde caminha a arte? Deve-se optar pelas tendências que começam a se mostrar dominantes no mercado, a ter receptividade? ou se deve insistir em formas anti-mass-media, experimentais, de circulação restrita?

Ora, sem enveredar pelo caminho da cultura de massa (aliás no caso das artes plásticas não é esta, propriamente, a problemática adequada), é preciso levar em conta esta guinada (de 180°, como toda a reação, mais ou menos comprometida, como toda a produção, etc. — obviedades...) — explorar o que nela, queira-se ou não, responde e condiciona o gosto do público, principalmente, o que há aí de inovação (é óbvio que não se trata de uma simples volta atrás), o que, por exemplo, apesar de tudo, vai no sentido da história. De um progresso suspeito? Talvez, mas será só isto? É necessário inclusive explorar também em relação a esta produção artística as contradições, as ambigüidades, que não são um privilégio da arte de vanguarda — embora as determinações extrínsecas aqui sejam maiores e mais evidentes. Os comprometimentos desta arte, em geral bem comportada, estão muito à mostra para que se possa aceitá-la sem mais, mas é total ingenuidade ou purismo igualmente suspeito não querer dar-lhe importância (como se esta dependesse de nós...), discuti-la, interpretá-la (para inclusive desmistificá-la nos seus "humanismos" e que tais...)25. Ficamos muitas vezes patinando na anti-crítica, tão ultrapassada quanto a anti-arte.

Desta, há uma evidente saturação, e, por-

tanto, uma total inocuidade — seja das variantes da pop, quanto da arte de agressão, ou das mil tendências gestuais. Ninguém mais se interessa por um porco empalhado (aliás hoje peça de museu, está na Pinacoteca do Estado), ou pela atitude ético-estética que está por detrás dele; como ninguém prestou a atenção num irlandês que rolava nu sobre um teto de plástico, em plena abertura da Bienal de Paris de 8026 — tentar escandalizar quando nada mais escandaliza é arrombar uma porta aberta... Ninguém mais quer saber de textos experimentais, de fórmulas combinatórias e variantes. Ao mesmo tempo, os movimentos que opunham à arte, a vida — hippies, beatniks, orientalistas, droga, piração, "odara" parecem ter chegado a um "cul de sac", como já advertia Mário Pedrosa em 75 (há muito no mundo inteiro, há bem pouco no Brasil). Sem contar que muito disto se transformou em comportamento padrão da classe média...

Antes disto se havia chegado a um ponto em que a simples recusa do já dado aparecia como critério suficiente para sua imediata aceitação. Era a novidade pela novidade, ao menos nas sociedades inteiramente sujeitas às leis do mercado. Sabemos que este precisa ser permanentemente revitalizado, pondo em circulação sempre novas mercadorias, num processo contínuo de substituição e numa rapidez tão maior quanto mais ágeis são os seus mecanismos. O antitradicionalismo foi se tornando mais voraz na medida mesma da abundância ilimitada do mercado. Em consequência, como mostra Adorno, o mito do Novo volta-se contra ele mesmo, a negatividade do moderno passa para o inimigo. Estas iniciativas oficiais ou semi-, como as Bienais e os Salões, sempre dominadas pelos "marchands", comportaram-se como verdadeiros vampiros. E é contra a falta de sangue novo que o mercado se rebela.

É um dado: que passou a onda novidadeira. Não se trata obviamente de consagrar o velho ou de bendizer a crise como forma de sabotar o mercado. Sabemos perfeitamente que ele dispõe de meios suficientes para absorvê-la e, mais uma vez, seguramente, em detrimento da arte, reduzida a valor de troca. Aliás não há dúvidas que ele já retomou o pulso, ou até mesmo que, dado o esgotamento do novo, tenha tomado a iniciativa de pôr em circulação o

velho. Mas não é somente à luz do jogo do mercado e de suas leis que podemos dar conta do que está ocorrendo no plano das artes, no Brasil e no mundo.

