

Marcelo Campos

BRASILIDADES CONTEMPORÂNEAS:
hibridismos culturais na arte brasileira (1965 –
2005).

Tese submetida ao corpo docente da Escola de
Belas Artes, Programa de Pós-graduação em Artes
Visuais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro
– UFRJ, como parte dos requisitos necessários para
a obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Helio Vianna

Rio de Janeiro
2005

CAMPOS, Marcelo G. L.

BRASILIDADES CONTEMPORÂNEAS: hibridismos culturais na arte brasileira (1965 – 2005). Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, *il.*, 263 p., 2005.

Tese – Universidade Federal do Rio de Janeiro, EBA.

1. Arte contemporânea brasileira
2. Antropologia da Arte
3. Brasilidade
4. Marginalidade
5. Religiosidade
6. Memória
7. Tese (Doutorado UFRJ/EBA.)

**BRASILIDADES CONTEMPORÂNEAS: hibridismos culturais na arte brasileira
(1965 – 2005).**

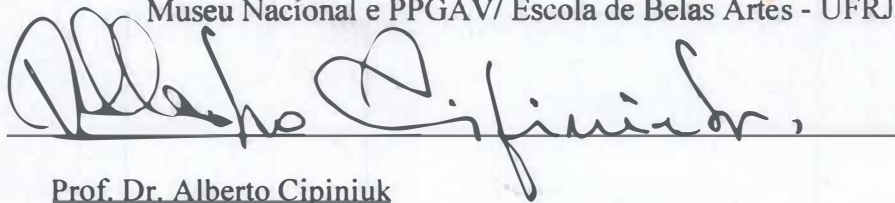
Marcelo Campos

Tese submetida ao corpo docente da Escola de Belas Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais.

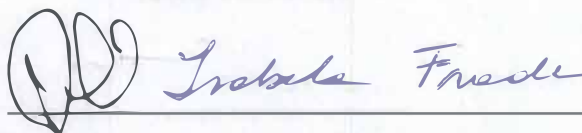
Aprovada em:



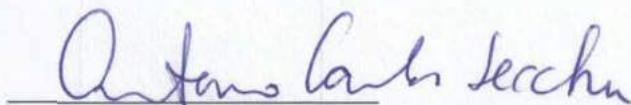
Prof. Dr. Helio Vianna - Orientador
Museu Nacional e PPGAV/ Escola de Belas Artes - UFRJ.



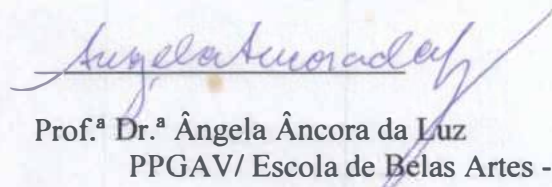
Prof. Dr. Alberto Cipiniuk
UERJ e PUC-RJ.



Prof.^a Dr.^a Isabela Frade
Instituto de Artes da UERJ.



Prof. Dr. Antônio Carlos Secchin
Faculdade de Letras/ UFRJ e Academia Brasileira de Letras.



Prof.^a Dr.^a Ângela Âncora da Luz
PPGAV/ Escola de Belas Artes - UFRJ.

Rio de Janeiro
2005

RESUMO

CAMPOS, Marcelo. **BRASILIDADES CONTEMPORÂNEAS**: hibridismos culturais na arte brasileira (1965 – 2005).

Orientador: Prof. Dr. Helio Vianna. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. Tese.

O objetivo geral da tese é situar a idéia de *brasilidade* através das reapropriações da arte contemporânea na dependência dos conceitos: popular, erudito e massivo. Para isto, torna-se necessário selecionar e analisar obras da produção artística brasileira que agenciam produtos da cultura material, vindos desses três conceitos, organizando-se através de eixos temáticos como: *o espaço urbano e suas contradições; o desvio da norma nas trajetórias de anti-heróis; o autoritarismo e a submissão; a religiosidade popular; o agenciamento da memória*. A hipótese central da investigação consiste em atribuir à brasilidade – isto é, questões recorrentes em variadas épocas de nossa produção artística e que acabam por se associar compondo uma identidade brasileira – presença notável, embora surpreendente em alguns, na atual arte brasileira. Este dado decorreria de processos a que se poderia denominar *hibridismos culturais*. Vale ressaltar que a formação de visualidades e as escolhas de determinadas referências para o fazer artístico estão vinculadas a um dado *sistema cultural*. Muito embora os produtores se negassem a assumir uma visão programática tal qual a derivada da Semana de 22 e dos estudos folclóricos, é evidente a presença de motivos da vida nacional em obras de arte contemporâneas.

ABSTRACT

CAMPOS, Marcelo. **NATIONAL IDENTITY IN CONTEMPORARY ART**: cultural hybridisms in Brazil's art (1965 – 2005).

Adviser: Prof. Dr. Helio Vianna. Rio de Janeiro: EBA / UFRJ, 2005. Thesis work.

The objective of this thesis is to place the idea of a Brazilian identity through the re-appropriations of the contemporary art made in the country according to the concepts of popular, erudite and mass media. To accomplish this, it is necessary to select and analyze works in the Brazilian artistic production which make use of material culture objects, bearing the three concepts in mind, and to later organize them according to thematic axes such as: the urban space and its contradictions, the deviation from the pattern in the trajectories of anti-heroes; authoritarianism and submission; folk religiosity; intermediation of memory. The central hypothesis of the investigation consists of attributing a notable presence to the idea of a Brazilian identity in the current art of the nation, although it may be quite surprising when applied to some artists. The idea of attributing a Brazilian face to its contemporary production springs from the points which have been recurrent in various epochs of the Brazilian art history and which end up to associate, thus creating a Brazilian identity. This information would arise from processes which could be called cultural hybridisms. It is worth emphasizing that the formation of visual images and the choices of specific references to making of art are linked to a certain cultural system. Although the artists have denied to assume a programmatic vision such as the one derived from the *Semana de Arte Moderna* ("Week of Modern Art"), an event held in São Paulo in 1922, and from studies of folklore, the presence of motifs of the national life is self-evident in contemporary works.

Esta tese é dedicada à presença, ainda que nas entrelinhas, de dois artistas fundamentais para a construção da arte contemporânea no Brasil: Lygia Clark e Leonilson.

AGRADECIMENTOS

No decorrer dos anos de duração desta investigação, muitas pessoas contribuíram para a pesquisa em diversos locais e instituições. Primeiramente, agradeço ao financiamento da pesquisa pela CAPES. Ao meu orientador que permaneceu ao longo dos anos, desde o mestrado, como mentor e amigo e que finaliza mais uma etapa em nossa jornada científica. Aprendo, com ele, a administrar teorias e sentimentos num exercício contínuo de convivência e afeto. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, pelas aulas ministradas, indicações bibliográficas e críticas ao formato e ao conteúdo deste trabalho. À querida Marisa Flórido, amiga que compartilha bibliografias e comentários sempre importantes. À Helenise, outra grande amiga, que acompanhou o decorrer do processo das aulas, da pesquisa e da escrita. À ajuda do Gustavo, no final da tese.

Refiro-me com orgulho e gratidão aos artistas que concederam entrevistas e me indicaram caminhos pelos quais consegui desvendar alguns meandros da arte contemporânea. Logo em primeira instância, sou particularmente grato a Efrain Almeida que me proporcionou diversos encontros, concedendo-me depoimentos, indicando-me o contato de outros artistas, solicitando-me textos. Com o passar do tempo, pudemos transformar nossa convivência numa frutífera amizade. Agradeço também à amizade de José Rufino que me levou ao ateliê de outros artistas, percorreu comigo as veredas do quase-sertão e transformou a timidez inicial de nosso contato em prazerosas conversas por estradas verdejantes. Aos artistas que concederam entrevista para esta tese: Nelson Leirner, Antônio Manuel, Martinho Patrício, Maurício Dias,

Walter Riedweg, Serpa Coutinho, Paulo Pereira. À luxuosa presença do artista e poeta Ferreira Gullar. À gentileza de Rivane Neschwander e Marepe pelo envio de material sobre suas respectivas produções. A Gervane de Paula e Delson Uchoa, pelo diálogo via Internet. A Roberto Lúcio, pela acolhida em seu ateliê e cessão de materiais bibliográficos. Agradeço à galeria Fortes Vilaça pela gentileza nas indicações de artistas e envio de matérias.

Moacir dos Anjos, Paulo Sérgio Duarte, Ana Teresa Jardim, Daisy Peccinini, Paulo Reis contribuíram indicando o contato de artistas, bibliografias e instituições de grande importância para esta empreitada.

No Museu de Arte Contemporânea da USP, Maria Cristina Cabral contribuiu no levantamento de obras contemporâneas pertencentes às coleções da instituição.

Porém, a presença mais constante no percurso desta tese foi a da minha família. Na audiência dos textos e na resolução de problemas diversos, Cal e André dedicaram-me auxílios inestimáveis, aos quais agradeço com muito amor.

Lista de Ilustrações

Capítulo 1 - Introdução

Fig. 1:1 – CAMPOS, Marcelo. *Ex-voto da menina do Canindé* (Museu da Igreja de São Francisco das Chagas) Canindé - Ceará. Junho de 2004. Fotografia, 10x15 cm. Fonte: CAMPOS, Marcelo. *Ex-voto da menina do Canindé*. 1 fotografia, color, 10 x 15 cm.

Fig 1:2 – ALMEIDA, Efrain. *Menino*, 2001. Madeira de cedro e veludo, 23x30x20 cm. Fonte: CANTON, Kátia. *Pele, alma* (catálogo). São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2003, p. 18.

Fig. 1:3 – ALMEIDA, Efrain. *Árvore com cabeças*, 2001, aquarela sobre papel, 42 x 29,7 cm. Fonte: ALMEIDA, Efrain. **Efrain Almeida**. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p. 50.

Fig. 1:4 – ALMEIDA, Efrain. *Homem-peixe*, 2000, madeira de cedro e óleo, 11 x 18 x 12 cm. Fonte: ALMEIDA, Efrain. **Efrain Almeida**. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, p. 32.

Capítulo 2 - **Brasilidades Cambiantes**: construções culturais multicondicionadas.

Figs. 2:1, 2:2 e 2:3. – NEUENSCHWANDER, Rivane. *I Wish your wish*, 2003, serigrafia sobre tecido, dimensões variáveis. Fonte: NEUENSCHWANDER, Rivane. **Rivane Neuenschwander**, São Paulo: Fortes Vilaça, 2003, imagem em CD.

Fig. 2:4 - PAPE, Lygia. *Caixa Brasil*, 1968, madeira, papelão, cabelo e letra metalizada, feltro. 5x30x25 cm. Fonte: PAPE, Lygia. **Gávea de tocaia**, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 213.

Fig. 2:5 - PAPE, Lygia. *Memória Tupinambá*, 2000, penas e acrílico, 50 cm (diâmetro). Fonte: COUTO, Ronaldo Graça. **Arte e artistas plásticos no Brasil 2000**, São Paulo: Metalivros, 2000, p. 143.

Fig. 2:6 - AMARAL, Tarsila – *A negra*, 1923, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 08 de março de 2003.

Fig. 2: 7 - AMARAL, Tarsila – *Abaporu*, 1928, óleo sobre tela, 85 x 73 cm. Fonte: www.itaucultural.org.br. Consultado em 08 de março de 2003.

Fig. 2:8 – GUERCHMAN, Rubens. *A virgem dos lábios de mel*, 1975, óleo sobre tela, 120 x 90cm. Fonte: BARROS, Stella Teixeira de. **Apropriações Antropofágicas** (catálogo), São Paulo: Instituto Cultural Itáú, 1997, pp. 33.

Fig 2: 9 – DIAS, Maurício & RIEDWEG, Walter. *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*, 1998, videoinstalação. Fonte: DIAS, Maurício e RIEDWEG, Walter. **O outro começa onde nossos sentidos se encontram com o mundo** (catálogo). Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002, p. 62 e 63.

Capítulo 3 - Arte Contemporânea no Brasil.

Fig. 3:1 – PATRÍCIO, Martinho. *Brincar com Lygia* (processo e obra). Papel laminado, fotos 12x16cm. Objetos de Martinho Patrício a partir da apropriação de sacos plásticos dobrados. Fonte: PATRÍCIO, Martinho. Fotografias em tamanhos variados enviadas por e-mail pelo artista em janeiro de 2005.

Fig. 3:2 - VOLPI, Alfredo. *[Bandeirinhas]*, dec. 1960, têmpera sobre tela, 48,6 x 72 cm. Fonte: www.itaucultural.org.br. Consultado em 25 de novembro de 2004.

Fig. 3:3 – CLARK, Lygia. *Bicho ponta*, 1960, alumínio, 50 x 60 x 56cm. Fonte: AGUILAR, Nelson. **Mostra Redescobrimto: Brasil 500 anos/ Arte Contemporânea** (catálogo). São Paulo: Fundação Bienal, 2000, p. 45.

Fig. 3:4 – GULLAR, Ferreira. *Poemas Visuais*. Seqüência de fotos com os objetos de Ferreira Gullar, manipulados, por ele, na mesa de sua residência em Copacabana. Fonte: CAMPOS, Marcelo. Fotografias, color, digital, tiradas em 24/02/2003.

Fig. 3:5 – PAPE, Lygia. *Em Vão (Poema Luz)*, vidro, acrílico, têmpera, texto, 1955/1957. Fonte: PAPE, Lygia. **Gávea de tocaia**, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, pp. 90, 91.

Fig. 3:6 – OITICICA, Hélio. *Grande Núcleo*, óleo sobre madeira, 1960. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 61.

Fig. 3:7. OITICICA, Hélio. *Metaesquema*, guache sobre cartão, 46 x 55 cm, dec. 1950. Fonte: AGUILAR, Nelson. **Mostra Redescobrimto: Brasil 500 anos/ Arte Contemporânea** (catálogo). São Paulo: Fundação Bienal, 2000, p. 50.

Fig. 3:8. OITICICA, Hélio. *Relevos Espaciais*, óleo sobre madeira, 1960. Fonte: AGUILAR, Nelson. **Mostra Redescobrimto: Brasil 500 anos/ Arte Contemporânea** (catálogo). São Paulo: Fundação Bienal, 2000, p. 58 e 59.

Fig. 3:9 – PAPE, Lygia. *Tecelar*, Xilogravura, 41 x 37 cm, 1957. PAPE, Lygia. **Gávea de tocaia**, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 124.

Fig 3:10 – SOTO, Jesús Rafael, *Structure cinétique à elements géométriques*, acrílico e madeira, 70x70x15 cm, 1955. Fonte: ADES, Dawn **Arte na América Latina**, São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 260.

Fig. 3:11 – PAPE, Lygia, *Livro da Criação*, (algumas partes), guache sobre cartão, 30x30x0,2 cm, 1959/60. Fonte: ADES, *Dawn Arte na América Latina*, São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 271.

Fig. 3:12 – PAPE, Lygia e JARDIM, Reinaldo, *Ballet Neoconcreto nº 1*, 8 sólidos geométricos, madeira e tecido pintado, 4 cilindros brancos, 4 paralelepípedos laranja, 8 bailarinos, 200x75x60cm, 1958. Fonte: PAPE, Lygia. *Gávea de tocaia*, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, pp. 110 e 111.

Fig. 3:13 – PAPE, Lygia, *Livro do tempo*, 365 unidades, têmpera s/ madeira, 16x16x0,3 cm (cada), 1960/61pp. Fonte: PAPE, Lygia. *Gávea de tocaia*, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, pp. 158 e 159.

Fig. 3:14 - OITICICA, Hélio. *P15 Parangolé Capa 11* (com Nildo da Mangueira), instalação, 1967. Disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em abril de 2003.

Fig. 3:15 – PAPE, Lygia, *O Ovo*, madeira pintada com têmpera, polipropileno, 80x80x80 cm (cada), 1968. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 237.

Fig. 3:16 – PAPE, Lygia, *Divisor*, pano de algodão, fendas, 20x20 cm, 1968. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 240.

Capítulo 4 – **Hibridismos Culturais**: o erudito, o popular e a cultura de massa.

Fig. 4:1 – VOGLER, Alexandre - *Coragem/Valentia*, 2003. Rádio, tijolos, brinquedos, garrafas, dimensões variáveis. Disponível em : www.grandeorlandia.kit.net, consultado em: 18 de abril de 2003.

Fig. 4:2 - LEIRNER Nelson. *Adoração ou Altar de Roberto Carlos*, 1966. Catraca de ferro, veludo, montagem de imagens religiosas, tela pintada e neon, 260x252 cm. Fonte: LEIRNER, Nelson. *Nelson Leirner: arte e não arte*, São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001, pp. 6 e 7.

Fig. 4:3. GUERCHMAN, Rubens. *Concurso de Miss*, 1965, acrílica s/ tela. 140 x 280 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 16 de maio de 2004.

Fig. 4:4 - GUERCHMAN, Rubens. *O Futebol, Flamengo Campeão*. 1965, acrílica s/ hardboard. 244 x 122 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 16 de maio de 2004.

Fig. 4:5. - GUERCHMAN, Rubens. *O Rei do mau gosto*, 1966, acrílica, vidro bisoté, asas de borboleta sobre madeira. 200 x 200 cm. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 103.

Fig. 4:6 – LEE, Wesley Duke. *O guardião, a guardiã e as circunstâncias*. (Triptico) 1966. Técnica mista. 197 x 107 cm; 150 x 56 cm; 136 x 60 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 16 de maio de 2004.

Fig. 4:7 – OITICICA, Hélio. *Tropicália, PN2 Imagético e PN3 A pureza é um mito*, 1967, tecido, madeira, pedra, plantas e aparelho de TV, dimensões variáveis. Fonte: OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica: obra e estratégia**. Mostra rio arte contemporânea, (catálogo), Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/ Prefeitura do Rio de Janeiro, 2002, p. 46.

Fig. 4:8 – OITICICA, Hélio. *PN3 A pureza é um mito*, 1967. Na foto, vemos Torquato Neto na montagem de *Tropicália* em 1969, Londres. Fonte: OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica: obra e estratégia**. Mostra rio arte contemporânea, (catálogo), Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/ Prefeitura do Rio de Janeiro, 2002, p. 25.

Fig. 4:9 – LIMA, Marisa Alvarez. Fotografia de Caetano Veloso, vestindo um parangolé de Oiticica, 1968. Fonte: LIMA, Marisa Alvarez. **Marginalia, arte & cultura na idade da pedrada**, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 98.

Capítulo 5 – **Entre o urbano e o suburbano: metáforas para um subdesenvolvimento possível.**

Fig. 5:1. GUERCHMAN, Rubens. *Lindonéia – a Gioconda do Subúrbio*, 1966. Serigrafia e Colagem sobre madeira, vidro bisotado e metal, 60 x 60cm. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 43.

Fig. 5:2 – GUERCHMAN, Rubens. *Não há vagas*, 1965, tinta acrílica sobre madeira, 119 x 170 x 10 cm. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 102.

Fig. 5:3 – VERGARA, Carlos. *Sem título*, 1968, pintura sobre acrílico moldado, 120cm. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 160.

Fig. 5:4 – GUERCHMAN, Rubens. *Baleira Caixa de morar 1*, 1966, vidro, madeira, PVC e tinta acrílica, 150 x 60 x 60 cm. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 107.

Fig 5:5 – DIAS, Antônio. *Nota sobre a morte imprevista*, 1965, tinta acrílica sobre madeira, tecido acolchoado, plexiglás e duratex, 195 x 176 x 63 cm. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 48.

Fig. 5:6 – RODRIGUES, Glauco. *Garota de Ipanema*, 1968, tinta vinílica sobre tela, 60 x 73 cm. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 148.

Fig. 5:7 – VERGARA, Carlos. *Garota de Ipanema*, 1969, tinta acrílica sobre eucatex, 122,8 x 274cm. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 163.

Fig. 5:8 – Manuel, Antônio. *Matou o Cachorro*, 1967, crayon sobre jornal, 43 x 36 cm. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 211.

Fig. 5:9 – GUERCHMAN, Rubens. *Ônibus Jacaré-Ipanema*, 1966, tinta acrílica sobre eucatex, 122 x 123 cm. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 104.

Capítulo 6 – Seja marginal, seja herói: a voz dos excluídos ou a estetização do bom selvagem?

Figs. 6:1 e 6.2 – OITICICA, Hélio. *Seja marginal, seja herói*, 1968, silk sobre tecido; Fotografia utilizada pelo artista para o estandarte, Jornal O Dia, 1968. Fonte: OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica: obra e estratégia. Mostra rio arte contemporânea**, (catálogo), Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/ Prefeitura do Rio de Janeiro, 2002, p. 27.

Figs 6: 3 e 6: 4 - Morador do morro com *Parangolé*. Miro da Mangueira, Cesar Oiticica, Hélio Oiticica e Reinaldo Jardim na exposição Opinião 65, primeira apresentação de *Parangolé*, 1965. Fonte: OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica: obra e estratégia. Mostra rio arte contemporânea**, (catálogo), Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/ Prefeitura do Rio de Janeiro, 2002, p. 22.

Fig 6: 5 – OITICICA, Hélio. *Projeto Éden, B55 Bólido Área 2*, 1967. Fotografia da remontagem no Centro de Arte contemporânea de Rotterdam, 1992. Fonte: OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica: obra e estratégia. Mostra rio arte contemporânea**, (catálogo), Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/ Prefeitura do Rio de Janeiro, 2002, p 38.

Figs 6: 6 e 6: 7 - Fotografia de Cara de Cavalo morto utilizada por Oiticica no Bólido, Jornal do Brasil, 1966. OITICICA, Hélio, *Bólido Caixa 18*, “Homenagem a Cara de Cavalo”, 1966, técnica mista. Fonte: OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica: obra e estratégia. Mostra rio arte contemporânea**, (catálogo), Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna/ Prefeitura do Rio de Janeiro, 2002, pp. 17 e 37.

Fig. 6: 8 - MANUEL, Antonio. *Corpo Fechado Flan*, 1968. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 211.

Fig. 6: 9 – MANUEL, Antonio. *A arma fálica*, Fotonovela, [1970], Rio de Janeiro: RIOARTE, 1995, s/p.

Fig. 6: 10 - OITICICA, Hélio. *Cosmococa CC3 Maileryn* (detalhe), Instalação, 1973. Fonte: KATO. Gisele. “Traçado da subversão: São Paulo expõe Cosmococa, a série em

que Hélio Oiticica usou cocaína sobre imagens e desafiou as instituições capitalistas da arte”. In: **Revista Bravo**, Ano 6, nº 66, São Paulo: Ed. D’Ávila, 2003, p. 44.

Capítulo 7 – **Religiosidades Populares:** uma dimensão afetiva da fé.

Fig. 7:1 – CLARK, Lygia. *O Eu e o tu/ Roupa-corpo-roupa*, 1967/1968, experiências com objetos relacionais, ropuas de plástico ligadas por um cordão umbilical. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 192.

Fig. 7:2 – MANUEL, Antônio. *Urna quente*, 1968, madeira, lacre e fita, 20 x 60 x 30 cm. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 215.

Fig. 7: 3 – LEIRNER, Nelson. *O Milagre*, 1967, serigrafia sobre tecido, 142 x 154 cm. Fonte: LEIRNER, Nelson. **Nelson Leirner: arte e não arte**, São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001, p. 135.

Fig. 7: 4 – AGUILAR, José Roberto. *Iaôs – a experiência da totalidade através do casamento dos Orixás*, 1976, vídeo-arte. VÁRIOS AUTORES, **Arte no Brasil**, fascículo 48, São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 976.

Fig. 7: 5 – VALENTIM, Rubem, *Pintura*, 1965, têmpera sobre tela 100 x 73 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 03 de janeiro de 2003.

Fig. 7:6 - VANENTIM Rubem, *Objeto Emblemático*, 1969, acrílica sobre madeira, 200 x 74 x 43 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 03 de janeiro de 2003.

Figs 7:7 e 7:8 - DIDI, Mestre. *Idilé Aiyé: Sasará Ejo ati Ibirí - [Cetro Reunindo os Símbolos do Panteão da Terra]*, 1995 0,72 x 0,34 x 12 cm Coleção do artista; Èyè Kan - *[Pássaro Ancestral]*, 1993 1,60 x 0,95 x 0,23 cm Coleção do artista. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 03 de janeiro de 2003.

Figs. 7:9 e 7:10 - DIDI, Mestre. *Omo-Osayin – 1977, nervuras de folhas secas de palmeira, couro, conchas, contas, 1, 93 m; col. Hoffenberg; Opá Osanyin Gbegá - [Magnífico Cetro da Vegetação com Serpentes]*, 1995 0,91 x 0,43 x 012 cm Coleção do artista. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 03 de janeiro de 2003.

Fig. 7:11 – RODRIGUES, Glauco, *Ogum*, 1970. Acrílica s/ tela, c.i.d. 73 x 60 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 03 de janeiro de 2003.

Fig. 7:12 – RODRIGUES, Glauco, *São Sebastião*, 1973, acrílica s/ tela, c.i.d. 73 x 60 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 03 de janeiro de 2003.

Fig. 7:13 – LEIRNER, Nelson. *Futebol*, 2000, gesso, plástico, tecido e madeira, 20x90x60 cm. Fonte: LEIRNER, Nelson. **Nelson Leirner: arte e não arte**, São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001, p. 98.

Fig. 7:14 - LEIRNER, Nelson. *A Grande Parada e La Gioconda*, 1999, técnica mista e apropriações, dimensões variáveis. Col. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, R.J. Fonte: LEIRNER, Nelson. **Nelson Leirner: arte e não arte**, São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001, pp. 116, 117.

Figs. 7:15 e 7:16 – ANDRADE, Farnese de. *Minas 4*, 1978, assemblage, fotografia resinada do artista quando criança, fragmento de madeira e oratório com gaveta e suvenires), 67,5x39x27 cm; *Anunciação* (1983 – 1985 – 1987 – 1995) assemblage (fragmentos de santa de roca, bola de cristal, fotografia resinada, ornato de madeira e caixa), 49x39x10 cm, S. P. Fonte: ANDRADE, Farnese. **Farnese de Andrade**, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, pp. 185 e 193.

Figs. 7:17 e 7:18 – ANDRADE, Farnese de. *São Jorge e as três estrelas* (1974-1984) resina e fragmentos, 37x37x10 cm; *Doum*, 1988, resina e fragmentos, 37x18x15 cm. Fonte: ANDRADE, Farnese. **Farnese de Andrade**, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, pp. 220 e 241.

Capítulo 8 – Autoritarismo e submissão: época de crise na idéia de brasilidade.

Fig. 8:1 – MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos – 3. Projeto cédula*, 1970, fotografia p&b. *Quem matou Herzog*. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 03 de janeiro de 2003.

Fig. 8:2 – MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos. Projeto Coca-cola*, 1970. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 221.

Fig. 8:3 – GUERCHMAN, Rubens. *Felix Pacheco*, 1967, serigrafia sobre papel, 64 x 48 cm. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 323.

Fig. 8:4 – ZÍLIO, Carlos. *Para um jovem de brilhante futuro*, 1973/74, 10x 40,8 x 31,5 cm. Disponível em: www.Mac.usp.br. Consultado em janeiro de 2005.

Fig. 8:5 – ZÍLIO, Carlos. *Lute*, 1967/1968. serigrafia sobre filme plástico e resina plástica acondicionada em marmitta de alumínio, 5,8 x 10,5 x 17,5 cm. Fonte: AMARAL, Aracy. **Arte e Sociedade: uma relação polêmica** (catálogo), São Paulo: Itau Cultural, 2003, s/p.

Fig. 8:6 – GUERCHMAN, Rubens. *Os desaparecidos*, 1965, acrílica s/ tela, 116 x 72 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 03 de janeiro de 2003.

Fig. 8:7 – MANUEL, Antônio. *Eis o saldo*, 1968, páginas de jornal ampliadas sobre madeira com cortina de tecido, 120 x 80 cm. Fonte: MANUEL, Antônio. **Antônio Manuel**, Rio de Janeiro: Centro Cultural Hélio Oiticica, 1997, pp. 30 e 31.

Fig. 8:8 – MANUEL, Antônio. *A imagem da violência*, 1968, flan pintado, 57 x 37,5 cm. Fonte: MANUEL, Antônio. **Antônio Manuel**, Rio de Janeiro: Centro Cultural Hélio Oiticica, 1997, p. 12.

Fig. 8: 9 – LEIRNER, Nelson. *Plásticos*, 1970. Vista parcial da instalação, dimensões variáveis. Fonte: LEIRNER, Nelson. **Nelson Leirner: arte e não arte**, São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001, p. 132.

Fig. 8:10 – MAGALHÃES, Roberto. *General Perseguido*, 1964, nanquim e lápis de cor sobre papel, 24 x 32cm. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 137.

Fig. 8:11 – MAIOLINO, Ana Maria. *O herói*, 1966, xilogravura, 48 x 28 cm. Fonte: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 145.

Capítulo 9 – **Realinhando fronteiras: identidades fragmentárias na globalização.**

Fig 9:1. PAULA, Gervane de. *Baile de São João*, 1980, óleo sobre tela. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 26 de junho de 2004.

Fig. 9:2 SODRÉ, Adir. *Festa de São João*, 1980, óleo sobre tela. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 26 de junho de 2004.

Fig 9:3 PAULA, Gervane de. *Macunaíma*, 1980, óleo sobre tela, 110 x 110 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 26 de junho de 2004.

Fig. 9:4 – UCHOA, Delson. *Curral da Praia*, 1989, instalação, dimensões variáveis. Fonte: UCHOA, Delson. 1 fotografia, color, enviada por e-mail pelo artista em janeiro de 2005.

Fig 9:5. CATUNDA, Leda. *Onça Pintada nº 1*, 1984, acrílica sobre cobertor, 192,5 x 157,5 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 26 de junho de 2004.

Fig. 9:6. MILHAZES, Beatriz. *Foi bom te encontrar*, 1988, acrílica sobre tela, 180 x 180 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 26 de junho de 2004.

Fig. 9:7. LEONILSON. *Leo não consegue mudar o mundo*, 1989, acrílica sobre tela, 150 x 90 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 26 de junho de 2004.

Fig. 9:8. NASSAR, Emmanuel. *Receptor*, 1982. Objeto em madeira, 34 x 42 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 26 de junho de 2004.

Fig. 9:9. NASSAR, Emmanuel. *Arraial*, 1984, acrílica s/ papel, c.i.d., 19,5 x 23,5 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 26 de junho de 2004.

Fig. 9:10. NASSAR, Emmanuel. *Cidade Bandeira*, 1987, acrílica sobre tela, 130 x 150 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 26 de junho de 2004.

Fig 9:11. NASSAR, Emmanuel. *Ares Azuis*, 1986, acrílica sobre tela, c.i.e., 100 x 130 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 26 de junho de 2004.

Capítulo 10 – Memórias Heterogêneas: recodificando brasilidades na arte contemporânea

Figs. 10:1 e 10:2 – ANDRADE, Farnese de. *Pater* (1992-1995) assemblage (fragmento de madeira, resina ovalada, fotografia resinada do pai do artista e gamela), 48 x 32,5 x 11 cm. ANDRADE, Farnese de. *Mater* (1982-1992) assemblage (fotografia resinada, fragmentos de madeira e gamela), 71 x 52,5 x 14. Fonte: ANDRADE, Farnese. **Farnese de Andrade**, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, pp. 181 e 163.

Fig. 10:3 . ANDRADE, Farnese de. *Os dias felizes* (1976-1994) assemblage (fragmentos de madeira e fotografias resinadas), 40,5 x 70 x 9cm. Fonte: ANDRADE, Farnese. **Farnese de Andrade**, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 160.

Fig. 10:4 e 10:5. RENNÓ, Rosângela. *As Afinidades Eletivas*. 1990, 19 cm x 9 cm (diâmetro). *Obituário Transparente*, 1991, 84 negativos 4 x 5, resina de poliéster e parafusos, 112 x 86 x 1 cm. Fonte: disponível em: www.itaucultural.org.br. Consultado em 21 de março de 2004.

Fig. 10: 6. CINTO, Sandra. *Os dias felizes*. Fonte: CANTON, Kátia. **Pele, alma** (catálogo). São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2003, p. 43.

Fig. 10:7. ANDRADE, Farnese de. *Auto-retrato* (1995) e detalhe. Assemblage (fotografia resinada, fechadura e fragmentos de madeira), 42,3 x 28,9 x 3 cm. Fonte: ANDRADE, Farnese. **Farnese de Andrade**, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 206

Figs. 10: 8 e 10:9 -. RUFINO, José. *Auto-retrato*, 2001. Técnica Mista sobre carta. ALMEIDA, Efrain. *Homem-flor*, 2004. Instalação, madeira, 16cm x 8cm x 16cm. Fonte: CAMPOS, Marcelo. Fotografia, color, digital, julho de 2004 (arquivo pessoal).

Fig. 10:10. RUFINO, José. *Memento Mori*, 2002, instalação com têmpera (monotipia) sobre documentos originais, cama, molduras. Fonte: FELÍCIO, Beto. Fotografia em CD (arquivo de José Rufino)

Fig. 10:11. RUFINO, José. *Plasmatio*, 2002, instalação com têmpera (monotipia) sobre documentos originais, escrivania, cadeiras, bancos e caixas de madeira, carimbos e cordões. Fonte: DOMINGUES. Fotografia em CD (arquivo de José Rufino).

Fig. 10: 12. RUFINO, José. *Memento Mori (Série)*, e detalhe, 2004. Monotipia, têmpera sobre papel, 120 x 136 cm. Fonte: CAMPOS, Marcelo. Fotografia, color, digital, agosto de 2004 (arquivo pessoal).

Fig. 10: 13 – RUFINO, José. *Memento Mori (Série)*, 2004. Monotipia, têmpera sobre papel, 90 x 193. Fonte: CAMPOS, Marcelo. Fotografia, color, digital, julho de 2004 (arquivo pessoal).

Fig. 10: 14. ALMEIDA, Efrain. *Sem título*, 2002, Umburana, cedro e óleo. Fonte: ALMEIDA, Efrain. Efrain Almeida (folder), Portugal: Galeria Graça Brandão, 2003, s/p.

Fig. 10:15. ALMEIDA, Efrain. *Escultura Que Cabe Na Palma Da Mão (Beija-Flor)*, 2001, Umburana, cedro e óleo, 23 x 12 x 10 cm. Fonte: disponível em www.annamarianiemeyer.com.br, consultado em 11 de outubro de 2004.

Fig. 10:16 e 10:17. ALMEIDA, Efrain. *Recuerdos (Catedral)*, 2004. Laminado de cedro, 27,4 x 32, 7 cm. *Recuerdos (Beija-flor)*, 2004. Laminado de cedro, 35, 5 x 32 cm. Fotografia, color, digital, agosto de 2004 (arquivo pessoal).

Fig. 10:18 – ALMEIDA, Efrain. *Sem título*, 2004. Aquarela sobre papel, 29 x 37 cm. Fonte: CAMPOS, Marcelo. Fotografia, color, digital, agosto de 2004 (arquivo pessoal).

Conclusão

Fig. 11:1 – BALTAR, Brígida, *A coleta de neblina*, 1996-2001, ampliações em tamanhos variados, still em vídeo. Fonte: disponível em: www.juliafriedman.com. Consultado em 08 de março de 2005.

Fig. 11:2 – MAREPE, *Doce céu de Santo Antônio* (séries A e B), 2001, ensaio fotográfico de performance com algodão doce. MAREPE, *Marepe* (catálogo). São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2004, s/p.

Fig. 11: 3 – Fotografia aérea de Santo Antônio de Jesus, localizando a loja São Luis. MAREPE, *Marepe* (catálogo). São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2004, s/p.

Fig. 11: 4 – Remoção do muro “*Tudo no mesmo lugar pelo menor preço*”, Santo Antônio de Jesus, Bahia, para a 25ª Bienal Internacional de São Paulo, 2002, alvenaria, tinta, tijolos e estrutura de ferro, 225 x 600 x 25 cm. MAREPE, *Marepe* (catálogo). São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2004, s/p.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO 20

Primeira Parte

Construindo brasilidades narrativas.

2 - Brasilidades Cambiantes: construções culturais multicondicionadas. 41

- 2.1 - Estabelecendo brasilidades: o nacionalismo do século XIX.
- 2.2 - Arte como atitude estética: vanguarda, modernidade e contemporaneidade.
- 2.3 - Brasilidades modernistas e contemporâneas.
- 2.4 - Agenciando memórias e inventando tradições.

3 - Arte Contemporânea no Brasil. 78

- 3.1 - Entre o geométrico e o orgânico.
- 3.2 - A Arte como presença inalienável.
- 3.3 - Tempo e subjetividade.
- 3.4 - O espectador-participante e seus saberes locais.

4 - Hibridismos Culturais: o erudito, o popular e a cultura de massa. 99

- 4.1 – O retorno à figuração.
- 4.2 – Geléia geral tropicalista.

Segunda Parte

Contextos sociais nas décadas de 60 e 70.

5 - Entre o urbano e o suburbano: metáforas para um subdesenvolvimento possível. 118

- 5. 1 - Não há vagas: a cidade e suas contradições.
- 5. 2 - O Tempo dos Subúrbios.

6 - Seja marginal, seja herói: a voz dos excluídos ou a estetização do bom selvagem? 140

- 6.1 - Uma Brasilidade Alegórica.
- 6.2 - Estetizando o *bom selvagem*.
- 6.3 - Para uma “arte bala”.

7 - Religiosidades Populares: uma dimensão afetiva da fé. 158

- 7.1 - A herança afro-brasileira recodificada.
- 7.2 - Mestre Didi: o “artista-sacerdote”.
- 7.3 - Glauco Rodrigues: religiosidade e mitos fundadores.
- 7.4 - Nelson Leirner: A lógica do consumo e o fetichismo da mercadoria.
- 7.5 - Farnese de Andrade: Relicários para banalidades.
- 7.6 - À procura da religiosidade na migração dos objetos.

8 - Autoritarismo e submissão: época de crise na idéia de brasilidade. 188

- 8.1 - Contracultura: várias idéias na cabeça.
- 8.2 - A regra muda: a linha é dura.

Terceira Parte

Recodificando brasilidades dos anos 80/90.

9 - Realinhando fronteiras: identidades fragmentárias na globalização. 202

- 9.1 - Sintoma dos novos tempos.
- 9.2 - Imagens periféricas.

10 - Memórias Heterogêneas: recodificando brasilidades na arte contemporânea. 217

- 10.1 - Em nome do Pai: contradições da memória familiar.
- 10.2 - O uso da fotografia na encenação de dias felizes.
- 10.3 - José Rufino: encenações de um passado contra-intuitivo.
- 10.4 - Efrain Almeida: uma pausa em pleno vôo.

Conclusão 240

Referências Bibliográficas 252

INTRODUÇÃO

- Como é o teu interesse por essas fábulas locais?

- “Desde criança, ouço estórias que fazem parte das mitologias populares. O nordeste é repleto destas narrativas, meio fantásticas. Sempre as ouço e visualizo. Têm determinadas cenas que são plasticamente muito fortes: eu lembro da fábula de uma menina do Canindé - região da romaria de São Francisco das Chagas - que se perde e a mãe faz uma promessa para São Francisco. Oito meses depois, ela reaparece. Então, a mãe vai à igreja pagar a promessa e quando chega no altar, a menina diz: - “Foi esse que me trouxe até a minha casa”. Por isso, a mãe oferece, na sala de milagres, um ex-voto da menina que passa a ser sacralizado: a população começa a fazer pedidos. A imagem se transforma num santo que obra milagres e as pessoas oferecem roupas. Então, eu lembro desse ex-voto com várias roupas superpostas, os tecidos iam apodrecendo com o tempo e as pessoas colocavam novas peças. (Figs: 1:1 e 1:2).”¹

A tarde caía e a noite avançava sobre o bairro carioca do Grajaú. A conversa era marcada por aproximações e timidez, num exercício de convivência que ia vencendo as barreiras entre o curioso pesquisador e o jovem artista contemporâneo. Estava ali diante de um dos sujeitos da minha pesquisa, atento às construções do espaço, do tempo e da “bifocalidade”, misturando minha voz à voz de meu interlocutor². No início do diálogo, o

¹Entrevista com Efrain Almeida realizada em 13 de agosto de 2003.

² George Marcus analisa o conceito de *bifocalidade* nas construções de relatos etnográficos, mostrando que devemos juntar a contemporaneidade do etnógrafo com o Outro, objeto-sujeito da pesquisa. Assim, no ambiente da investigação, ou “sítio etnográfico”, tornam-se mais explícitas as “cadeias de vínculos” que ligam o pesquisador e seus informantes, “fazendo com que a bifocalidade seja tanto uma questão de valor, quanto um dado circunstancial relativo até mesmo a razões pessoais e autobiográficas que impulsionam o

artista colocara o DVD de uma cantora islandesa, cujo clipe apresentava uma linha narrativa fantasiosa³. A cantora estaria, conforme demonstravam as imagens, escrevendo um livro autobiográfico. O ambiente que envolvia a tentativa de lançamento do livro apresentava as angústias, as incertezas quanto ao sucesso, a esperança em agradar aos espectadores e ser sincera consigo mesma. Ao final do clipe, a cantora é dominada pela natureza, engolida por uma vegetação rastejante. Nos trabalhos de Efrain Almeida, algumas personagens também se amalgamam com elementos naturais, metamorfoseando-se em plantas, aves, peixes e répteis (Figs. 1:3 e 1:4).