Ainda aqui é preciso evitar os reducionismos. Acreditando que o que se passava no Brasil era apenas um decalque do que ocorria no mundo, esquerda e direita reagiram recorrendo a um nacionalismo no mais das vezes simplista: na ilusão de recuperar a identidade, apenas aprofundam as distâncias, introjetando a ótica do colonizador reforçam uma postura passadista, o subdesenvolvimento, ou levam a uma folclorização da cultura. Política cultural que acaba alimentando o mercado de arte dos países desenvolvidos com exotismos estereotipados. O discurso de esquerda, novamente emergente, combina-se com “A política nacional de cultura” do governo (1974) — é a memória nacional filtrada pelos interesses do Poder, a “imagem-Brasil” folclórica, de que falava Hélio Oiticica. Ora, não há como escamotear as influências externas, como o fazem justamente as posições referidas ao proporem uma arte nacional, mas, à diferença do que vai ocorrer em certas áreas (especialmente no cinema), é no setor das artes plásticas, talvez por seu caráter marginal/elitista (l...), que, mais uma vez (apesar de parecer paradoxal), uma maior autonomia é preservada; ou melhor, aí, os interesses do mercado (que tem que satisfazer um certo gosto cosmopolita e exigente), parecem possuir certa especificidade, não coincidindo exatamente com os interesses de propaganda do governo — o atributo “qualidade” (evidentemente também ideológico) parece sobrepujar este outro (aparentemente mais espúrio), o de propaganda. É o outro lado da “neutralidade” mercantil: a “competência” que faz com que, mesmo na arte aparentemente a mais sintônica com os modelos e os padrões internacionais, se descubram fórmulas originais e que, quem sabe mesmo, extravasem em parte os interesses econômicos ou políticos. Aliás, a internacionalização do mercado, e da cultura através dos *media*, torna cada vez mais obsoleta esta oposição nacional × internacional e ilusória, senão conservadora, toda proposta de uma “arte de resistência”. É preciso pensar as particularidades do interior das articulações que as geram, não escamoteando pois as relações de produção e

consumo, numa pretensa depuração da arte dos países menos avançados — o que acaba por reforçar e reproduzir o *status quo*. Como o internacionalismo, estes regionalismos operam com totalidades abstratas e enganosas. Novamente aqui, como observamos em relação aos anos 60, não se trata de identidade absoluta ou de diferença radical, sob pena de nos encerrarmos numa visão paralisante da arte, e da história.

Além disso, nem tudo caminha num mesmo sentido, e outras tendências, bastante diversas, continuam coexistindo aqui mesmo, no Brasil, algumas delas, em continuação à problemática da arte marginal ou contra-cultural do início da década passada e, no limite, deitando raízes nos movimentos dos anos 60. É o caso de boa parte do grupo que deu origem à revista *Mala-sartes*, em 75 e que continua até hoje numa produção similar — p. ex., Tunga, Wáltercio, Resende, Zilio, etc. Para eles a questão central ainda é a da contemporaneidade, embora não estejam mais preocupados exclusivamente com a “eficiência na relação arte/sociedade, mas em discutir a pertinência do discurso da arte frente a esta relação”. Na época da revista eles se propunham “produzir formas não ortodoxas de veiculação, permitindo contatos mais ou menos *estranhos* da produção com o público” — o que, conforme reconheciam, era possível somente até um certo ponto; mas mais do que isto, propunham “investir sobre as formas de veiculação existentes um questionamento estranho a elas”.²⁷ Na ocasião, pretendiam que estávamos enfrentando um “momento de transição”, uma “relativa irrealidade do mercado de arte”, etc. — e que seria preciso “medir e intervir no real desta irrealidade”.²⁸ A solução, contudo, não estaria na criação de um circuito paralelo ou numa atuação direta sobre o mercado — não se trata exclusivamente de uma alteração do lugar das trocas simbólicas, mas de uma alteração destas. Partiam eles da problemática do mercado para deslocá-la para o eixo *linguagem-leituras*, no sentido de produzir não apenas novas linguagens mas também novas leituras. O espaço em que a arte vai se inscrever — rua ou galeria — foi se tornando para eles sempre mais indiferente,²⁹ o importante é que ela continuasse a questionar permanentemente a relação arte/especta-

dor consagrada pela sociedade burguesa, isto é, pelo mercado capitalista — visando, como afirmavam Resende e Ronaldo Brito, no artigo “Mamãe Belas Artes”, de 77, além do “código perceptivo”, o próprio “estatuto das Belas Artes”. É o programa vanguardista que aparentemente é retomado — no entanto, os próprios autores descartam esta identificação ao denunciar, no mesmo texto, a teleologia idealista que está na base da formulação das vanguardas.³⁰ O que pretendem, isto sim, é assumir integralmente a precariedade e a gratuidade do fazer ou do gesto artístico.