Estamos, assim, no teatro da existência, repleto de alegorias⁴. As personagens se misturam, os desejos e expectativas se projetam. Eu, escrevendo minha tese, querendo agradar aos espectadores e ser sincero comigo mesmo; Efrain Almeida, preparando mais uma exposição, mergulhado em seu processo criativo, exorcizando os fantasmas da memória, transformando-os em visualidades para deleite de vários espectadores⁵. A cantora Björk ia criando, com suas imagens, uma atmosfera tão íntima para nós, de fácil assimilação, e, ao mesmo tempo, tão distante, numa outra língua, numa outra pátria. Da mesma forma em que estávamos unidos num mundo contemporâneo, também estávamos exilados, cada um com sua memória, seus objetivos, com referências que nos aproximavam de um estar no mundo e, concomitantemente, nos colocavam fora de lugar. Numa ilha,

empreendimento de um projeto específico”. MARCUS, George. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial, *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, n° 34, 1991, p. 211.

³ O clipe referido é da canção *Bachelorette*. In: BJÖRK, *Greattext hits*, 1993 – 2003, São Paulo: Universal Music, 2003.

⁴ Concordo, aqui, com a afirmação de James Clifford: “Os textos etnográficos são inescapavelmente alegóricos, e uma aceitação séria desse fato modifica as formas com que eles podem ser escritos e lidos”. CLIFFORD, James, Sobre a Alegoria Etnográfica. In: _____ *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p. 65.

⁵ Esta foi minha segunda visita ao ateliê de Efrain Almeida, onde ele preparava os trabalhos para uma exposição na galeria de arte Leo Bahia, em Belo Horizonte, em 2003.

onde nos sentíamos solitários e cercados por um mar de tarefas, regras e cobranças. Ali, nos empenhávamos na “negociação de realidades”, cada qual em seu projeto, mas, muitas vezes buscando uma mesma “província de significados”⁶. O fato é que somos todos exilados, quando o assunto é a invenção de um cotidiano e de um projeto de vida. Mesmo assim, compartilhamos realidades, crenças e valores que nos aproximam e nos afastam, num jogo entre a esfera individual e a coletiva sociedade. Entre o que nos individualiza e as características de uma identidade nacional, há sempre algo que escapa, que não nos identifica⁷. Nas memórias de Edward Said, logo no início, esta contradição aparece inclusive no restrito espaço familiar: “Todas as famílias inventam seus pais e filhos, dão a cada um deles uma história, um caráter, um destino e até mesmo uma linguagem. Sempre houve algo errado com o modo como fui inventado e destinado a me encaixar [...]”⁸. A sensação de se estar “fora de lugar”, parafraseando o título das memórias de Said, cria uma indagação importante para os intuitos desta pesquisa: como construímos a idéia de uma identidade nacional?

Com isso, eu poderia “abrir as portas que dão para dentro” como na canção de Caetano Veloso⁹, mostrar os nomes e biografias dos artistas, enquadrando-os numa suposta *brasilidade*: Efrain Almeida, nascido no interior do Ceará, criando esculturas que se assemelham a ex-votos de madeira, trazendo a marca da religiosidade popular em seu trabalho. Mas isso não seria suficiente. Poderia até mesmo dizer que estaria enganando os

⁶ VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 17.

⁷ “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma *falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros”. HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**, Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 39.

⁸ SAID, Edward W. **Fora do Lugar**: memórias, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 19.

⁹ VELOSO, Caetano. **Janelas Abertas** n° 2, 1971.

leitores com afirmações tão bem encaixadas. Existe, antes de tudo, a *performance* individual, fazendo com que os sujeitos transitem em “múltiplos papéis”, muitas vezes, “incompatíveis sob o ponto de vista de uma ótica linear”¹⁰. Aqui, procuro compreender que devemos duvidar “das identidades absolutas, simples e substanciais, tanto no plano coletivo quanto no individual”¹¹. Da mesma forma que Efrain se vincula a expressões de uma dada cultura popular brasileira, recorrente nas romarias nordestinas, também partilha de códigos próprios aos criadores urbanos e eruditos. Por isso, em vez de uma bem encaixada relação entre o local de nascimento e a identidade do artista, poderíamos pensar naquilo que Marc Augé definiu como uma “individualidade de síntese”¹². O sujeito, assim, transitaria entre uma concepção mais geral de cultura e aspectos de sua própria individualidade conquistados numa trajetória de vida. Vemos, por exemplo, em determinadas instalações do artista, a referência aos contos de Caio Fernando Abreu. Um conjunto de esculturas homônimo ao conto “Aqueles Dois” - que relata o amor velado entre dois homens numa repartição pública - apresenta-se repleto de homoerotismo que não encontraríamos declaradamente nas invenções da cultura popular e muito menos na fé religiosa pudica¹³.

Ao mesmo tempo, as fábulas infantis rememoradas por Efrain Almeida, como na citada menina do Canindé, são recodificadas em instalações que acabam por apagar a contingência geradora das idéias. Se o menino Efrain via roupas envelhecidas depositadas sobre o ex-voto (Fig. 1:1), agora o artista contemporâneo presenteia o espectador com pequenas e límpidas peças de veludo (Fig. 1:2). A *brasilidade* do interior do Ceará é refeita

¹⁰ VELHO, G., op. cit., p. 26.

¹¹ AUGÉ, Marc, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, São Paulo: Papirus, 1994, p. 26.

¹² *Ibidem*, p. 25.

¹³ ABREU, Caio Fernando. Aqueles Dois. In: _____ *Fragmentos: 8 histórias e um conto inédito*, Porto Alegre: L&PM, 2002, pp. 125-141.

sem a preocupação de mimetizar o sertão e seu folclore. Soma-se a isso, o fato de Efrain constantemente se auto-representar em seus trabalhos. Quando tentamos atribuir significados atrelados ao nordeste e aos costumes do povo, nos deparamos com autorretratos metamorfoseados do artista (Figs. 1:3 e 1:4). Assim, ao buscarmos a *brasilidade* por trás das obras, o inventor reivindica: - Sou eu. Focaliza-se, então, uma memória individual e seus mecanismos de permanência. Contudo, encontramos uma via de mão dupla: ao trabalhar com referências em ex-votos característicos da religiosidade popular, Efrain Almeida também tangencia os ícones de pertencimento a uma coletividade nacional. O nordeste, como destaca Durval Albuquerque, fora inventado pelo olhar regionalista deflagrado na segunda metade do século XIX e exacerbado no século XX. Com isso, alguns romances da década de 30 trataram de exaltar seus mitos populares e suas regiões demarcadas por “fatos humanos”¹⁴ - como a religiosidade e o banditismo – e não por fronteiras geográficas. Cria-se um panorama, como se pudéssemos unificar vários territórios a partir da constituição de uma suposta alma nacional.

A *brasilidade*, portanto, não existe *em essência*, não é um *a priori* e, no caso contemporâneo, não se busca como objetivo último das artes, como acontecia no projeto de nacionalismo modernista. Ao contrário, as realidades se tangenciam, hibridizam-se em emblemas visíveis repletos de sinais da *cultura de massa* e da *cultura erudita*. Portanto, a arte reside, para a produção abordada nesta tese, na imbricação de materiais e conceitos polissêmicos. Os artistas contemporâneos criam suas próprias poéticas ao transpor símbolos do imaginário popular em instalações no “cubo branco”¹⁵ das galerias de arte. Concordo

¹⁴ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. *A invenção do nordeste e outras artes*, Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001, p. 67 *et seq.*

¹⁵ Brian O’ Doherty analisa a idéia do espaço das galerias de arte como mecanismo da construção de uma arte auto-referente, ideologicamente descontextualizada: “A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios

com James Clifford ao afirmar que num mundo multivocal “a diferença é um efeito de sincretismo inventivo”¹⁶. Portanto, os criadores que se direcionam para uma arte culturalmente híbrida¹⁷ tornam-se originais na manipulação destas misturas de signos. Cria-se, assim, uma tentativa de re-simbolizar o objeto artístico assumindo seu caráter contextual. Porém, hoje, não se busca, com uma única obra, mimetizar temas amplos e coletivos, tais quais o nordeste, o samba e a religiosidade, prática recorrente nas empreitadas do modernismo. Os artistas contemporâneos, ao contrário, trazem estes ícones nacionalistas contaminados pelas novas mídias e por uma certa experiência vivencial, introspectiva e íntima estimulada pelo experimentalismo nas artes visuais no final dos anos sessenta.

A idéia de sincretismo é tema recorrente nos textos que contribuíram para a construção da brasilidade. Exemplifica-se, na maioria das vezes, um *melting-point* de raças ou de culturas, como no exemplo da “fábula das três raças” de Damatta¹⁸. Isto permanece recodificado em autores contemporâneos. Canevacci ao procurar conceitos e fios condutores para entender o Brasil, afirma: “a certa altura vi no sincretismo cultural a chave

que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma.” . O’DOHERY, Brian *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*, São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.3.

¹⁶ CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica, In: _____ *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p. 19.

¹⁷ A partir dos anos 90 a nomenclatura “Arte Híbrida” passou a denominar uma arte que misturava diversos suportes e linguagens. Uma exposição na França (*Passages de L’Image*), organizada por Raymond Bellour, mostrava imagens compostas por fotografias, computador, desenhos, entre outros. O foco, portanto, era nos meios e nos suportes. Quando atribuo a idéia de hibridismo na arte contemporânea, me refiro não só a mistura de meios, mas a conjunção de diversos ícones de cultura constituintes de uma nacionalidade construída. Sobre Hibridismo/Intermídia, disponível em: www.itaucultural.org.br, consultado em 26/02/2005.

¹⁸ DAMATTA, Roberto. A fábula das três raças. In: _____ *Relativizando: uma introdução à antropologia social*, Rio de Janeiro: Rocco, 1990, pp. 58-85.

de abertura de um método e uma visão de mundo, em direção a produtos culturais contaminados e híbridos [...]”¹⁹.

Do mesmo modo que esta noção de sincretismo está associada ao entendimento da idéia de brasilidade, sabemos, hoje, que para “apreender a vida social” precisamos observar várias formas institucionais que tornam obsoletas as antigas divisões entre o global e o local, o internacional e o nacional²⁰. Nas análises artísticas, muitas vezes, tentou-se observar como a arte brasileira se influenciava pelas referências estrangeiras. Chegou-se mesmo a desqualificar as produções nacionais que não acompanhavam os caminhos estilísticos ditados pela Europa²¹. Aqui, procuro não reduzir as obras analisadas a esta metodologia. Por isso, acredito que a noção de identidade nacional deve compreender a sobreposição de conceitos para além da história da arte²². Fato, este, que justifica a importância de uma antropologia da arte, já que a própria metodologia científica se rendera à necessidade de uma interdisciplinaridade.

Ao falar de identidade, devemos problematizar as noções de *espaço* e *tempo*. Se procurássemos dados que, a princípio, unificassem a idéia de Brasil, certamente deixaríamos excluídos vários ícones. Mas, o objetivo, nesta empreitada, é perceber que categorias fixas e encapsuladoras do conceito de espaço, como “comunidade”, “localidade”, trazem apenas uma das possibilidades de entendimento da identidade.

¹⁹ CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*, São Paulo: Studio Nobel / Instituto Cultural Ítalo Brasileiro-Instituto Italiano di Cultura, 1996, p. 9.

²⁰ AUGÉ, M. *op. cit.*, p. 17.

²¹ Segundo a visão desesperançada e positivista de Gonzaga Duque, um dos primeiros críticos de arte do Brasil, em texto de 1888: faltava à pintura brasileira no período colonial o “caráter elevado” da italiana, a importância da espanhola e a originalidade da holandesa. Cf: DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*, São Paulo: Mercado das Letras [1888], 1995, p. 73.

²² Desde o mestrado procuro compreender a relação entre arte e etnografia. CAMPOS, Marcelo. *Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações*, Rio de Janeiro: UFRJ/ EBA, *il.*, 233 p., 2001, orientador: Prof. Dr. Helio Vianna.

Segundo Hobsbawm, antes do século XIX, nem mesmo o conceito de “nação” seria compreendido a partir da identificação de etnias e línguas pertencendo ao mesmo Estado. Tal palavra não podia ter um “significado territorial”²³. Portanto, a associação entre identidade e localidade é um conceito moderno fomentado, principalmente, a partir de 1830, “durante a Era das Revoluções”²⁴.

O foco, aqui, estará voltado para o processo de construção de “identidades múltiplas”. George Marcus alertara, quanto a isso, que “captar a formação da identidade [...] num momento específico da biografia de uma pessoa [...] significa reconhecer tanto os poderosos impulsos integrativos [...] quanto as conseqüentes dispersões do sujeito”²⁵. Da mesma forma, procura-se problematizar a idéia de seqüencialidade histórica na constituição do tempo. Sabemos, hoje, que uma história convencional omite fatos importantes na construção épica de uma nação. Aqui, busca-se uma narrativa histórica a partir de ecos da *brasilidade* (como os anti-heróis, a memória, a religiosidade) que despontaram com o passar do tempo e em décadas específicas. Esta organização temporal é, também, alicerçada pelos relatos autobiográficos colhidos no trabalho de campo, condizentes com as percepções expressas pelos artistas. Confirmamos, então, que “é provavelmente com a produção de autobiografias [...] que podem ser melhor avaliadas as experiências históricas carregadas na memória e que determinam a forma de movimentos sociais contemporâneos”²⁶.

²³ HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 30.

²⁴ *Ibidem*, pp. 63 e 31.

²⁵ MARCUS, George, op. cit., pp. 204s.

²⁶ *Ibidem*, p. 206.

Esta tese se configura como uma narrativa repleta de subjetividades. Como autor, transcrevo e inscrevo, interpreto e textualizo fragmentos de realidade. Mesmo assim, busca-se “evitar representar ‘outros’ abstratos e a-históricos”²⁷. Assumir esta contaminação seria impossível para autores de outras épocas. Porém, hoje, sabemos que o mito da objetividade científica há muito já fora entendido como ilusório. Ao mesmo tempo, trabalhar com história da arte, estilos, formas, pode estimular generalizações. Sigo, aqui, em direção a textos, autores, relatos que assumem os sucessos e desventuras do contato com a teoria e com o trabalho de campo. Nem toda ciência é capaz de se fechar sobre si mesma, se é que exista essa possibilidade, e construir um arcabouço de métodos e regras auto-referentes. Meu objetivo, neste intento, é trabalhar com uma “ciência nômade”, nos termos de Canclini, misturando materiais heteróclitos²⁸. Ao mesmo tempo, esta concepção vem ao encontro de formulações críticas que denunciam a falência de modelos estruturalistas na análise das representações culturais, tanto na arte quanto nas ciências sociais. Como alertara George Marcus: “Isto está acontecendo justamente num momento em que o modernismo estético na literatura e na arte está sofrendo um [...] esgotamento nos seus esforços para definir um pós-modernismo”²⁹.

Da mesma forma, pretendo, sempre que possível, me situar no trabalho, deixando reveladas minhas expectativas alimentadas e ilusões perdidas. Procuo, assim, problematizar a minha perspectiva como observador, já que as múltiplas referências culturais que constituem tanto a bibliografia quanto as obras analisadas criam um problema

²⁷ CLIFFORD, J. op. cit., p. 19.

²⁸ CANCLINI, Nestor Garcia. **Cultura Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**, São Paulo: EDUSP, 2000, p. 19.

²⁹ MARCUS, George, op. cit., p. 198.

de “representação” e de “análise”³⁰. Com isso, resolvo emitir minha “voz”, trazendo para primeiro plano, ou para o texto, propriamente dito, diálogos das entrevistas com os artistas e dados colhidos com o gravador desligado, como na conversa com o artista Martinho Patrício e com o poeta Ferreira Gullar que inicia o terceiro capítulo da tese. Sabe-se, hoje, que os diários de campo revelam dados muitas vezes ofuscados pela teoria. Assim, as entrevistas, as observações visuais de uma determinada viagem para coleta de dados e outros apontamentos estão plenos de intertextualidades que procuro, sempre que possível, expor no texto final³¹.

Estou trabalhando em campos minados, em engrenagens muitas vezes emperradas pelo passar do tempo e por ideologias fincadas, com raízes seculares. Em história da arte, há que se evitar a tendência formalista, tão própria a autores como Clement Greenberg, e, em vez disso, poder aglutinar a idéia de cultura material ao contexto sociocultural e a biografias de artistas contemporâneos. Além disso, a noção de *brasilidade* nos faz discordar de Greenberg que afirmara a impossibilidade de misturar o *kitsh* com criações de vanguarda³². Aqui, pretende-se aliar arte e etnografia, empenho já elaborado por autores como Hal Foster³³, Homi Bhabha³⁴, James Clifford³⁵, Helio Vianna³⁶, entre outros. Então,

³⁰ MARCUS, George, op. cit., p. 207.

³¹ Sobre a relação entre diário de campo e redação teórica, consultar: MAYBURY-LEWIS, David, *O Selvagem e o Inocente*, Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Transcrever, textualizar, tranciar. In: _____ *Canto de morte dos Kaiowá: história oral de vida*. São Paulo: Edições Loyola, 1991, pp. 29-33.

³² GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997, pp. 27 – 43.

³³ FOSTER, Hal. The artist as ethnographer, In: _____ *The return of the real: the avant-garde at the end of century*, Londres: MIT Press, 1996, pp. 170 – 203

³⁴ BHABHA, Homi. Locais da Cultura. In: _____ *O local da cultura...*, op. cit., pp. 19-42.

³⁵ CLIFFORD, J. Entrevista. In: DURHAM, Jimmie (org.). *Jimmie Durham*, New York: Phaidon, 1996.

³⁶ VIANNA, Helio. História, Antropologia e Arte: uma proposta de abordagem transdisciplinar para o tema da “natureza exuberante” nas artes brasileiras. *Arte&Ensaio*, nº 10, Rio de Janeiro: PPGAV/ UFRJ, 2003.

revelar alguns caminhos no processo de construção de conceitos, valores e supostas verdades é tarefa para a qual me direciono.

Como se está produzindo um texto, a linguagem também guarda suas implicações subjetivas. Estou, aqui, escrevendo cultura, analisando relatos, traduzindo impressões. Portanto, a idéia de alegoria surge de forma intensa³⁷. Objetiva-se, assim, apontar a relação entre a representação da alteridade, os mecanismos engendrados pela construção historiográfica e o reflexo desta idéia de brasilidade na produção de arte contemporânea. Deixo, em várias passagens da construção teórica, minha narrativa se contaminar por referências da literatura, da música, da poesia, do cinema. Escrevo um texto muitas vezes alegórico para poder ampliar o enredo e mostrar possíveis elementos constituintes de uma trama panorâmica. Porém, arte e antropologia serão as duas ciências mais presentes nesta discussão. A idéia de alegoria é ancorada pelo conceito esclarecido por James Clifford, para quem a etimologia – “do grego *allos*, “outro”, e *agoreuein*, falar” – nos faz refletir sobre o significado da palavra que aponta para a interpretação da alteridade³⁸. Assim, a brasilidade será tecida com fios multiculturais, ora ligados ao imaginário sertanejo, por exemplo, ora empenhado nas contradições das grandes cidades.

Esta pesquisa, então, relaciona o conceito de *brasilidade* à produção de arte contemporânea. Para isso, criam-se conexões entre trabalhos artísticos - surgidos a partir da década de 60 – e as *correntes culturais*³⁹ determinantes para a construção de uma identidade nacional. Ao situar a brasilidade na arte contemporânea, entende-se que a

³⁷ Ver, nota 4.

³⁸ CLIFFORD, J., op. cit., p. 65.