Ronaldo Brito, ao apresentar as obras de Resende, expostas na Bienal de Paris de 80, define-as como mera “interrogação”³¹ em oposição ao caráter afirmativo das vanguardas e ao apelo que faziam ao público, esta arte pretenderia explicitar o vazio a que chegaram, não no sentido de exorcizá-lo, mas de levar o fenômeno do esgotamento da arte até o limite da vertigem, em que todas as certezas se desvanecem. Detendo-se no texto, ou percorrendo a exposição, algumas contradições, no mínimo intrigantes, surgem. Esta arte parece pôr-se como um “monumento à dispersão”, isto é, não quer provocar nem o olho nem a atenção: passa-se ao largo, “olhar de passagem, sem memória”, portanto, nem participação nem contemplação. Tratar-se-ia de uma arte *cool*, distanciada, a jogar exclusivamente com a distração. Mas a incapacidade de fruir a obra como objeto único — que pareceria ser o resultado da destruição definitiva de sua “aura” — não é também a característica primordial do consumo massificado? E nesta medida, levada a uma substancial neutralização e formalização, não estaria a arte — que perdeu sua unicidade, autenticidade e distância (conforme expressões de Benjamin) — reduzida a meros signos intercambiáveis, indiferentes, sujeitos às leis e aos ritmos da lógica consumística? Aliás, repostos em circulação pela Bienal ou pela Galeria, daí para a casa do colecionador, estes objetos quaisquer não retomariam a condição de obra de arte, objeto único, assinado, etc.? Ao mesmo tempo: até onde isto que se pretende indiferenciado/indiferente — “quase nada” — não reinstaura uma nova categoria estética, tão discutível quanto a de Beleza, e que, ao contrário de se confundir com tudo o mais como pre-

tende, esconde um perigoso aspecto iniciático? É como se a obra necessitasse, apesar das intenções do Ronaldo, de “resgate verbal” — ainda uma vez: a dar sentido àquilo que parecia não pretender mais ter sentido. A reviravolta se opera no próprio texto: a desatenção transforma-se em dispersividade ativa da obra, a questionar a si própria, a tudo que a cerca, e a criar uma instabilidade que atinge o próprio espectador; ela o convoca sem permitir que interfira — por isso “vacilamos, ansiamos, maquinamos”. Ronaldo chega a dizer que “ela nos prende na rede de suas inquietações”. A arte que “desatenta” e “desconsidera” o mundo passa a seduzir... Atração (a expressão é de Ronaldo) e, ao mesmo tempo, rejeição: o espectador não pode aproximá-la, não pode tocá-la sob pena de desmontá-la em seu equilíbrio instável; só pode desmanchá-la virtualmente — decreta o texto. Apesar da instabilidade dos objetos eles estão rigorosamente arrumados, obedecem a uma ordem precisa, que não pode, que não deve ser burlada. Dis-

tância crítica, impedindo qualquer manipulação catártica, ou novamente atitude meramente contemplativa? De fato o espectador fica paralisado diante destes objetos porque algo neles impede a transgressão — são de uma beleza construtiva a rivalizar com o melhor da tradição concreta. Outra dificuldade: referidos à História da Arte, estes objetos nem por isto são desprovidos de qualquer referencial; assim, é muito evidente o conteúdo simbólico, erótico — ao mesmo tempo, contudo, estando excluída de suas intenções a mobilização das paixões do público, é como se nos fosse oferecida uma imagem deserotizada da sexualidade. Estes objetos asceticamente construídos — sexo anemizado, asseptizado, estilizado — estariam aí postos, impossibilitando a “representação” dos nossos desejos. Portanto o oposto da sexualidade desublímada da sociedade de consumo? Ou simplesmente uma reduplicação/explicitação da sublimação repressiva? “Elegância perversa”, como pretende Ronaldo, ou perversão dentro dos limites bem comportados

do “bom gosto”? Talvez se possa dizer, como Maldonado a propósito do “bom desenho”: uma coisa é indubitável, estes objetos elegantes põem de manifesto os limites reais da discordância da *gute Form*³³ — o que é possivelmente muito pouco diante do programa (anti-programa?) “redigido”. E que, também, seguramente não é tudo nestas obras, no mínimo estimulantes à reflexão — não há dúvida de que nos fazem cogitar, interrogar... — por isto as utilizei, a título de exemplo final (não devido ao destaque na Bienal ou à proximidade da exposição).³⁴ Embora não se trate aqui de fazer opções ou apontar caminhos, excluindo outros que possam ter também sua validade na tentativa de resolver os impasses criados com o fim, mesmo aqui no Brasil, daquilo que se convencionou chamar “modernidade”, ou talvez, com mais rigor, “vanguardismo”.