³⁹ O antropólogo Fredrik Barth empenha-se em redefinir categorias como identidade e etnicidade a partir da premissa de que não há uma determinação única para a construção desses conceitos: “A realidade das pessoas é composta de *construções culturais*, sustentadas de modo eficaz tanto pelo mútuo consentimento quanto por causas materiais inevitáveis.” (grifo meu). BARTH, Frederik “A análise da cultura nas sociedades

apropriação de determinadas ênfases postas no agenciamento simbólico da idéia de nacionalidade e pertencimento tornou-se fundamental. Assim, artistas cuja produção começa a surgir no início da década de 60 passam a recodificar ícones da cultura brasileira, ressaltados anteriormente pela vertente modernista. Desta releitura surgem *ecos* que apontam para determinados eixos temáticos realizados segundo modos de exploração heterogêneos: o erudito, o popular e a cultura de massas.

A vantagem de uma tal proposta de abordagem é tomar os fenômenos observados em rede. Com isto, as organizações derivadas de uma divisão inicial nas três categorias (erudito, popular e massivo) serão reordenadas a partir do *hibridismo* entre elas. Marca-se, então, a apreciação de Canclini segundo a qual não se pode entender de forma destacada a divisão entre o erudito, o popular e o massivo⁴⁰.

Sabemos, de antemão, que ao tratarmos de *brasilidade*, estamos trabalhando com um conceito construído culturalmente, já que a realidade, como afirmaram Berger e Luckman, é um produto de sentidos subjetivos⁴¹. Porém, Frederik Barth ressalta que não basta constatarmos a construção da realidade, devemos apontar por que mecanismo se engendrou tal projeto e quais pontos permaneceram como significativos⁴². Só a partir das escolhas dos artistas por determinadas expressões culturais coletivas poderemos confirmar a hipótese central desta tese. Entender que uma dada festa popular, um modo específico de escultura, a trama de determinados cestos sejam produzidos no Brasil, não é tarefa difícil. Mas assumir tais expressões como *essencialmente* brasileiras, tomando a parte pelo todo, é

complexas". In _____ *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*, Rio de Janeiro: Contracapa, 2000, p. 111.

⁴⁰ CANCLINI, Nestor Garcia *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo: EDUSP, 2000, pp. 20-23.

⁴¹ BERGER, P. e LUCKMAN, T. *A Construção Social da realidade*, Petrópolis: Vozes, 1985, p. 35

⁴² BARTH, F. "A análise da cultura nas sociedades complexas". In _____ *O Guru...*, op. cit., p. 112.

que se engendra como um mecanismo de mediação simbólica. Assim, o artista seria um indivíduo que transita “entre mundos socioculturais” e os traduz sob sua ótica particular, como esclarece Gilberto Velho ⁴³. Mas, quem pode determinar o que é o Brasil?

“A minha pátria é como se não fosse, é íntima...” ⁴⁴, poderia responder Vinícius de Moraes, descrevendo sua impressão pessoal sobre o conceito de pátria. De fato, “determinar o que é o Brasil” é tarefa impossível. Muito se deve à noção de que o “lugar” é mais uma *fantasia construída* do que uma *realidade vivida*: “A fantasia do lugar fundado e incessantemente refundador não passa de uma semifantasia. Em primeiro lugar, ela funciona bem, ou melhor, funcionou bem: terras foram valorizadas, a natureza foi domesticada, a reprodução das gerações asseguradas” ⁴⁵. O Brasil, desta forma, foi descoberto em 1500 e inventado pela literatura romântica, pelos intelectuais modernistas, pela sociologia dos anos 30 e, como observaremos nesta tese, continua a ser reinventado na arte contemporânea. Há muitas descrições grandiloqüentes que construíram o imaginário sociocultural sobre o tema da *brasilidade*. Uma terra com palmeiras e sabiás, habitada por mulatos isoneiros, cujo coração balança a um samba de tamborim ⁴⁶ e que afoga as mágoas, depois da orgia do carnaval, numa quarta-feira de cinzas vestindo a fantasia de um Pierrot doloroso, “feita de sonho e desgraça” ⁴⁷. Mas, nem só de gozo vive o sentimento de *brasilidade*, a carga dramática a todo instante sobrevém, como no Sertão de João Cabral,

⁴³ Gilberto Velho considera que “os indivíduos, especialmente em meio metropolitano, estão potencialmente expostos a experiências muito diferenciadas, na medida em que se deslocam e têm contato com universos sociológicos, estilos de vida e modos de percepção da realidade distintos e mesmo contrastantes”. VELHO, Gilberto Biografia, trajetória e mediação. In: KUSCHNIR, Karina e VELHO, Gilberto (orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 20.

⁴⁴ MORAES, Vinícius de. Pátria Minha. In: Moriconi, Ítalo (org.). *Os cem melhores poemas do século*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 221.

⁴⁵ AUGÉ, M., op. cit., p. 46.

⁴⁶ Aqui, refiro-me ao poema *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias e às canções: *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso e *Tropicália* de Caetano Veloso.

⁴⁷ BANDEIRA, Manuel. Poema de uma quarta-feira de cinzas. In: _____ *Poesias Reunidas: estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 76.

em que a árida paisagem invade o ser subjetivo, onde “não se aprende a pedra: lá a pedra, uma pedra de nascença, entranha a alma”⁴⁸.

Só neste rodopio por citações poéticas, temos a natureza e a paisagem, a mestiçagem, a alegria carnavalesca e a tristeza pelo fim da folia. Poderia citar, apenas com estes temas, diversas narrativas escritas por sociólogos, poetas, compositores de música popular. Assim, estes ícones contribuem para a idéia de um patrimônio nacional, material e imaterial, descrito em alegorias⁴⁹. Com isso, a nação se faz narração, criando construções culturais *em nome de*⁵⁰. Como esclarecera Homi Bhabha: na tentativa de escrever a nação, os eventos cotidianos se transformam em adventos do memorável⁵¹.

Demonstra-se, aqui, que a valorização de elementos nacionais, constituintes de um determinado contexto social, é a projeção de uma *brasilidade* construída ao longo do tempo e que se tornara recorrente na criação artística. Muitas criações modernistas acreditavam na possibilidade mimética de nos informar o que era o Nordeste, como o candomblé nos ligava aos nossos mitos de origem, qual a maneira autóctone e brejeira de vida das populações ribeirinhas. Tudo como se tivéssemos atavismos existenciais comuns a todos os brasileiros, contribuindo para a formação de uma “alma” coletiva. Cooperam nesta campanha, políticas patrimoniais que tratam de nos dizer quais edifícios, igrejas, fachadas fazem parte da nossa memória. Mas “quem recorda quando a nação tem memória?”⁵².

⁴⁸ MELO Neto, João Cabral de. A educação pela pedra. In: _____ **A educação pela pedra e depois**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 7.

⁴⁹ CHOAY, Françoise. **A alegoria do Patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2001, *passim*.

⁵⁰ BHABHA, Homi. DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: _____ **O local da Cultura**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, pp. 198ss.

⁵¹ *Ibidem*, p. 201.

⁵² MARTIN-BARBERO, Jésus. Dislocaciones Del tiempo y nuevas topografias de la memória. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque e RESENDE, Beatriz (org.) **Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas**, Rio de Janeiro: Aeroplano/MAM, 2000, p. 146.

Muito embora haja utilizações diversificadas de acordo com o projeto sociocultural englobante que impulsionava as representações da identidade nacional - conforme o caso da brasilidade no modernismo e na contemporaneidade – alguns distintivos persistiram numa perspectiva histórica. Criam-se, desta forma, eixos temáticos que se renovam. Entre esses, a presente tese destaca: *o espaço urbano e suas contradições; o desvio da norma nas trajetórias de anti-heróis; o autoritarismo e a submissão; a religiosidade popular; o agenciamento da memória.*

Ao confirmarmos este recorte, se pode entender o quanto a arte brasileira apresenta, em épocas distintas, a apropriação dos saberes autóctones e populares – como a religiosidade, os objetos, os marginalizados - tanto a partir de políticas populistas da década de 30, quanto sob o rótulo de contracultura na década de 60. Além disso, a questão da representação ora acompanha os movimentos artísticos internacionais, nas artes visuais ou na literatura, ora cria singularidades nacionais como no caso do neoconcretismo. Uma relação entre os conceitos de global e local é ressaltada, marcando-se as tentativas eruditas de colocar o Brasil na ordem da cultura artística internacional ⁵³. São exemplos dessa relação: a antropofagia, deflagrada pela Semana de 22 e os projetos de arquitetura modernista dos anos 50, divulgados internacionalmente.

A tese foi estruturada em três partes e dividida em dez capítulos. Na primeira parte, serão analisados os conceitos de brasilidade; a passagem do modernismo à contemporaneidade e a configuração de uma arte contemporânea brasileira. As obras de arte referendadas, neste primeiro momento, pertencem: ao modernismo, à década de 60 e à

⁵³ Aracy Amaral destaca que, já em 1944, Mário de Andrade irrita-se com as considerações de um crítico britânico sobre uma exposição de arte brasileira em Londres: consideravam-se os quadros como “não-brasileiros”, pois refletiam influência da Escola de Paris. Andrade, então, questionava: “Mas quem hoje não reflete na pintura, influência mínima que seja da Escola de Paris que é universal, feita de Picassos e Pascins”

atualidade. Os capítulos, assim, começam com uma obra de arte atual para, logo em seguida, criar uma correspondência com exemplos anteriores. Deste modo, podemos compreender como os ecos da brasilidade são retomados em épocas diferentes.

A segunda parte da tese envereda pelo contexto social nas décadas de 60 e 70. Com isso, são observados: a idéia do espaço urbano como *locus* principal da arte contemporânea; a aproximação dos artistas aos ícones da marginalidade e da contracultura; a religiosidade popular sendo reinterpretada por artistas contemporâneos e a poética de resistência nos trabalhos artísticos durante a ditadura militar.

Na terceira parte, a *brasilidade* aparece recodificada nos anos 80 e 90. Corroboram-se, nos capítulos, a retomada de determinadas manifestações da cultura popular, numa época de globalização, e a retomada da memória como mecanismo de recodificação da *brasilidade*. Na segunda e na terceira parte da tese, o conjunto de obras analisadas corresponde respectivamente às décadas de 60 e 70; 80 e 90.

Se no modernismo, a distinção categórica entre as artes (escultura, pintura, gravura) ainda era evidente; uma ampla possibilidade no uso de materiais (a tridimensionalidade, a interatividade, as instalações) se fortalece na arte contemporânea. Então, alguns artistas apropriar-se-ão da cultura material brasileira, principalmente através de seus objetos populares, como parte constituinte de instalações, esculturas e outras formas artísticas. Portanto, o retorno à figuração nas artes marca o interesse dos artistas contemporâneos a partir da década de 60. Peccinini destaca que movimentos artísticos internacionais, como a *Nouvelle Figuration*, *Nouveau Réalisme*, *Mythologies Quotidiennes*, *Figuration Narrative* e a *Pop Art*, retomavam a figura como representante icônica da realidade cotidiana,

trazendo para o Brasil “um universo novo de possibilidades poéticas e operativas”⁵⁴. Assim sendo, nesta tese, as obras analisadas provêm de categorias artísticas híbridas, relacionadas aos eixos temáticos da *brasilidade*.

Dentro da história e da crítica de arte privilegiam-se, na maioria das vezes, dados cronológicos para composição de análises sobre movimentos e estilos. Esta tese propõe a observação de elementos socioculturais na arte contemporânea brasileira. Assim, este texto ampliará as discussões sobre a cultura material a partir de seu *status* como arte no Brasil.

Em *A Querela do Brasil*⁵⁵, Carlos Zílio empenha-se em apontar o quanto a arte modernista de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari dialogava tanto com as reformulações estilísticas estrangeiras, quanto com a busca de uma expressão nacionalista para as artes. Assim, haveria uma intenção de síntese do modelo externo com a herança latina, negra e indígena. Desta síntese surgiriam “resíduos” que tentavam dar soluções locais para tais elementos. Meus objetivos, nesta tese, estão ancorados na idéia de que, em vez de resíduos, *ecos de brasilidade* podem ser percebidos em “dois ou mais períodos da arte brasileira”⁵⁶, dialogando com questões nacionais para além da fábula das três raças, já que no modernismo a influência do primitivismo marcou nas artes um interesse étnico⁵⁷. A arte contemporânea, então, amplia o interesse por *correntes culturais* atualizadas no cotidiano das metrópoles.

⁵⁴ PECCININI, Daisy. *Figurações: Brasil anos 60*, São Paulo: EDUSP, p. 15, *et. seq.*

⁵⁵ ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

⁵⁶ Zílio aponta que “seria necessário analisar como esses resíduos iriam atuar no interior de dois ou mais períodos da arte brasileira [...]”. *Ibidem*, p. 116.

⁵⁷ “Vivíamos um paradoxo, buscar o desenvolvimento pela industrialização ou as raízes de nossa cultura. Porém, a formação étnica, a ascendência européia, ameríndia e afro-brasileira, nos colocava em posição privilegiada e ao mesmo tempo nos estimulava a seguir em busca dos nossos mitos de origem”. In: CAMPOS, Marcelo. *Carybé e a construção da brasilidade...*, op. cit., p. 53.

O *objetivo geral* da tese é situar a idéia de *brasilidade* através das re-apropriações da arte contemporânea na dependência dos conceitos: popular, erudito e massivo. Para isto, torna-se necessário selecionar e analisar obras da produção artística brasileira que agenciam produtos da cultura material, vindos desses três conceitos, organizando-se através de eixos temáticos já citados.

A *hipótese central* da investigação consiste em atribuir à brasilidade – isto é, questões recorrentes em variadas épocas de nossa produção artística e que acabam por se associar compondo uma identidade brasileira – presença notável, embora em alguns, surpreendente, na arte contemporânea. Este dado decorreria de processos a que se poderia denominar *hibridismos culturais*, os quais não são assumidos por grande parte dos artistas e críticos de arte. Vale ressaltar que: a formação de visualidades e as escolhas de determinadas referências, para o fazer artístico, estão vinculadas a um dado *sistema cultural*⁵⁸. Muito embora os produtores se negassem a assumir uma visão programática tal qual a derivada da Semana de 22 e dos estudos folclóricos, é evidente a presença de motivos da vida nacional na produção artística⁵⁹.

Se as afirmações acima se sustentam, então, como *hipóteses secundárias*, teremos:

a) a brasilidade é um processo cambiante que se vincula a construções culturais

⁵⁸ Clifford Geertz alerta para a impossibilidade de se definir arte apenas como um fenômeno estético. Para o antropólogo, a arte está incorporada “na textura de um padrão de vida específico”, sendo a atribuição de significados culturais “sempre um processo local”. Ver: GEERTZ, C. A arte como sistema cultural. In: **O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa**, Petrópolis: Vozes, p. 146.

⁵⁹ Tornou-se lugar comum a negação, por parte de alguns críticos e artistas, dos rótulos de nacionalismo e folclore. Porém, destacaremos que é inevitável criar relações simbólicas, já que as apropriações se vinculam a objetos formadores da construção de uma identidade nacional. Temos, a propósito, na produção artística de Rubem Valentim e Volpi um território liminar entre uma geometria universal e os objetos de manifestações populares (folclóricas). Hélio Oiticica costumava dizer que não fazia folclore, apenas entendia a participação, por exemplo, de sambistas da Mangueira como um acontecimento fundamental para o caráter “aberto” de seus parangolés. O rótulo “folclore” é combatido, por exemplo, na crítica elogiosa de Argan a Rubem Valentim (ver capítulo 7). Sobre as afirmações de Oiticica na sua experiência com a Escola de Samba Mangueira, o artista esclarece, “Mas você precisa saber que a vida do morro não consiste apenas em carnaval.

multicondicionadas; b) na passagem do Neoconcretismo para a arte experimental da década de 60, pode-se detectar a revalorização do saber local substituindo a universalidade da herança construtiva; c) a coexistência das categorias de erudito, popular e cultura de massa será determinante para um *hibridismo cultural* na arte contemporânea brasileira; d) no meio urbano (totalização de subconjuntos como um conjunto heterogêneo), as diversas correntes que conformam a identidade nacional permitem-nos apreciar processos de polarização e contínuos entre pólos contrastantes a refazerem dilemas críticos para a atribuição da brasilidade; e) a rotulação de subdesenvolvimento à situação descrita anteriormente acionará reações, táticas e propostas que repercutem na sociedade nacional como críticas e protestos.

Em decorrência disto, como *hipóteses secundárias* referentes à fase atual da arte contemporânea, embora conectadas às anteriores, temos: f) a globalização neutraliza, embora sem extinguir, as fronteiras entre categorias (erudito, popular e massivo) determinantes da brasilidade; g) as brasilidades, à medida que se aproxima o fim do milênio, valorizam e agenciam memórias mais individualizadas, em detrimento das construções coletivas que, em períodos anteriores, iconicizavam determinados signos a que se atribuíam valores simbólicos gerais; h) as brasilidades, no tempo presente, re-elaboram ludicamente, como no conceito de Canclini⁶⁰, a cultura material; i) as brasilidades criam, hoje, alegorias do cotidiano.

Como fontes primárias para a elaboração da tese, teremos as obras do período correspondente à arte contemporânea brasileira, particularmente entre os anos de 1965 a

Eu detesto folclore”. OITICICA, Hélio *apud* BERENSTEIN, Paola *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p. 28.

⁶⁰ CANCLINI, N. *Culturas...* op. cit., p. 114.

2005, assim como entrevistas e observação analítica diretamente realizada em exposições relevantes e ateliês. Como fontes secundárias, efetuar-se-á a análise bibliográfica e a pesquisa em arquivos.

Na escolha dos artistas, procurei privilegiar aqueles que estivessem vinculados ao sistema da arte. Por isso, além dos mais renomados, apresento novos representantes da arte contemporânea, escolhidos a partir de pesquisas em galerias de arte, exposições, salões de arte e publicações. Assim, não me direciono à descoberta de jovens talentos. Até porque, se assim o fizesse, estaria usando a tese para entronizar criadores e não analisá-los. A busca por artistas contemporâneos e o trabalho de campo aconteceram nos estados do: Rio de Janeiro, São Paulo, Ceará, Paraíba, Pernambuco e Bahia. Nestes locais, ao consultar exposições e salões mais panorâmicos, pude escolher representantes de outras regiões do país. Há, por exemplo, artistas analisados que residem em Mato Grosso, cujo contato foi feito por correspondência eletrônica (*e-mail*).

As ilustrações da tese serão colocadas como anexo ao final de cada capítulo, apresentando uma dupla entrada. Primeiro se referem ao número do capítulo ou seção que ilustram; a seguir, em ordem crescente, à seqüência em que aparecem no texto dos comentários. Portanto, a segunda figura do capítulo dois, por exemplo, será numerada como “2:2”, e assim sucessivamente.

Retomando uma preocupação já constante em minha investigação de Mestrado, reforço a necessidade de uma abordagem interdisciplinar que privilegie as áreas de Imagens e Representações Culturais e a de História e Crítica da Arte, uma vez que, conforme me vem ensinando a prática, as culturas se alteram no eixo do tempo tanto quanto a História, para não ser mera duplicação da cronologia, merece incluir a interpretação social e cultural.



Fig. 1:1 – CAMPOS, Marcelo. *Ex-voto da menina do Canindé* (Museu da Igreja de São Francisco das Chagas) Canindé - Ceará. Junho de 2004. Fotografia, 10x15 cm.



Fig 1:2 – ALMEIDA, Efrain. *Menino*, 2001. Madeira de cedro e veludo, 23x30x20 cm.

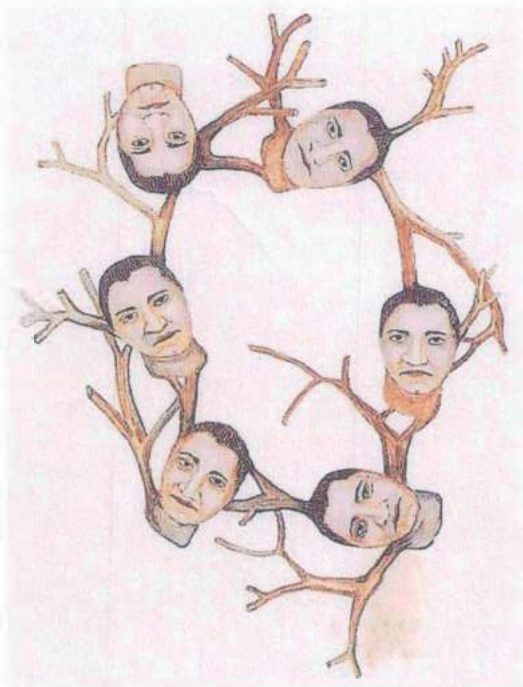


Fig. 1:3 – ALMEIDA, Efrain. *Árvore com cabeças*, 2001, aquarela sobre papel, 42 x 29,7 cm.



Fig. 1:4 – ALMEIDA, Efrain. *Homem-peixe*, 2000, madeira de cedro e óleo, 11 x 18 x 12 cm.

Primeira parte

Construindo brasilidades narrativas.

Brasilidades Cambiantes: construções culturais multicondicionadas.

A artista mineira Rivane Neuenschwander, em 2003, cobriu uma das paredes do *Palais de Tokyo*, em Paris, com coloridas fitas que se movimentavam, cambiantes com o vento (Figs: 2:1, 2:2 e 2:3). A fixação de um significado, um conceito, uma identificação paira confusa e resistente, semelhante à junção de dois ímãs da mesma polaridade.

Nas fitas, vemos frases como: “Eu desejo o que está fora de mim”, “*I wish you*”, “*Je desire vivre*”. O hábito que se tornara popular, recorrente nas festas religiosas, de amarrar fitinhas no pulso, fazendo pedidos secretos, é agora estimulado por uma artista contemporânea em ambientes bem distantes das quermesses brasileiras. O erudito espaço do cubo branco da galeria hibridiza-se com a re-elaborada idéia da religiosidade popular. A barreira do idioma é quebrada. Conforme a instalação é remontada em lugares estrangeiros, a artista recolhe desejos dos espectadores em várias línguas, reimprimindo-os sobre as fitas.

Em vez de inscrições com o nome de santos como Nosso Senhor do Bonfim, as fitas revelam os pedidos secretos com ares existencialistas, repletos de palavras de ordem: “desejo”, “outro”. Nada tão grave, já que o filósofo Jean Paul Sartre consultara os búzios de Mãe Senhora no candomblé do Opô Afonjá na Salvador da década de 60. Ao mesmo tempo, a antropofagia proclamada pelo modernismo brasileiro pode ser rerepresentada, a partir de uma referência ao *Manifesto Antropófago*: “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”⁶¹.

⁶¹ ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: _____ *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias: obras completas de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970, p. 13.

Tornaram-se freqüentes, em textos que tratam de pós-modernidade ou da cena contemporânea, relatos de cenários culturais, nos quais apresentam-se fatos que se vinculam a uma mesma época, mas participam de temporalidades distintas. Em *Culturas Híbridas*, Canclini lança alguns encontros inusitados, porém possíveis, exemplificando essa pluralidade temporal, como “do artesanato indígena com catálogos de arte de vanguarda sobre a mesa da televisão”⁶². Andreas Huyssen, no artigo *Em busca da tradição*⁶³, inicia sua explanação propondo uma ficção, onde Walter Benjamin, um dos principais teóricos do modernismo, encontra em Berlim, cidade de sua infância, ou na Paris dos bulevares um *cenário cultural sincrético*⁶⁴. Nestas cidades, Benjamin visitaria exposições da vanguarda histórica e de multimídia pós-moderna em museus com edificações antigas. Um autor brasileiro, Paulo Sérgio Duarte, ao apresentar seu estudo sobre os anos 60, também inicia seu texto descrevendo uma galeria imaginária para aquela década, onde poderíamos encontrar um hambúrguer de plástico, Elvis Presley vestido de *cowboy*, rostos de Jackie Kennedy, luzes de néon, fotografias que mostram um despejo de terra de um caminhão. Misturam-se, nestes anos 60 de Duarte, obras da *pop*, da *minimal*, e da *land art*⁶⁵.

Estamos, então, diante da contemporaneidade que congrega ficções, figurativismos, abstracionismos e impossibilita a distinção clássica das categorias artísticas (escultura, pintura, gravura). A isto, Ihab Hassan classificou de “Indeterminação”, como um dos pilares do pós-modernismo, no qual ambigüidades, deslocamentos e incertezas “afetam o

⁶² CANCLINI, N. *Culturas híbridas...*, op. cit., p. 18.

⁶³ HUYSEN, Andreas “Em busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo em los años 70”. In: Picó, Josep (org.) *Modernidad y postmodernidad*, Madri: Alianza Editorial, 1998, pp. 141-164.

⁶⁴ Estamos diante daquilo que Barth denomina “cenário cultural sincrético”, já que para o autor a cultura não é um conjunto de referências fixas e, sim, uma instância dinâmica resultante de acréscimos diversificados”. BARTH, F. A análise da cultura nas sociedades complexas. In: _____ *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas...*, op. cit., p. 109.

⁶⁵ DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 13.

saber e a sociedade”⁶⁶. Contudo, compreendemos que a arte amplia-se para além das paredes das galerias e museus, engendrando um projeto sociocultural maior. Percebemos principalmente nas produções deflagradas pela década de 60 que a participação do espectador, como afirmara Michael Fried, influenciaria as escalas monumentais dos objetos, como no Minimalismo, criando uma teatralidade que competiria com a noção clássica de escultura. Incorporam-se na “objectualidade”, novos valores como o tempo, a duração e o percurso diante das proposições artísticas⁶⁷. Críticos, então, daquela década, passaram a aceitar a teatralidade como possibilidade de leitura para as várias formas de arte⁶⁸, como a *pop*: “É impossível conceber a produção de uma pintura *pop* sem que se tracem alguns planos para sua exposição. Sem a reação de seu público, o objeto artístico permanece um fragmento”⁶⁹. A partir de então, a arte passa a se contaminar por materiais não-nobres e por uma espécie de desmaterialização dos objetos na banalidade das paisagens (*land art*) e dos fatos cotidianos (*arte povera*). Demonstra-se a “importância do processo como algo acima do produto”⁷⁰. Acredito, por isso, na impossibilidade de separarmos as artes da tessitura social, já que participam da cultura material de um dado sistema, conforme a define Geertz, imbricada em uma suposta idéia de saber local⁷¹.

⁶⁶ HASSAN, Ihab. El pluralismo em uma perspectiva postmoderna, In: *Critérios*, 29, 1-1991, p. 269.

⁶⁷ FRIED, Michael. Art and Objecthood, In: BATTOCK, Gregory (org.). *Minimal art: a critical anthology*, Nova York: E.P Dutton & Co. Inc., 1968, p. 125, *et seq.*

⁶⁸ “[...] teatralidade é um termo de sentido amplo, que se pode vincular tanto à arte cinética como à arte das luzes, e à escultura ambiental e aos quadros vivos, além de às artes performáticas mais explícitas, como os happenings ou os acessórios cênicos construídos por Robert Rauschenberg para as coreografias de Merce Cunningham”. KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 244s.

⁶⁹ HESS, Thomas *apud* ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 61

⁷⁰ ARCHER, Michael, *op. cit.*, p. 68, *et seq.*

⁷¹ GEERTZ. C. A arte como um sistema cultural. In _____ *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997, pp 142-181.

Se compararmos as situações sincréticas relatadas em Canclini, Huyssen e Duarte, poderemos trilhar alguns percursos que singularizaram a passagem do modernismo para a contemporaneidade. Num primeiro momento, para usarmos o exemplo de Duarte, a separação exaltada no modernismo entre arte culta, arte popular e cultura de massa não possibilitaria a cena dos anos 60. Em *Vanguarda e Kitsch*, escrito em 1939, Greenberg trata de deixar bem claro a impossibilidade de aglutinação dos objetos artísticos com a cultura material *kitsch*, a qual ele chama de ardilosa ⁷². Para o autor modernista, a vanguarda passou a produzir uma arte de “alto nível” quando conseguiu se desprender tanto da política revolucionária quanto da burguesia, mantendo-se afastada de seu “tema” ou “conteúdo”. Greenberg, com estas afirmações, passa a ser um dos teóricos da “arte pela arte” e da “poesia pura” ⁷³. Em contrapartida à vanguarda, segundo o autor, o *kitsch* seria uma “retaguarda”, apresentando à visualidade produtos como: “a arte e a literatura populares, comerciais, com seus cromos, capas de revistas, ilustrações, anúncios, ficção barata, e sensacionalista, história em quadrinhos, música de cabaré, sapateado, filmes de Hollywood etc., etc.”. Surpreendentemente, esta relação de produtos *kitsch* poderia ser uma descrição da Pop arte norte-americana. Ou teria sido Greenberg um dos espectadores do festival da TV Record que vaiaram a canção *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso? A resposta é negativa, já que o texto é de 1939 e a canção de 1967. Na panorâmica letra, o cantor baiano felicita “o sol nas bancas de revista” que anunciam “crimes, espaçonaves, guerrilhas”, rostos de presidentes e artistas do cinema como Cláudia Cardinale e Brigitte Bardot ⁷⁴.

⁷² GREENBERG, C. “Vanguarda e Kitsch (1939)”, In: Cotrim, Cecília e Ferreira, Glória Clement *Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 33.

⁷³ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁴ VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*, 1967.

Clement Greenberg, então, foi um ferrenho guerrilheiro contra o hibridismo, resistente à invasão da arte erudita pelas culturas popular e de massa.

Porém, ao chegarmos na contemporaneidade, ocorrerá uma crise nas identidades puristas da arte moderna. A juventude revolucionária da década de 60 caminhava “sem lenço e sem documento”. As citações eram amplas e irrestritas. Assim como na instalação de Rivane Neuenschwander, a música de Caetano Veloso também possui um toque existencialista, pois faz referência a uma frase de *As palavras*, de Sartre: “nada no bolso e nada nas mãos”⁷⁵. Consideramos, então, que a cena contemporânea possibilita a citação de imagens e conceitos vindos de correntes culturais diversas, principalmente aglutinando o erudito, o popular e o massivo. Difere-se, por conta disso, da tentativa de algumas vanguardas modernistas em criar uma estética auto-referente em “busca do absoluto”⁷⁶.

Outra ponte de acesso às idéias da arte contemporânea pode problematizar o *sentido de passado*, a propósito dos artesanatos indígenas na mesa de TV de Canclini, através da *invenção de tradições* e do *agenciamento da memória*, que temos, como citado, no passeio de Benjamin na Berlim de sua infância. Assim, destacamos a premissa que corrobora a aceitação de um pertencimento histórico para a construção das identidades: “ser membro de uma comunidade humana é situar-se em relação ao seu passado (ou da comunidade) ainda que apenas para rejeitá-lo”⁷⁷. A agressividade das vanguardas no modernismo contra um passado alienado deu lugar, na cena contemporânea, à exaltação de citações históricas e de memórias particulares, criando identidades heterogêneas. Estes dados vêm ao encontro de

⁷⁵ CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 120.

⁷⁶ GREENBERG, C. op. cit., p. 29.

⁷⁷ HOBBSAWM, Eric. O sentido de passado. In: _____ *Sobre história*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 22.

hipóteses, levantadas por mim, nas quais crio paralelos entre a contemporaneidade na arte brasileira e eixos temáticos, como por exemplo, *o agenciamento de memórias*, ratificando uma *brasilidade* na produção de artistas a partir da década de 60.

O conceito de identidade de Frederik Barth vem ampliar esta perspectiva pós-estruturalista, na qual não podemos determinar um modelo único de atribuição identitária para a sociedade. Em textos como *Análise da Cultura nas Sociedades Complexas* ou *Os grupos étnicos e suas fronteiras*, o autor demonstra a multivocalidade de signos determinantes para a construção de uma realidade particular ⁷⁸.

Torna-se necessário, para esta pesquisa, explorar alguns mecanismos que atravessam a passagem entre o moderno e o contemporâneo. A valorização e repulsa pelo contexto social está no cerne de questões que tangem conceitos de modernidade, vanguarda e pós-modernidade, seja destacando a arte como atitude política, seja trazendo à tona a “pureza” das formas.

2.1 - Estabelecendo brasilidades: o nacionalismo do século XIX.

A *brasilidade* foi tema de amplo interesse desde a virada do século XIX para o XX. A partir das especulações sobre as teorias raciais e do romantismo, as articulações para se eleger os ícones da nação não cessaram. Havia, no último quartel do séc. XIX, a tentativa, capitaneada por estudiosos como Sílvio Romero, Mello Morais Filho, de procurar entender, a partir da interpretação das representações culturais, a demopsicologia – caráter nacional

⁷⁸ Recentemente foram reunidos e traduzidos os principais textos do autor em **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. BARTH, F., op. cit.

de um povo. Assim, as teorias literárias e artísticas, influenciadas pelo positivismo, muitas vezes desacreditavam na possibilidade de uma inteligência brasileira por associarem-na à suposta inferioridade racial ⁷⁹. Gonzaga Duque, um dos primeiros a escrever sobre arte no Brasil, relata que se tivéssemos “um pouco de bom gosto e boa vontade”, poderíamos edificar uma bela cidade do Rio de Janeiro ⁸⁰, já que a natureza disponibilizava “pedras para formosas construções”, vegetações abundantes e “um céu quase sempre limpo”. Mas, com um insurgente ar de revolta, Duque atesta que “somente nos falta o homem” ⁸¹. O autor estava expondo, neste texto denominado “Causas”, os possíveis motivos para um fracasso intelectual. Com isso, afirmava que nossa literatura não era “produto de pensamento nacional”, concordando e citando Sílvio Romero que ratificava: “a vida espiritual brasileira é pobre e mesquinha, desconceituada e banal [...] ostenta-se caprichosamente estéril [...] eis-nos dando o espetáculo de um povo que não pensa e produz por si” ⁸².

Este texto de Gonzaga Duque, que abre seu livro sobre arte brasileira, merece uma análise maior. Mesmo desesperançado e descontente com a condição espiritual e intelectual no Brasil, o autor, ao descrever hábitos, desejos e costumes do “povo” no decorrer da narrativa, apresenta determinados ícones que se tornaram recorrentes na construção da *brasilidade*. Logo no início, Duque relata a exploração da terra colonizada “o prometedor El-Dourado”, que constituía a visão do paraíso para os conquistadores. O indígena, gentio de alma desprezível, tornou-se escravo, mas dizimados por assassinatos e doenças restaram

⁷⁹ Sobre a influência das teorias positivistas nos intelectuais brasileiros, ver: DAMATTA, R. A fábula das três raças. In: **Relativizando...**, op. cit.

⁸⁰ DUQUE, Gonzaga, op. cit., p. 67.

⁸¹ *Ibidem*, loc. cit.

⁸² ROMERO, Sílvio *apud* DUQUE, Gonzaga, op. cit., p. 69.

poucos para a cobiça dos colonizadores. Surge, assim, a necessidade do escravo negro, aumentando ainda mais a mestiçagem. Sobre a metrópole, e Duque se referia especificamente à cidade do Rio de Janeiro: apresentava um povo “acanhado, ignorante, pequenino”, formando uma sociedade “vadia e beata”⁸³. E quem passasse pelas ruas nas noites de verão, podia ver “uma das mais importantes entidades sociais desse tempo”, o *capadocio* que dera origem ao *capoeira*: “vivia à boêmia, dormindo na casa de um amigo ou no posto da guarda, tocando viola nos fados, cobrindo as costas dos ricos nas ocasiões de bordoadas, resultante lógico de amores criminosos”. Sobre a aparência física, Duque descreve o *capadocio* ou *capoeira* como “mestiço, rapagão alto, de cabeleira enorme”. Além de tudo, o rapaz possuía ares dionisíacos, de uma “obscenidade revoltante”⁸⁴. De maneira geral, o autor destaca que o povo sujeitava-se a ser somente “tropeiro, jangadeiro ou camarada”:

“Encarapitado no dorso de uma cavalgadura, seguindo a boiada; postado ao leme da leve jangada, ou seguindo pelos sertões bisonhos viajantes, está gozando a existência, passando por impressões agradabilíssimas à sua natureza selvagem e preguiçosa”⁸⁵.

A figura do malandro e do anti-herói, como colocara DaMatta, é uma dessas personagens “que perderam o anonimato e agora estão dentro do panteão das figuras paradigmáticas do mundo social brasileiro”⁸⁶. Assim como no texto de Greenberg, as imagens ressaltadas por Gonzaga Duque poderiam figurar em várias telas do modernismo brasileiro ou, até mesmo, em bandeiras em louvor aos anti-heróis, como a de Hélio Oiticica

⁸³ DUQUE, op. cit., p. 58.

⁸⁴ Ibidem, pp 59s.

⁸⁵ Ibidem, p. 68.

⁸⁶ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro: Zahar, 1983, P. 194.

em homenagem ao bandido Cara de Cavalo. O fato é que Duque noticia eixos temáticos, como a visão do paraíso, a marginalidade, a preguiça, o jangadeiro, que rechearam as páginas de sociólogos e autores literários tais quais: Sérgio Buarque de Hollanda, Mário de Andrade, Jorge Amado.

Outro ícone de destaque, no texto de Duque, que contribuía para a estreita erudição do povo, era a religiosidade. O autor considerava ilusória a tentativa de catequizar os índios e negros como se eles tivessem alma tal qual os brancos. Nem isso conseguiu civilizá-los⁸⁷. Já na cidade, Duque destaca que os negros africanos, livres e escravos, “formavam bandos de dança, ornados de penachos e cocares, trazendo guizos aos pés, fitas e avelórios por todo corpo, faziam esgares selvagens [...]”. Aí detectamos alguns adornos componentes das religiões afro-brasileiras: guizos nos pés, chamados de *xaorô* nos candomblés *keto* e os avelórios, colares de miçangas. Sobre a crença na religião católica, Duque vaticina: “Era este o povo da colônia; povo enfraquecido e beato, que pedia instantaneamente a edificação de conventos para as freiras, como famintos pedem pão”.⁸⁸

Aqui, abro um parêntese para projetar estes dois pilares da brasilidade na vida “vadia e beata” relatada por Duque: o marginal e a religiosidade. Perceberemos, em referências posteriores, que produtos híbridos surgiram na fé popular. A malandragem foi entronizada, por exemplo, em entidades da umbanda como Zé Pilintra que usa terno branco e cartola, como um malandro da Belle Époque.

Retornando ao século XIX, vemos que os autores românticos e os artistas viajantes também tratavam de criar visões panorâmicas sobre a sociedade. Funcionaram, assim, como cronistas do seu tempo. Sobre a busca do nacionalismo romântico, Antônio Cândido

⁸⁷ DUQUE, op. cit., p. 56.

⁸⁸ Ibidem., p. 61.

esclarece que depois da Independência, em 1822, e influenciados por ideais românticos estrangeiros de orgulho patriótico, alguns escritores brasileiros passaram a colocar o nacionalismo como tema. Isto ficou explícito, então, no indianismo, na celebração da natureza e na religiosidade. O indianismo de Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo, era carregado de tintas heróicas em romances como *Iracema*: “o maior chefe da nação tabajara, Irapuã, descera do alto da serra Ibiapaba, para levar as tribos do sertão contra o inimigo”⁸⁹. As personagens lutavam pelos ideais e apresentavam uma amabilidade com o homem branco: “Iracema, acendeu o fogo da hospitalidade; e trouxe o que havia de provisões para satisfazer a fome e a sede”⁹⁰. Finalizavam os romances sempre expondo uma grandeza de caráter: “A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o tenro filho nos braços e com ele arrojou-se às águas límpidas do rio”⁹¹. Ao mesmo tempo, se construía um imaginário com lendas e mitos indígenas pagãos, tanto quanto um passado histórico com personagens ficcionais de vulto.

Para a utilização da religião como temática, Cândido atesta que um “espiritualismo mais ou menos indefinido” libera os dogmas para uma convivência mais afetiva. Marca-se, assim, o que pode ser chamado de *religiosidade*⁹². Isso era ancorado a um empenho de revolução estética: “Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos[...]”⁹³.

⁸⁹ ALENCAR, José. *Iracema*, Fortaleza: ABC Editora, [1865], 2001, p. 26.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 23.

⁹¹ *Ibidem*, p. 94.

⁹² CÂNDIDO, op. cit., p. 17.

⁹³ *Ibidem*, p. 16.

Nas representações imagéticas da *brasilidade*, o século XIX apresentara duas importantes contribuições: o registro de paisagens e costumes pelos artistas viajantes da Missão Francesa e seus discípulos; e as primeiras fotografias que tratavam do negro e do índio como motivo de exotismo e curiosidade.

A preocupação em representar com imagens o Brasil acompanhava alguns governantes que importavam pintores, gravadores, desenhistas para percorrerem recantos brasileiros, registrando imagens⁹⁴. Na Missão Francesa do séc. XIX, chegada ao Brasil em 26 de março de 1816, Chebret se destacaria como o mais obstinado⁹⁵ tanto na pesquisa e registro de costumes e paisagens, quanto na formação de discípulos como Araújo Porto Alegre. Nos desenhos e telas de Chebret que compuseram três tomos do livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, tínhamos: detalhamentos de roupas e adornos do indígena, do negro e do colonizador; registro das atividades como a venda de produtos, o batismo de negros na igreja católica; a participação dos escravos nas festas populares, como o carnaval; as marcas tribais dos negros; o cotidiano interno da casa dos brancos. Assim, como registro de época e fomentador dos ícones da brasilidade, Chebret foi o principal expoente do séc. XIX. Além do mais, para as artes plásticas, o artista foi o primeiro a organizar uma exposição pública de arte, em 2 de dezembro de 1829.