São Paulo, junho de 81/fevereiro de 83

1) S. Ferro, “Vale tudo”, in *Arte em Revista* n.º 2, 1979, p. 26.
 2) H. Oiticica, “Situação da vanguarda no Brasil”, in *ibid.*, p. 31.
 3) Cf. “Esquema geral da Nova Objetividade”, in Catálogo *Uma Nova Objetividade Brasileira*, MAM, RJ, abril/1967. Reproduzido no catálogo *Objeto na arte, Brasil anos 60*, FAAP, SP, 1978, especialmente p. 80.
 4) Do texto: “PARANGOLÉ: da anti-arte às apropriações ambientais de Oiticica”. *GAM* n.º 6, RJ, maio/1967. Reproduzido no cat. *Objeto...*, p. 82.
 5) Cf. as análises de Mário Pedrosa sobre a produção da época. Cf. também um texto posterior a esta conferência — “Da antropofagia à tropicália”, de Carlos Zilio — que propõe uma leitura sintônica com a nossa; como o texto detém-se na análise da produção teórica e artística de Hélio Oiticica, analisa também um material que muitas vezes é comum ao nosso. (São Paulo, Brasiliense, 1982.)
 6) Cf. sobre o período nosso texto, “Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração”, in *Discurso*, n.º 13, SP, dez./1982, pp. 95 a 114; Ronaldo Brito, “Neoconcretismo”, in *Malasartes*, n.º 3, 1976, RJ, pp. 9 a 13.
 7) “Esquema geral da Nova Objetividade”, in *Objeto...*, p. 75.
 8) Mário Pedrosa, “Do pop americano ao sertanejo Dias”, in *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 217 a 221 — p. 221.
 9) Depoimento a Cacilda Teixeira da Costa, in *Wesley Duke Lee*, Rio, MEC/FUNARTE, 1980 (col. ABC), p. 29.
 10) Cit. p/ Flávio de Aquino, “A louca arte dos nossos jovens artistas”, in cat. *Objeto*, pp. 83/84.
 11) Frederico Morais, “A crise da vanguarda no Bra-

sil”, in *Artes Plásticas, a crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975, p. 95. Este texto (esgotado) é muito útil, oferecendo um panorama bastante completo da produção do período, situando-a no quadro social e político da época.
 12) Cf. Baudrillard, *A sociedade de consumo*, trad. Artur Morão, Lisboa, Planète, edições 70, 1975, pp. 184 a 197.
 13) S. Ferro, “Os limites da denúncia”, in *Rex Time*, n.º 4. Reproduzido em *Arte em Revista*, n.º 1, p. 84/85.
 14) Cf. “Declaração dos princípios básicos da vanguarda” — janeiro de 1967. Reproduzido in *Objeto...*, p. 73.
 15) Tafuri, “Por una crítica de la ideología arquitectónica”, in Tafuri, Cacciari, Dal Co, *De la vanguardia a la metropoli*, trad. Barcelona, ETS, Gustavo Gili, 1972, pp. 46/47.
 16) Sanguinetti, *Por una vanguardia revolucionaria*, trad. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporaneo, 1972, pp. 31/32.
 17) Marc Le Bot, “Arte/Design”, in *Malasartes* n.º 3, p. 24.
 18) “Brasil Diarréia”, 1969. Reproduzido in *Arte em Revista* n.º 5, 1981, SP, pp. 44/45.
 19) Rio, Civilização Brasileira, 1969, pp. 37/38.
 20) Sanguinetti, *op. cit.*, p. 95.
 21) Roberto Schwarz, *O pai de Família e outros estudos*, Paz e Terra, 1978, pp. 87/88.
 22) *Théorie Esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 298/99.
 23) *Op. cit.*, p. 74.
 24) Cf. “As possibilidades do crelazer/Barracão/LDN”, 1969, publicados na *Revista Vozes* n.º 6, 1970. Reproduzidos in *Arte em Revista* n.º 5, pp. 47/48.
 25) A expressão é utilizada, por exemplo, por Radhâ Abramo, ao comentar a Bienal de Paris de 80, em artigo

da Folha, ao referir-se à linguagem neo-figurativa (que chama de “neo-expressionista”) da atual pintura, bem como aos painéis de Dominique Gautier e de artistas americanos. Tratar-se-ia, segundo ela, de uma “humanização” da arte: arte com dimensões sociais, ligada à cidade, etc.
 26) Referido no mesmo artigo.
 27) Carlos Zilio, José Resende, Ronaldo Brito, Walfércio Caldas Jr., “O boom, o pós-boom e o des-boom”, in *Opinião*, 3, Set., 1976, p. 28.
 28) José Resende e Ronaldo Brito, “Mamãe Belas Artes”, in *O Beijo* n.º 2, Rio de Janeiro, 1977.
 29) Embora ainda pareça uma questão importante em textos como “Ausência de escultura” e “Formação do artista no Brasil”, de José Resende (publicados, respectivamente, em *Malasartes* 3 e 1), 5 anos mais tarde, em debate realizado conosco no CEAC, dirá que é absolutamente supérflua, pois o importante não é “onde?” mas “como?” — o que nos permite perguntar: até onde o primeiro não impõe limites ao segundo?
 30) “Mamãe Belas Artes”.
 31) Catálogo do espaço ABC.
 32) Repete-se aqui o que Baudrillard já denunciava, relativamente à categoria da “banalidade”, na *pop art*. *Op. cit.*, p. 191.
 33) Maldonado, *El diseño industrial reconsiderado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, (col. Punto e Linea), p. 77.
 34) Referência à exposição realizada na Galeria Babenco no 1.º semestre de 81.

(Com pequenas alterações, este texto é reprodução de uma conferência ministrada na FAU em junho de 1981.)