Contudo, outros artistas registraram hábitos do cotidiano nesta época, como Frederico Guilherme Briggs, Henry Chamberlain, Joaquim Cândido Guilhobel⁹⁶. Contratados da expedição de Langsdorff, os artistas Rugendas e Adrien-Aimé Taunay

⁹⁴ Precisamos fazer menção que, antes do séc. XIX, Maurício de Nassau trouxera para o Nordeste brasileiro, artistas como Eckhout, Frans Post e Marcgraf, entre outros, ainda no séc. XVII. O conjunto de imagens sempre resultava em ilustrações para enciclopédias: *Historia Naturalis Brasiliae, Rerum per Octennium in Brasilia*. Antes disso, Jean de Lery. LEITE, José Carlos Teixeira. Período Nassau. In: VÁRIOS AUTORES. *Arte no Brasil*, vol. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 71.

⁹⁵ LEITE, José Carlos Teixeira. A Missão artística francesa. In: *Ibidem*, p. 454.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 483, 497, 517.

também usaram seu talento para desenhar cenas brasileiras de costumes e paisagens. Adrien-Aimé, um dos filhos de Nicolas-Antoine Taunay, deixou 150 desenhos registrados na missão de Langsdorf, onde morreu afogado sem finalizar seus intentos. Rugendas não chegou a integrar a missão, mas percorreram alguns países da América e, no Brasil, realizou desenhos para comporem seu livro *Viagem Através do Brasil*. Aracy Amaral também ilustra, sobre o fim do século XIX, a produção de Modesto Broco e José Ferraz de Almeida Júnior, retratando o cotidiano das classes populares⁹⁷. Ao mesmo tempo, esta autora amplia a discussão das artes plásticas para outros meios como o cinema, que em 1898 começara a produzir filmes de temática nacionalista⁹⁸.

Destas informações podemos destacar o empenho documentarista dos artistas no séc. XIX, mas também a sensação de que o cotidiano nacional estava virando um “baú de curiosidades”⁹⁹. Criou-se um interesse de registrar tipos, festejos, andrajos que apenas disfarçavam a distância entre o objeto da representação e seus observadores-artistas. Mesmo sem sermos mais colonizados por Portugal, os construtores da brasilidade ainda possuíam olhares colonialistas quanto à cultura dos povos exóticos. Mas, não é tão fácil assim se livrar das amarras do preconceito na construção de uma sociedade igualitária. Na época, a Europa passava por um período denominado primitivista que acentuava tanto o interesse por nossas “galerias de tipo”, quanto o estímulo de artistas e escritores no Brasil em tematizar os bons selvagens¹⁰⁰. Estas impressões de uma tipologia nativa ou de

⁹⁷ AMARAL, A. *Artes plásticas na Semana de 22*, São Paulo: Ed. 34, 1998, pp. 56s.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 60s.

⁹⁹ James Clifford aponta que o intuito de colecionar, no Ocidente, é “uma estratégia para a distribuição de um eu, uma cultura e uma autenticidade possessivos”. Ao mesmo tempo, as coleções “incluem hierarquias de valor, exclusões e territórios governados por regras do eu”. In: CLIFFORD, James. *Colecionando arte e cultura*, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 23, Rio de Janeiro: IPHAN, 1994, p.71.

¹⁰⁰ Ver: CAMPOS, Marcelo. *Carybé...*, op. cit., pp 125-129.

“categorias de identificação”¹⁰¹ ficavam evidentes, por exemplo, em fins do século XIX, nas fotografias de José Christiano de Freitas Jr., Victor Frond, Marc Ferrez, entre outros, que expunham as diferenças nas feições de negros Cabinda, Mina, Monjolo. Nos retratos, as marcas tribais eram destacadas, tanto quanto nas gravuras de Rugendas. Como observam Carneiro e Kossoy, o olhar sobre a alteridade era influenciado por “filtros ideológicos” das nações colonizadoras, interpretando “as diversidades culturais, sem, entretanto, questioná-las”¹⁰².

2.2 - Arte como atitude estética: vanguarda, modernidade e contemporaneidade.

Ao nos debruçarmos sobre autores que tratam da passagem entre os séculos XIX e XX, encontramos um panorama daquilo que se classificou como modernismo. Logo, tais textos esclarecem a configuração político-social que impulsionou artistas, escritores, poetas a seguir em busca de suas utopias, até mesmo pegando em armas. Tornou-se recorrente, como fato historiográfico destes combates, a passagem onde Baudelaire teria sido visto com um fuzil no ombro¹⁰³. Engendrava-se, então, a arte como ação e atitude revolucionárias. O que se definia como vanguarda (termo militar) deveria necessariamente ter um viés político-social, seja através de atos públicos, como lutar por ideais, seja rompendo com o *status* estabelecido da arte por cânones clássicos.

Em contrapartida, o conceito de modernismo foi cada vez mais se tornando auto-sustentável. Aquilo que era definido como revolucionário passa a ganhar estofos de

¹⁰¹ CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e KOSSOY, Boris. **O olhar europeu: o negro na iconografia do século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1994, p 27.

¹⁰² *Ibidem*, loc. cit.

¹⁰³ MICHELLI, Mário de **As vanguardas artísticas**, São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 6.

autonomia estética. A arte, nesta concepção, cria suas próprias estruturas não dependendo de configurações sóciopolíticas. Novamente, como na definição da pós-modernidade, entram em cena os combates entre fenômenos culturais ligados à alta cultura burguesa e à cultura popular que se tornara cultura de massa¹⁰⁴. Como vimos, Greenberg foi um dos autores a defender esta separação, tentando, como esclarece Huyssen, “salvar a dignidade e a autonomia da obra de arte das pressões totalitárias”¹⁰⁵. Devemos contextualizar as afirmações de Clement Greenberg, já que se tratava de uma época de autoritarismo – o texto *vanguarda e kitsch* é de 1939 – época em que a cultura *kitsch* era utilizada por projetos fascistas nos “espetáculos de massa”. Mesmo assim, o formalismo assolou parte da produção modernista que se interiorizava, criando definições intra-estéticas referentes à cor, planaridade, linhas. Distanciava-se, com isso, a arte da vida cotidiana e, muitas vezes, de um público de leigos, configurando-se um campo restrito. Esta discussão, mesmo que moderna, permanece até hoje na produção e crítica de objetos de arte: como transformar a banalidade dos fatos cotidianos em objetos artísticos?

Assim, se num momento das vanguardas históricas a arte deveria ser entendida como atitude estética, o conceito geral de modernismo foi pasteurizado ao se valorizar uma suposta contemplação da obra apenas por incensados no assunto. A pós-modernidade, então, apresenta esta dupla tônica, como nos esclarece Hal Foster: de um lado temos a produção neo-conservadora ligada às vertentes construtivistas, atualizadas no minimalismo, que se auto-definem sem exaltar características socioculturais; de outro a produção pós-estruturalista, deflagrada pelo novo realismo, que se direciona ao cotidiano e às lutas civis,

¹⁰⁴ HUYSEN, A. *Memórias do Modernismo*, Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 10.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 11.

como o feminismo, as minorias étnicas e mazelas sociais¹⁰⁶. Criava-se, com isso, um comprometimento e uma “responsabilidade mútua do artista e do espectador com relação a qualquer significado político” proposto pela obra de arte e ampliado nas passeatas e manifestações pela igualdade¹⁰⁷. Havia, então, “a necessidade de uma arte que fosse realista ‘para a sociedade’ e, por extensão, ‘realista social’[...]”.¹⁰⁸

Se o que é considerado como “grande divisor” do modernismo paira em torno da separação alta arte e cultura de massa/*kitsch*, temos figuras de destaque que se dedicaram a amenizar estas fronteiras categóricas. Criam-se, em diferentes épocas, configurações, nas quais críticos de arte e artistas empenham-se em estimular a arte como atitude estética.

Em texto de Walter Benjamim, escrito em 1934, denominado “O autor como produtor”¹⁰⁹, são discutidos aspectos ideológicos na abordagem das obras de arte como influenciadoras da sociedade. Benjamim, por causa da época, esclarece como o “autor” poderia usar seu trabalho/produto a serviço das causas “politicamente corretas”. A metáfora usada pelo autor para justificar este engajamento é a expulsão do poeta de Platão para a constituição do Estado. Na opinião de Benjamim, isto acontece porque as obras do poeta eram superficiais, ou seja, sem função social. O “poeta” é a metáfora para o “autor”, e seu “direito de existência” se encontrava ameaçado, já que era necessário exigir do trabalho poético uma *tendência* correta aliada a uma *qualidade* estética. Isto nos interessa, pois para “tendência” e “qualidade”, vimos passar, durante os anos, vários substitutos como forma e conteúdo, conceito e manufatura e o que nos toca agora - política e arte.

¹⁰⁶ FOSTER, Hal *The Return of the Real*, London: MIT Press, 1996.

¹⁰⁷ ARCHER, Michael, op. cit., p. 118.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 124.

¹⁰⁹ BENJAMIM, Walter “O autor como Produtor” IN: *Walter Benjamim*, São Paulo: Ática, 1986, pp. 187 – 201.

Se na “formação” do modernismo detectava-se este engajamento, em contrapartida a arte e a crítica formalistas norte-americanas, até a metade do século XX, foram caracterizadas como uma absoluta despreocupação com contextos socioculturais. Ressaltando a pureza das formas como meta, a tônica era “manter alta qualidade [...] assegurar o estético como valor em si próprio”¹¹⁰. Este excesso de formalismo gera uma suspensão da referência contextual, contingente nas obras. No texto *Pintura Modernista*, Greenberg corrobora a idéia de que “a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo que era único na natureza de seus meios”¹¹¹. Se a forma se mantém por si só, o contexto não interessará, dada a pretensão de se fazer uma arte atemporal. Este atemporalismo já era uma tendência divisória das duas linhas modernistas (humanista e racionalista). Joanna Overing cita Toulmin que localiza este fato como uma estratégia contra-renascentista desde a filosofia seiscentista que produziu uma descontextualização radical para o pensamento do Ocidente¹¹².

Contrariando esta ausência de referências contextuais e históricas nas obras, vemos no “autor como produtor” a indicação de que a arte deveria servir a um dado projeto sóciopolítico, refletindo, assim, as relações sociais: “relações sociais são, como sabemos, relações de produção”. Com esta afirmação, de 1934, Benjamin nos fala de um subsídio político na arte para o qual o pós-modernismo retornará. Depois do “politicamente correto” daquela época, na contemporaneidade *o social* não será mais definido pelas relações de produção, mas por relações de dominação. Marca-se, na arte contemporânea, a valorização

¹¹⁰ FOSTER, Hal **Recodificação, arte, espetáculo e política cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, p. 177.

¹¹¹ GREENBERG, Clement. *Pintura Modernista*. In: COTRIN, C. e FERREIRA, G., **Clement Greenberg...**, op. cit., p. 102.

¹¹² OVERING, Joanna “O mito como História: um problema de tempo, realidade e outras questões”. In: **Mana**, Revista PPGAS/UFRJ, 1997.

do “outro” através de ficções ora vinculadas a lutas políticas, ora agenciando memórias privadas. Por isso, o feminismo das décadas de 60 e 70 ajudava a denunciar antigas dicotomias (público/privado, natureza/cultura, linguagem/sentimento) que só “tinham significado dentro da cultura” para corroborar um jogo de poder patriarcal ¹¹³. Acrescidos a isso, a temporalidade e a memória, como afirmara Huysen, puderam se direcionar concomitantemente ao foro íntimo dos artistas e às questões sociais coletivas, configurando-se como problemas destacados na passagem do moderno para o contemporâneo ¹¹⁴.

Ao estudar a *brasilidade*, podemos destacar que estas questões levantadas perpassam a arte brasileira através de ações políticas e textos críticos, nos quais percebemos a incansável luta em colocar a produção nacional com qualidade estética internacional e, ao mesmo tempo, expressando valores locais. São exemplos disso, os textos críticos de autores como Mário de Andrade, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar.

2.3 - Brasilidades modernistas e contemporâneas.

Se o Romantismo teve impulso a partir da Independência, a geração de 1922 tentou consolidar um movimento que, a princípio, comemorava seu centenário. Na Semana de Arte Moderna de 1922, surgem artistas expoentes, como Oswald e Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, entre outros. As artes, então, se antenam com vanguardas internacionais, como o Primitivismo, o Cubismo e o Futurismo, e passam

¹¹³ ARCHER, M., op. cit., p. 92.

¹¹⁴ HUYSEN, A *Memórias...*, op. cit., p. 14.

a transformar o *nacional* em assunto de referência. Isto é reforçado através do contato de artistas como Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral com Paris, onde o primitivismo ainda era influente na década de 1920 ¹¹⁵. Um nacionalismo aflorava, então, por consequência “da Primeira Guerra Mundial e da subsequente e gradativa industrialização do país e de São Paulo em particular” ¹¹⁶. Em texto de 1915 - destacado por Zílio e Amaral como um dos documentos antecedentes às idéias da Semana depois de o poeta regressar da Europa - Oswald de Andrade estimula a criação de uma arte nacionalista. Os artistas, para esse intento, deveriam retirar suas temáticas dos imensos recursos do país “dos tesouros da cor, de luz, de bastidores que os circundam” ¹¹⁷. São esses “bastidores”, os contextos socioculturais que surgiram como forte temática para o nacionalismo modernista.

Zílio enfatiza que estas idéias nacionalistas aconteciam concomitantemente com os artistas da Semana sem que um soubesse os intuitos do outro. Em carta à Tarsila do Amaral, que estava em Paris, Mário de Andrade aconselha a amiga a abandonar os ideais burgueses: “Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. HÁ MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista” ¹¹⁸. Mesmo antes dos conselhos de Mário de Andrade, Tarsila já estava pintando quadros com referências nacionais quando recebeu a carta.

O ano de 1924 é considerado determinante para as questões do nacionalismo, sendo denominado “segundo momento modernista”. Conforme Eduardo Jardim de Moraes esclarece, este fato se deu principalmente na literatura. Tinha-se a intenção de elaborar uma

¹¹⁵ ZILIO, C. *A Querela do Brasil...*, op. cit., p. 49.

¹¹⁶ AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22...* op. cit., p. 13.

¹¹⁷ ANDRADE, Oswald *apud* ZÍLIO, C., op. cit., p. 48. AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22...* op. cit., p. 67.

¹¹⁸ ANDRADE, Mário *apud* ZÍLIO, C., op. cit., p. 49.

“literatura de caráter nacional”¹¹⁹, quando os modernistas descobrem uma amplitude nas propostas do movimento aliada aos acontecimentos políticos. O *Manifesto da poesia pau-brasil* de Oswald de Andrade, publicado no Correio da Manhã em 18 de março de 1924, é um dos marcos desta mudança de enfoque¹²⁰. No *Manifesto* são expostos paradigmas estéticos, como a idéia de que a “poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da favela”¹²¹. Exalta-se, assim, que a arte deveria se direcionar a fatos cotidianos vinculados às classes menos afortunadas da sociedade. O popular inserido no urbano, já que a favela pertencia à paisagem das cidades. Sobre este caminhar pela vida cotidiana, o texto se posiciona “contra o gabinetismo”, valorizando “a prática culta da vida”¹²². Portanto, Oswald como representante dos modernistas cria uma visão panorâmica do que deveria ser valorizado nas artes plásticas, na poesia, na música e nas pesquisas socioculturais da geração de 1922. Sobre artes visuais, o *Manifesto* criticava a fase naturalista, de cópia à realidade, e informava que uma revolução acontecera indicando a deformação através do impressionismo e o lirismo de uma inocência construtiva. Contudo, a poesia pau-brasil deveria trazer as leis da “síntese”, podendo aglutinar o “equilíbrio geométrico” e a “invenção” contra o “detalhe naturalista” e a “morbidez romântica”¹²³. Assim, o Romantismo é criticado pelo seu gabinetismo, de construções elitistas. Mas, de onde vinha a geração de 22, senão das salas de visita paulistanas, das fazendas de café interioranas? Tínhamos, também, uma revolução estética proclamada por uma elite de gabinete. Ao mesmo tempo, alguns ícones românticos sobrevinham como a idéia identitária

¹¹⁹ MORAES, Eduardo J. *A Brasilidade Modernista*, sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 73.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 82.

¹²¹ ANDRADE, Oswald. *Manifesto da poesia pau-brasil*. In: _____ *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias...*, op. cit., p.5.

¹²² *Ibidem*, p. 6.

¹²³ *Ibidem*, p. 8.

de uma “hospitalidade um pouco sensual, amorosa”¹²⁴. Vimos, anteriormente que Iracema, a virgem dos lábios de mel de Alencar, também amaciara o coração de Martim, um jovem guerreiro branco, através de seu jeito hospitaleiro.

O fato é que uma alteridade primitivista era valorizada pelo *Manifesto da poesia pau-brasil*, como podemos ver nas idéias de que o carnaval no Rio de Janeiro seria “o acontecimento religioso da raça”¹²⁵, uma manifestação bárbara e nossa. Aqui, uma estonteante identidade desfilava nas letras de Oswald de Andrade, errante como na língua inculta “sem arcaísmos, sem erudição”. O problema colocado, então era: “Ser regional e puro em sua época”¹²⁶.

Não se pode esquecer que esta geração, que construía uma noção específica de *brasilidade*, libertava as amarras da norma culta da língua portuguesa ao aceitar diversos termos indígenas, africanos e interioranos, ou poderíamos chamar de *matutos*: “voltar-se para si mesmo e perceber a expressão do povo e da terra sobre a qual ele se estabeleceu”¹²⁷. Para os intelectuais da época, a identidade nacional vinha mais fortemente das manifestações do povo. Assim, posteriormente, em livros como *Macunaíma*, Mário de Andrade *hibridizava* de forma fantasiosa e alegórica os diversos falares nacionais¹²⁸.

Na década de 30, Gilberto Freyre retoma, indiretamente, a temática racial dos autores da virada dos séculos XIX e XX com aclamados elogios à mestiçagem, aglutinando a separação anteriormente pretendida das três “raças” formadoras do Brasil. A amabilidade

¹²⁴ ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia pau-brasil. In: _____ *Do pau-brasil à antropofagia...*, op. cit., p.9.

¹²⁵ Ibidem, p. 5.

¹²⁶ Ibidem, p. 9.

¹²⁷ AMARAL, A. *Artes plásticas na Semana de 22...*, op. cit., p. 13.

¹²⁸ Há uma passagem de *Macunaíma* que bem exemplifica este hibridismo dos termos da língua nacional, quando o anti-herói conversa com um chofer. Macunaíma falou: - “Faz três dias que não como, semana que não escarro, Adão foi feito de barro, sobrinho me dá um cigarro. O chofer secundou: - “Me desculpe, meu

romântica entre o índio e o branco é recodificada pela relação entre o negro e o branco. Fato destacado, por exemplo, na iniciação sexual do filho do senhor-de-engenho pelas negras da senzala. Ao mesmo tempo, ser mestiço era ser nacional, evento celebrado nas ritualizações do cotidiano como no carnaval e no futebol¹²⁹. Os Congressos afro-brasileiros de Recife e de Salvador colocam o candomblé também em instâncias políticas, conseguindo-se inclusive a sua legalização. Com o acelerado processo de urbanização e industrialização, os estudos sobre o *ser brasileiro* chegam às universidades com Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil* de 1936) e Caio Prado Jr. (*Evolução Política do Brasil* de 1933).

A partir das décadas de 30 e 40, a presença de Mário de Andrade tornou-se determinante para as questões nacionalistas na produção cultural brasileira. Ao mesmo tempo, e por conta disso, os ideais modernistas se difundiam amplamente: “Pode-se dizer que no final da década de 1930 o projeto modernista conseguiu, em todas as áreas nas quais se lançou, uma implantação definitiva”¹³⁰. Em 1935, Mário de Andrade é nomeado diretor da Divisão Municipal de Expansão Cultural e diretor do Departamento de Cultura de São Paulo¹³¹, marcando sua participação nas instâncias políticas. A atuação do escritor influencia vários programas de valorização e definição do que seria relevante para a construção de uma memória nacional. A proposta revolucionária de Mário de Andrade no projeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é aplainada por uma atuação cautelosa de Rodrigo Mello Franco, em 1937, que evitaria confrontos

parente, si cigarro não lhe dou; a palha o fosfre e o goiano caiu n'água, se molhou”. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997, p. 129.

¹²⁹ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 41.

¹³⁰ ZILIO, C. *A Querela do Brasil....*, op. cit., p. 60.

¹³¹ AMARAL, Aracy, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, São Paulo: Nobel, 1987, p. 386.

indesejáveis entre o regime de Vargas e as camadas dominantes. Andrade, em sua proposta, dividira em segmentos os patrimônios no Brasil. Entre esses havia, inclusive, a arte popular. Além disso, peças arqueológicas, por exemplo, passariam a constituir bem nacional, devendo qualquer representante das elites que possuísse tais objetos encaminhá-los ao patrimônio. No projeto de Mello Franco o tombamento se restringia aos Fortes, às Igrejas e outras construções antigas¹³².

Deve-se destacar que o Estado Novo de Vargas procurava a homogeneização do povo brasileiro como possibilidade de sucesso populista do governante e de controle às críticas de oposição ao governo. Assim, como esclarece Vianna, criava-se um investimento na auto-estima da população de classe baixa e na intensificação de sentimentos patrióticos “evitando conflitos internos no período já turbulento da 2ª Grande Guerra”. O SPHAN, por conta disso, “aplica ao campo da cultura o ideário do Estado Novo” e possibilita a coleta de peças de arte popular, assim como a escolha de especialistas “para aplinar as falhas da implantação das noções de identidade e patrimônio”.¹³³

Em estudo sobre a concepção estética e artística de Mário de Andrade, Eduardo Jardim de Moraes irá destacar duas idéias centrais: o reconhecimento de um caráter social e a crítica ao formalismo característico da arte moderna. Para Andrade a arte deveria ter como função “genuína” a atitude social¹³⁴. Assim, o intelectual modernista insiste em

¹³² Sobre a atuação dos intelectuais na escolha do conjunto de bens materiais que constituiriam o patrimônio cultural brasileiro, consultar: VIANNA, Helio. *O recado das ruas e veredas: identidade brasileira, arte popular, pensamento e atuação dos antropólogos e folcloristas a partir de uma análise das Coleções de Etnografia Regional do Museu Nacional da UFRJ*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2003, (no prelo); VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997; GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Ministério da Cultura – IPHAN, 2002.

¹³³ VIANNA, H. *O recado das ruas...* op. cit., p. 59s.

¹³⁴ MORAES, Eduardo Jardim *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, pp. 24s.

projetar idéias de vanguarda, nas quais se aliam arte e política cultural. Segundo Huyssen, “desde 1890 a insistência da vanguarda na revolta cultural se chocava com a necessidade burguesa de legitimação cultural”¹³⁵. Dentro de seu projeto estético, como ressalta Moraes, Mário de Andrade já detectava um “duplo divórcio”, a saber, da arte com o público; da técnica com as exigências materiais da alta arte. Curiosamente, Andrade distinguia criações artísticas produzidas por altas artes de criações da arte popular, valorizando, por exemplo, a dimensão artesanal que poderia ser sentida nas esculturas de Aleijadinho. Moraes destaca que Mário de Andrade “não se identificava com os defensores da tese da arte social, que pretendiam reduzir a arte a uma função meramente ideológica”¹³⁶. Portanto, Andrade pretendia valorizar as criações de arte popular como categoria distinta da arte erudita. Mas, ao mesmo tempo, criavam-se considerações de que o folclore e a arquitetura apresentavam pontos convergentes por possuírem uma “intrínseca dimensão social”¹³⁷. Como se sabe, desde o segundo momento modernista em 1924, a valorização do folclore ganha importância fundamental.

Se pensarmos nas visões estéticas das políticas nacionalistas do Brasil, perceberemos o descaso por parte de nossos intelectuais para as artes abstratas. Mário de Andrade e Villa-Lobos combatiam veementemente as obras de Kandinsky, demonstrando que não poderíamos valorizar o nacional com aquele tipo de estilo. Nas vanguardas da década de 60, Mário Pedrosa também se colocaria contra os informalismos influenciados pelo Expressionismo Abstrato de Pollock¹³⁸.

¹³⁵ HUYSSSEN, A, *Memórias...*, op. cit., p. 24.

¹³⁶ MORAES, E. *Limites...*, op. cit., p. 74.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 78.

¹³⁸ PEDROSA, Mário. *Do Informal e seus Equívocos* (1959), In: _____ *Mundo, Homem, arte em crise...*, op. cit., pp. 33-35.

Mário Pedrosa também é outro intelectual de destaque para as questões sociais da arte brasileira e participa da passagem entre o modernismo e a arte contemporânea. Aracy Amaral considera que um dos indícios iniciais da ascensão de Portinari como grande pintor foi a publicação de dois textos sobre o artista, justamente valorizando a temática social: Pedrosa, em 1934, e Mário de Andrade, em 1939. Menos que em cargos públicos, Pedrosa influencia a cultura abrindo seções nos jornais para as artes plásticas – como as do Correio da Manhã em 1949 e do Jornal do Brasil em 1957 - e na publicação de textos diversos. Com a morte de Mário de Andrade em 1945, Mário Pedrosa continua como crítico e participa de um novo momento para as artes nacionais com o Concretismo da década de 50 e a era das Bienais a partir de 1951.

Na década de 50, o conceito de cultura no Brasil é remodelado, abrindo campo para uma internacionalização pela adoção de categorias filosóficas - com o existencialismo de Sartre, por exemplo, ou o cinema europeu, ou ainda para organizações intelectualizadas como o ISEB, que lança termos de valores ideológicos como “alienação” e “colonialismo”¹³⁹. Ao mesmo tempo, nota-se a preocupação com o ambiente urbano como cenário para algumas manifestações folclóricas. Nos Congressos de Folclore, como o I Congresso Brasileiro de Folclore de 1951, no Museu Nacional do Rio de Janeiro, e o Congresso Internacional de Folclore de 1954, em São Paulo, delineiam-se posições contrastantes que problematizam os grupos nos quais a noção de folclore seria apropriada. Como bases norteadoras, tínhamos: a mistura entre folclore e as “sobrevivências culturais do colonizador”; o folclore vindo de grupos nativos, negando “o urbano e o moderno”; o estudo de aspectos literários e não-materiais, influenciado pela “antropologia cultural que

¹³⁹ ORTIZ, op. cit., p. 46.

se fazia no âmbito dos museus”; e a “independência do folclore na investigação das sociedades simples, dos aspectos materiais e da existência urbana”¹⁴⁰. O que veremos adiante é que parte da produção da arte contemporânea, interessada em retomar os ícones da *brasilidade*, escolhe como corrente cultural primordial o ambiente urbano e seu “folclore”. Assim, tanto a cultura material é apropriada a partir de seus objetos populares, quanto sentimentos e práticas cotidianas da população das grandes cidades invadem as proposições estéticas, como exemplificados no capítulo cinco.

Em fins da década de 50, as discussões socioculturais brasileiras focaram-se, principalmente, no sonho arquitetônico de Kubitscheck, Niemeyer e Lúcio Costa (Brasília), procurando revelar um monumento internacional de estética e racionalidade modernistas. Logo em seguida, no cinema nacional, a *estética da fome* de Glauber Rocha mostra possibilidades de criação artística com originalidade nacional. Crescem os movimentos estudantis e vemos uma década de 60 marcada pela explosão de cores tropicalistas e calada pelo A I – 5.

Com isto o conceito de identidade nacional retorna, em épocas distintas, com configurações particulares. Na cena contemporânea, a heterogeneidade ganha força e combate “noções monolíticas de identidade”, ressaltando, segundo Huyssen, a “convicção de que tais identidades, nacionais ou outras, são sempre heterogêneas e precisam desta heterogeneidade para continuarem viáveis”¹⁴¹.

Se Mário de Andrade tornara-se figura fundamental nas décadas anteriores, nos idos de 60/70, Mário Pedrosa continuava atuante e Ferreira Gullar surgia como deflagrador de consciência crítica para muitos artistas do período. Gullar, inicialmente, acompanha seu

¹⁴⁰ VIANNA, H. *O recado das ruas...*, op. cit., p. 131.

¹⁴¹ HUYSSSEN, Andreas *Memórias do Modernismo...*, op. cit., p. 16.

amigo Mário Pedrosa nas colunas dos jornais sobre arte e no contato com grupos de artistas. São de autoria do poeta dois textos fundamentais para a renovação das artes plásticas no Brasil, a saber, *Manifesto Neoconcreto* e *Teoria do Não-objeto*. Sua participação na constituição de um projeto nacionalista para as artes se dá a partir do vínculo com o Centro Popular de Cultura, em 1962. Desde então, Gullar se transforma em figura de proa, utilizando sua palavra em prol das questões políticas. Antes de Gullar, Carlos Estevam Martins, um dos fundadores do CPC junto com Oduvaldo Vianna Filho, escreve um artigo, “Anteprojeto do Manifesto do CPC”, no qual defende a vinculação dos conteúdos da obra de arte ao processo político brasileiro, já que para o artista despolitizado “a história da arte não constitui mais do que a história das formas e dos problemas artísticos”¹⁴². Na questão da *brasilidade*, o livro de Ferreira Gullar *Cultura posta em questão*, de 1964, lança bases de articulação política para que o Brasil pudesse ter um projeto de conscientização popular sobre seus méritos e seus direitos. Assim, ter identidade nacional era valorizar o processo dinâmico das artes populares em substituição dos rótulos folclóricos, empreendidos pelo modernismo, que englobavam uma tradição passadista e alienada. Muitas vezes o folclore foi utilizado pela própria ditadura militar, estimulando criações de museus de arte popular, por exemplo, já que seu conteúdo não se atualizava em críticas ao regime¹⁴³.

Podemos, assim, concluir que a busca por uma identidade nacional para as artes brasileiras se relaciona às questões da arte em geral e a colorações locais de nossos processos socioculturais. Contudo, temos como ponto convergente, a aproximação da arte com a vida através de fatos do cotidiano. Percebemos esta aproximação tanto nas questões

¹⁴² MARTINS, Carlos Estevam *apud* AMARAL, A. op. cit., p. 319.

¹⁴³ Ver: VIANNA. H. *O recado das ruas...* op. cit., p. 97, *et seq.*

do modernismo, ao tentar impor uma identidade nacional que valorizava o Brasil interiorano, quanto em obras de arte da década de 60, ao localizar nas cidades contradições que deveriam ser denunciadas, seja nas favelas de Oiticica ou na suburbana Lindonéia de Rubens Guerchman.

2.4 - Agenciando memórias e inventando tradições.

Torna-se importante ressaltar que para a vertente modernista, um dos pontos mais destacados era a construção de uma *memória coletiva*. Portanto, nas políticas nacionalistas do modernismo está presente a construção de uma memória homogênea a partir da cultura popular. Mário de Andrade, em 1940, lança a idéia dos museus populares, valorizando o acesso irrestrito do povo às reproduções de grandes obras de arte nacionais e internacionais: “Em vez de tortuosos museus de belas-artes, cheios de quadros ‘verdadeiros’ de pintores medíocres, com menos dinheiro abramos museus populares de ótimas reproduções”¹⁴⁴. Mas, estudos sobre memória e tradição demonstram que não se tem como determinar uma única ordenação para assuntos tão diversos.

Os esforços para criar um todo homogêneo ficam explícitos nas políticas patrimoniais, interessadas em salvaguardar as heranças culturais brasileiras. A memória nacional, segundo intelectuais e políticos, torna-se fator fundamental para a sobrevivência da nação brasileira como “civilização”. Constrói-se, desta forma, aquilo que Gonçalves classificou como “a retórica da perda”¹⁴⁵. O autor enfatiza que na gestão de Rodrigo Mello

¹⁴⁴ ANDRADE, Mário *apud* AMARAL, Aracy, op. cit., p. 105.

¹⁴⁵ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

Franco de Andrade no SPHAN, a preservação de objetos e monumentos era qualificada como condição primordial contra o comércio clandestino, o perecimento do tempo e a indiferença da população. O que deve ser destacado é que o discurso da perda, proferido por tais intelectuais, considera o patrimônio a partir de “um processo histórico objetivo”¹⁴⁶. Com isso, deixa de ser considerado que são estes os homens de elite que selecionam o que deve ou não constituir um conjunto importante para a construção do sentido de tradição e de uma memória nacional. Ao contrário, a legitimidade do patrimônio é entendida como uma realidade transcendente.

Em contraposição a esta idéia homogênea, sabemos que se a realidade é um processo construído, a memória também se coloca como um de seus itens. Cria-se, através da memória, uma relação na qual a “cultura constrói e vive sua temporalidade”¹⁴⁷. Mas, o sentido de passado é re-elaborado entre o modernismo e a contemporaneidade ora como negação a referências contextuais (formalismo), ora como afirmação de elementos nacionalistas.

Deve-se ressaltar que a idéia de memória é destacada, aqui, a partir dos conceitos de Andreas Huyssen em *Memórias do Modernismo e Seduzidos pela memória*¹⁴⁸. Este autor considera as discussões sobre a autonomia da arte de vanguarda, contra a “contaminação” dos contextos culturais e aponta um “grande divisor” que é o discurso separatista entre alta arte e cultura de massa¹⁴⁹. Assim, Huyssen esclarece os processos de construção das vanguardas artísticas a partir dos interesses ideológicos vigentes, como os exemplificados

¹⁴⁶ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda...*, op. cit., p. 88.

¹⁴⁷ HUYSSSEN, *Memórias...* op. cit., p. 14.

¹⁴⁸ Idem, *Memórias do Modernismo...*, op. cit. _____ *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos e mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

¹⁴⁹ HUYSSSEN, Andreas, *Memórias...*, op. cit., pp. 8s

comparativamente nas políticas do SPHAN. Quanto ao problema da identidade nacional, Huyssen alerta que “está sendo cada vez mais discutido em termos de memória cultural ou coletiva, ao invés de em termos de uma suposta identidade da nação e do Estado, baseada na linhagem de sangue ou mesmo de cidadania”.¹⁵⁰

Podemos, aqui, exemplificar uma obra de arte contemporânea que problematiza essa idéia da “linhagem de sangue” na tripla herança racial brasileira. Em *Caixa Brasil* (Fig. 2:4), de 1968, Lygia Pape expõe três mechas de cabelo representando o negro, o índio e o branco. O cabelo que constitui um forte indício de discriminação racial. A caixa-contidente funciona como metáfora para pensarmos num dos vínculos mais ressaltados na construção da *brasilidade*: a mistura das raças. Aproxima-se, com isso, da definição tradicional, como alerta Barth, onde uma raça é igual a uma cultura¹⁵¹. Mas, na proposição de Pape, o Brasil se abre, expondo ironicamente como condecoração sua riqueza racial. Contribui para estas metáforas, o fato de caixas, tal qual a utilizada no objeto de Pape, serem destinadas a guardar placas de metal e medalhas para homenagens e comendas. Temos ali, uma territorialidade metonímica, onde o todo é simbolizado apenas pela soma das três partes. A obra, então, denuncia a falência dos conceitos raciais como definidores de cultura. Sabemos, hoje, que não se pode atribuir aos traços biológicos o conteúdo da erudição e de outras qualidades da inteligência humana, como queriam os positivistas do séc. XIX. Ao mesmo tempo, a mobilidade atravessa as relações sociais, e a etnicidade deve ser entendida como escolha e auto-atribuição, e não como um dado *a priori*¹⁵². Portanto, é nesta década de 60 que artistas, intelectuais e estudantes de esquerda assumem indumentárias e adornos

¹⁵⁰ HUYSEN, Andreas, *Memórias...*, op. cit., p. 15.

¹⁵¹ BARTH, F. Os grupos étnicos e suas fronteiras, In; _____ *O guru...*, op. cit., p. 27.

¹⁵² *Ibidem*, p. 32.

étnicos, atribuindo-se visualmente um pertencimento multicultural. A ironia desta *Caixa Brasil* também cria associações diversificadas quanto aos ícones, expostos anteriormente, entre o romantismo e o modernismo. A demopsicologia apresentara, como vimos, a inteligência e o caráter como características biológicas. A exaltação de tipos exóticos e das diferenças raciais confirma-se, então, como um dos conteúdos intrínsecos no entendimento da *brasilidade*, re-elaborados entre o modernismo e a contemporaneidade.

A memória indígena, exacerbada no indianismo romântico, aparece em outra obra de Pape, no ano 2000: *Memória tupinambá* (Fig. 2: 5). A peça esférica é recoberta de penas de onde sobressaem dois seios. Ali, uma dupla atribuição simbólica (o erotismo e a maternidade) cria referências atávicas ao *ser brasileiro* e à própria produção estética nacionalista, já que o indígena se tornara desde o séc. XIX personagem da ficção de pintores e escritores. A nudez do gentio da terra, motivo de espanto e desejo do colonizador na chegada das caravelas do descobrimento, alude a um povo pagão e sem pecados. A plumária referenda, ao mesmo tempo, a cultura material característica dos índios brasileiros. Particularmente, os *tupinambá* criaram mantos de plumas que figuram, hoje, em coleções etnográficas internacionais e aparecem como mote para outras obras de Lygia Pape¹⁵³. No romantismo, como vimos, a índia é convidada a participar de nossos mitos fundadores. Em se tratando de memória, o objeto da artista cria uma interpretação contemporânea, diferindo-se da antiga acepção da retórica da perda e da preservação. Ali, Pape não reúne objetos num baú de curiosidades, mas sim os re-interpreta.

¹⁵³ Lygia Pape produzira objetos e instalações, os quais referendavam a tribo *Tupinambá*, sempre utilizando a cor vermelha e a plumária na confecção dos objetos e fotografias. Ver: PAPE, Lygia. *Gávea de tocaia*, São Paulo: Cosac & Naify, 200, pp. 272-279.

No modernismo, a representação primitivista de Tarsila do Amaral, exemplificadas na tela *A negra* (Fig. 2:6), já havia focalizado características fenotípicas na construção deste personagem nacionalista. Os traços afro-descendentes apresentam-se nos lábios e seios exagerados. Assim, é como se as duas artistas, Pape e Amaral, enveredassem por uma espécie de mecanismo formador de uma memória nacional, a partir de mães brasileiras míticas, gerando um Brasil *macunaímico*, concomitantemente negro e indígena.

Portanto, como exemplificado acima, é na relação entre arte e etnohistória que se percebe o agenciamento de memórias no modernismo e na contemporaneidade para construírem de forma coletiva a questão da identidade nacional. Em termos formais, a representação de Tarsila do Amaral se aproxima das máscaras africanas apropriadas por Picasso em *Les Femmes d'Alger (O Jovem Ouzo)*; enquanto Lygia Pape explicita a herança construtiva na elaboração de um objeto de base geométrica.

O vínculo com a memória é assumido por Tarsila em outra obra de destaque no modernismo brasileiro: *Abaporu* (Fig. 2:7). A artista em depoimento reflexivo sobre possíveis contingências para criação do quadro, relata: “Eu comecei a me lembrar que quando éramos pequenos, na Fazenda São Bernardo, as pretas empregadas da casa chamavam a crianças e começavam a contar estórias. Uma destas se referia a uma assombração que dizia: - Eu caio, eu caio... e caia um braço, uma perna [...]”¹⁵⁴. Assim, rememorando os fantasmas da infância nos “serões da casa-grande”, como na canção de Custódio Mesquita e David Nasser¹⁵⁵, Tarsila do Amaral justifica seu vínculo memorialista com o Brasil. Ao mesmo tempo, esclarece a possível fantasmagoria da figura com braços e

¹⁵⁴ AMARAL, Tarsila. In: MAGALHÃES, Rosa. *Arquivo N*, vídeo, 25min., São Paulo: Central Globo de Jornalismo, 2004.

¹⁵⁵ MESQUITA, Custódio e NASSER, David. *Mãe Maria*, 1943.

pernas desproporcionais do *Abaporu*. Esta pintura se aproxima da “fase antropofágica” de Tarsila, em que uma “dimensão mítica” ficara evidente¹⁵⁶. As mães pretas figuram, então, como formadoras de uma elite branca das fazendas. Raça e cultura se aliam na arte modernista. Sobre estes fatos, Zílio afirma:

“Existe, no entanto, na ingenuidade deliberada da pintura de Tarsila, uma identificação entre sua infância e o populismo do Modernismo, isto é, a canalização do vivido no mundo da fazenda, com sua vegetação, a mitologia dos escravos, as cores das habitações interioranas, e a sua intenção de elaborar esses elementos em signos”.¹⁵⁷

Lygia Pape, em contrapartida, se posiciona na contemporaneidade, onde estas memórias enveredam por searas em que as interpretações individuais deslocam a simbologia clássica da amabilidade e da coletividade única. O uso do vermelho, nos objetos de Pape, concomitantemente alude à sedução, à etnicidade e à denúncia pela matança dos índios brasileiros. Isto pode ser confirmado em outra instalação da série *Memória Tupinambá*, na qual em vez de seios, um pé sobressai da esfera com um líquido escorrendo, semelhante a sangue. Causa-se, com isso, um hiato entre significante e significado, possibilitando ao artista uma atribuição simbólica heterogênea.

Ao se apropriar da cultura material local, artistas contemporâneos como Nelson Leirner, Rubens Guerchman e, atualmente, Efrain Almeida, não intencionam representar mimeticamente categorias modernistas englobantes como: religiosidade, folclore, entre outras. Ao contrário, desde a contracultura da década de 60, a arte brasileira apresenta questionamentos e críticas aos cânones da identidade nacional utilizados por políticas alienantes. Em filme de 1961, *Barravento*, Glauber Rocha, por exemplo, cria um

¹⁵⁶ ZILIO, C., op. cit., p. 81.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 82.

questionamento à fé popular que atribui suas melhorias financeiras a instâncias divinas, como será apontado no capítulo sete.

Então o passado encapsulado em categorias estáticas se coloca em movimento. Na arte, o sentido de passado e de tradição está constantemente sendo reconstruído. Torna-se compreensível, desta forma, a relevância em entendermos os fenômenos artísticos ligados intrinsecamente a uma tessitura social ¹⁵⁸. Ao lançar o foco de sua análise sobre o *saber local*, Geertz esclarece o estabelecimento de redes sociais onde os saberes locais e os globais se interpenetram. Em obra anterior, a antropologia *geertziana* já nos apontava para a análise interpretativa das culturas através do estabelecimento de redes intrínsecas às relações sociais. Assim, arte, religião e outras manifestações identitárias deveriam ser interpretadas como acontecimentos, nos quais os valores simbólicos se colocavam em movimento, quebrando-se, muitas vezes, estruturas pré-determinadas pelo pesquisador¹⁵⁹.

As vanguardas históricas apresentavam uma aceitação das novas tecnologias contra um passadismo romântico, criando reações impactantes nos circuitos artísticos da burguesia. O vanguardismo trabalhara com questões iniciais da Revolução Industrial, utilizando seus novos meios e suportes, como a fotografia, as máquinas, para impor uma nova ordem. Porém, como destaca Huyssen, para o pós-modernismo “o impacto do novo era muito mais difícil” ¹⁶⁰. O retorno à figuração possibilitou, por exemplo, o uso de imagens retiradas dos jornais diários, da publicidade ou de fotonovelas. Com esta pletera de imagens, as referências míticas acabaram por misturar lendas e literaturas tradicionais aos

¹⁵⁸ Clifford Geertz alerta para a impossibilidade de se definir arte apenas como um fenômeno estético. Para o antropólogo, a arte está incorporada “na textura de um padrão de vida específico”, sendo a atribuição de significados culturais “sempre um processo local”. Ver: GEERTZ, C. A arte como sistema cultural. In: *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*, Petrópolis: Vozes, p. 146.

¹⁵⁹ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro: LTC, 1989.

¹⁶⁰ HUYSSSEN, A. *Memórias do modernismo...*, op. cit., , p. 151.

personagens anônimos ou às celebridades que freqüentavam as páginas policiais ou as colunas de futilidade social. *A Virgem dos lábios de mel* (Fig. 2:8) de Guerchman pode ser considerada como um dos exemplos destes hibridismos. Ali, a *Iracema* de José de Alencar aparece como uma anônima mameluca. A foto mescla uma certa atmosfera de crime e celebridade, ascensão e ocaso. Nos traços da boca e dos olhos, a suposta indígena apresenta características afro-descendentes. Portanto, o aproveitamento de mitos e imagens concomitantemente do passado e do presente, do popular e do massivo, traz para a produção contemporânea de Guerchman o amálgama entre ironia e exaltação, marcando “uma arte que simultaneamente quer ser arte e antiarte e uma crítica que pretende ser crítica e anticrítica”.¹⁶¹

Temos para isso um dado esclarecedor: se as vanguardas européias combatiam o sistema da arte, na América este sistema estava lutando para ser legitimado. Não tínhamos, ainda, uma tradição cultural contra a qual se pudesse atacar. Aqui, passado e presente, tradição e modernidade conviviam concomitantemente. Em *Culturas Híbridas*, Canclini questiona o processo de modernidade da América Latina que não se aliou a uma modernização das instâncias políticas e dos pólos culturais, onde “as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar”¹⁶². Portanto, diferente da Europa, nossas expressões culturais não acompanharam par e passo as vanguardas históricas. Tivemos, isso sim, um contato enviesado com movimentos artísticos como o Cubismo, o Surrealismo e o Futurismo, o que gerou uma característica particular para as nossas artes. Com isso, o figurativismo continuou imperando e a abstração não surtiu tanto efeito.

¹⁶¹ HUYSEN, A. *Memórias do modernismo...*, op. cit., p. 152.

¹⁶² CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas...*, op. cit., p. 17.

Em termos de tradição, a passagem do moderno ao contemporâneo apresenta dois caminhos: de um lado a tradição inerente a esse sistema da arte e de outro ao contexto sociocultural. Quanto ao sistema de arte, se para a constituição de uma vanguarda artística foi preciso desconstruir o passado, vemos a cena contemporânea buscar nas vanguardas a revitalização das artes. Esta “nostalgia”, como quer Huysen, fez com que o Dadaísmo, o Construtivismo e o Futurismo fossem retomados pela Pop Art, pela Nova Objetividade, entre outros movimentos contemporâneos.

A contemporaneidade parece nos apontar que a intertextualidade, a hibridação, a fragmentação vieram aceitar esta reinvenção conceitual polissêmica. Vivemos, assim, desde a década de 60, um pluralismo sociocultural que faz das artes um dos tecidos possíveis num emaranhado de retalhos a que podemos chamar de realidade.

Se a estética modernista pôde nos oferecer a grandeza da descoberta de um Brasil interiorano, a cena contemporânea nos mostra que o interior pode estar localizado dentro das cidades. A cidade com suas vozes indistintas, celebrando a memória em tribos e tipos urbanos numa coletividade homogênea, mas muito diferenciadas naquilo que podemos denominar: identidade.

A propósito desta relação entre o rural e o urbano, na XXIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1998, a dupla de artistas Maurício Dias e Walter Riedweg criaram uma vídeo-instalação que atualizava as questões do êxodo nordestino nas grandes cidades. A idéia da obra *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos* (Fig. 2:9) partira, como esclarece Maurício Dias, de um fato corriqueiro. Ao procurar um apartamento para alugar, destinado à execução de outra instalação, este artista e seu pai localizaram um prédio, no qual haveria um imóvel disponível. Como não havia ninguém na portaria, o pai de Maurício

ironizou: - “Chama por Severino... Severino!”. Coincidentemente, o porteiro veio atender ao chamado, confirmando a suposição. Assim, Dias e Riedweg passaram a pesquisar no Sindicato dos Porteiros quais nomes se repetiam com mais frequência. Descobriram, então, que eram: 189 Raimundos, 257 Severinos e 625 Franciscos. Além disso, um fato relevante, 70% dos porteiros da cidade de São Paulo eram nordestinos. Os artistas, então, percorriam as ruas da capital, perguntando nos prédios se havia apartamento para locação e qual era o nome do porteiro. Ao acharem sujeitos homônimos, convidavam-nos a participar da instalação. Se fossem produzir uma obra modernista, a dupla talvez procurasse representar este fato como informação dramatizada pela exclusão social ou enfatizando o subemprego destes personagens. Deste modo, como nos retirantes de Portinari, teríamos um sertão de seca e sofrimento expulsando seus habitantes para as metrópoles. Mas, como se trata de arte contemporânea, Dias e Riedweg produziram um vídeo com vários porteiros, enquadrados nesses três nomes, formulando a seguinte questão: - “Você engole São Paulo ou São Paulo engole você”. Aqui, portanto, a relação entre opressor e oprimido é re-configurada e relativizada. Se a paulicéia desvairada, de Mário de Andrade, é uma cidade de arranha-céus, poluição e escalas sobre-humanas, ao mesmo tempo, os nordestinos a invadiram se misturando e contribuindo para a criação de seu folclore urbano.

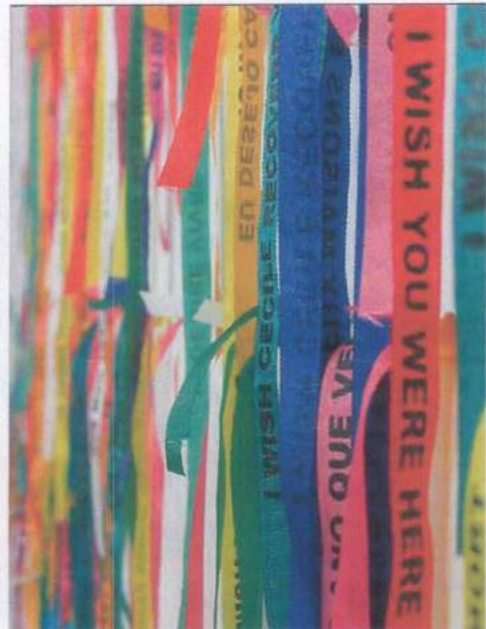
Na instalação da Bienal, como vemos na ilustração, um cenário foi construído, tentando resumir visualmente os vários quartos de porteiro pesquisados no trabalho de campo dos artistas. A ficção e a teatralização tornavam-se mais evidentes, pois Maurício e Walter pediam que cada porteiro, no dia da filmagem, trouxesse um objeto pessoal e encenasse o momento em que chegam do trabalho para descansar. Um deles comenta: “Eu cheguei e trouxe meu Velho Barreiro e um punhado de moedas”. O ator-informante já entra em cena bebendo e reclamando da falta de dinheiro. Na instalação, uma das paredes do

cenário era recoberta por uma fina tela onde se exibia o documentário, com a entrevista dos porteiros e a encenação da volta para o lar. Ao final, a luz acendia e deixava revelado o quarto cenográfico onde fora filmado o vídeo. Em outra parede do espaço, vários interfones ficavam disponíveis para o espectador acionar e ouvir diversas fofocas e reclamações de moradores referentes aos porteiros¹⁶³.

Essa *alegoria do cotidiano* nos coloca, então, frente a frente com o hibridismo de costumes, tradições e memórias nas *brasilidades contemporâneas*. Uma cidade que amplia suas vozes para contemplar a pluralidade de seus habitantes. As dicotomias são quebradas: o interiorano invade o urbano, o exótico se torna familiar na cotidianidade dos prédios. Buscamos, como alertara Huysen, “melting points de todo tipo” a partir de caminhos alternativos para a tradição e a história “no descentramento das noções tradicionais de identidade [...] e no grande valor atribuído à diferença e à alteridade”.¹⁶⁴

¹⁶³ FIOL, Marco Del e WERNECK, Fabiana. **MAU WAL: encontros traduzidos**. Vídeo, 52 min., cor, São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2002.

¹⁶⁴ HUYSEN, A. **Em busca da tradição...**, op. cit., p. 156.



Figs. 2:1, 2:2 e 2:3. – NEUENSCHWANDER, Rivane. *I Wish your wish*, 2003, serigrafia sobre tecido, dimensões variáveis.



Fig. 2:4 - PAPE, Lygia. *Caixa Brasil*, 1968, madeira, papelão, cabelo e letra metalizada, feltro. 5x30x25 cm.

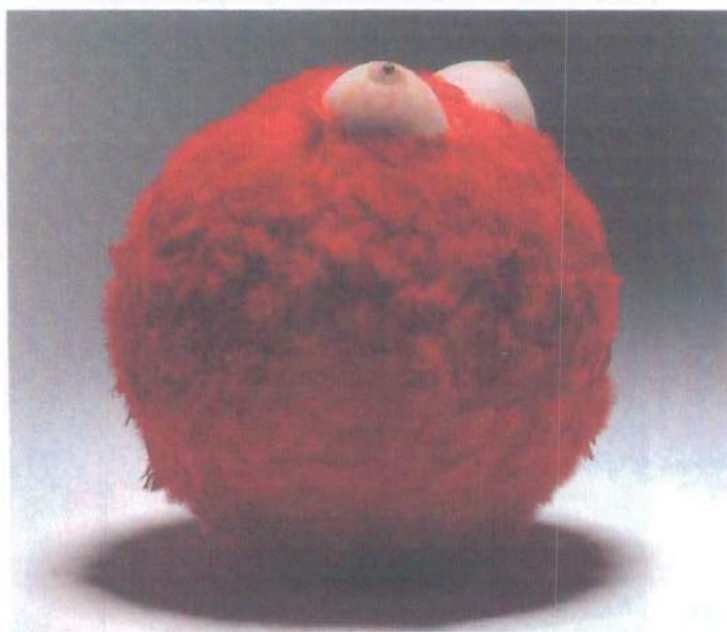


Fig. 2:5 - PAPE, Lygia. *Memória Tupinambá*, 2000, penas e acrílico, 50 cm (diâmetro).

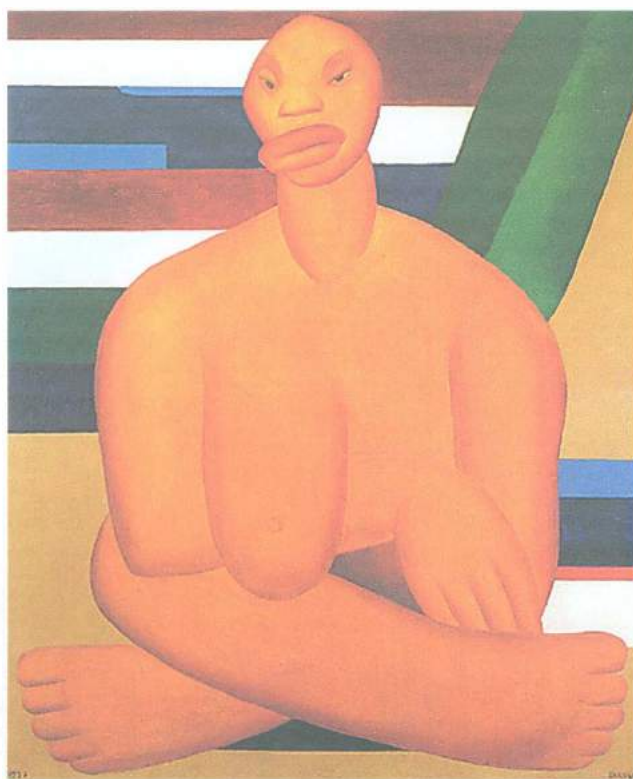


Fig. 2:6 - AMARAL, Tarsila – *A negra*, 1923, óleo sobre tela, 100 x 80 cm.

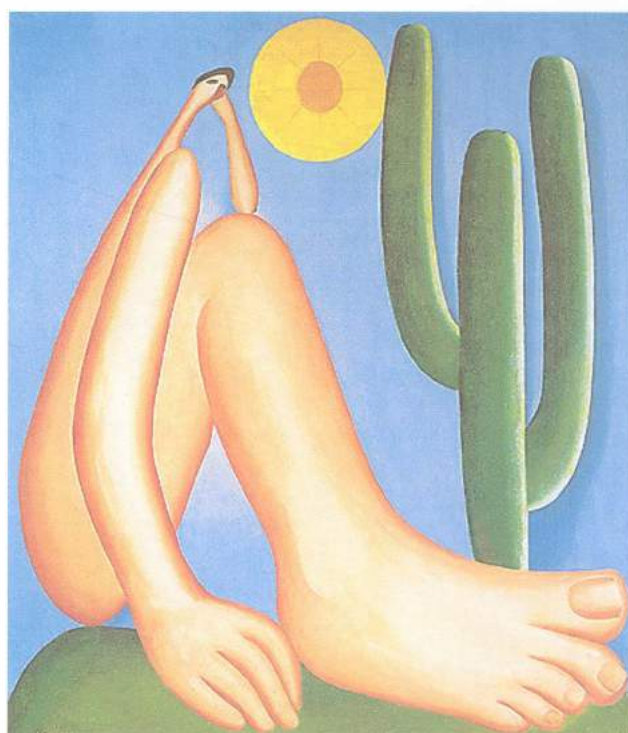


Fig. 2: 7 - AMARAL, Tarsila – *Abaporu*, 1928, óleo sobre tela, 85 x 73 cm.



Fig. 2:8 – GUERCHMAN, Rubens. *A virgem dos lábios de mel*, 1975, óleo sobre tela, 120 x 90cm.



Fig 2: 9 – DIAS, Maurício & RIEDWEG, Walter. *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*, 1998, vídeo-instalação.

Arte Contemporânea no Brasil.

Em visita ao ateliê do artista contemporâneo Martinho Patrício em João Pessoa, algumas fotos revelavam uma composição geométrica em diferentes posições. Os elementos eram triangulares, vermelhos em sua maioria, com um único em prateado. Uma espécie de jogo. As peças se ordenavam criando formas diversificadas. Depois de apresentar-me as fotos, Martinho desvenda a possível chave do enigma:

- “Você não conhece? São sacos plásticos dobrados, vendidos nas ruas, que criam esses pequenos geométricos”¹⁶⁵.

Então percebo que esse elemento deu origem à idéia de Patrício para elaborar o *Brincar com Lygia, com Volpi, com Hélio e com Rubem* (Fig. 3:1). Tais embalagens já eram conhecidas por mim, em lojas que as organizavam desta forma para melhor acondicionamento nas prateleiras ou em residências familiares, onde as donas-de-casa adotavam o mesmo procedimento. Como vemos na seqüência de fotos, o artista desfaz uma sacola do supermercado Pão de Açúcar para estudar a organização estrutural do objeto. Martinho Patrício cria, a partir disso, outros triângulos, agora de papel laminado, na cor vermelho metálico, e propõe, segundo a fotografia, o lançamento manual dos pequenos geométricos aleatoriamente. Como um jogo de adivinhações em que o acaso arquiteta a

¹⁶⁵ Entrevista com Martinho Patrício realizada em 21 de junho de 2004.

ordenação espacial. Com isso, visualizamos uma configuração formal que nos remete a obras de Volpi (Fig. 3:2) ou aos *Bichos* de Lygia Clark (Fig. 3:3), fato confirmado no título do trabalho. Porém, neste caso, estamos diante da apropriação de um elemento popular, corriqueiro, o que o aproxima das bandeirinhas de Volpi. Ao mesmo tempo, ao cair sobre a mesa, os pequenos triângulos de Patrício se esbarram, o que nos remete às dobraduras dos *Bichos* de Clark. Porém, Patrício retira as elogiadas dobradiças que possibilitavam a movimentação dos citados objetos de Clark. É, de fato, o acaso que orchestra o resultado formal da composição: *Brincar com Lygia...* Dois outros artistas são referendados no título do trabalho de Patrício, Hélio Oiticica e Rubem Valentim. Em ambos os casos, a geometrização e a relação com a cultura popular funcionam como elo de ligação, como nos *Metaesquesmas* de Oiticica, que veremos adiante, ou nos objetos de Valentim, analisados no capítulo sete.

A produção de muitos artistas atuais, como Martinho Patrício, Roberto Lúcio e José Patrício, se coloca em estreita relação com as heranças do Concretismo e do Neoconcretismo. Nos casos citados, a *brasilidade* se revela pelas apropriações de elementos do cotidiano e pelo uso das cores e de materiais - como fitas e espelhos - característicos das festas populares do Brasil.

No depoimento de Ferreira Gullar, uma situação semelhante aconteceu¹⁶⁶. O poeta traz um envelope e o coloca sobre a mesa, onde estávamos conversando (Fig. 3:4). Sobre o papel pardo podia-se ler: *Poemas Visuais*. Gullar, então, retira um quadrado que, ao ser manuseado, vai-se abrindo em camadas. Criam-se, também, algumas possibilidades formais. A participação do espectador, com isso, torna-se imprescindível. Gullar informa

¹⁶⁶ Entrevista com Ferreira Gullar realizada em 24 de fevereiro de 2003.

que antes destes poemas visuais fizera um *Livro Poema*, com a palavra *Verde* que era repetida se transformando na palavra *Erva*. Segundo o autor, a idéia surgiu a partir de suas lembranças da paisagem de Alcântara, perto de São Luiz do Maranhão, sua terra natal. Assim Gullar escrevia na frente e no verso das páginas, a diagramação acompanhava a estrutura do poema. Em vez de um livro com poema, tínhamos um livro-poema. O poeta colocara que o livro-poema é do começo de 59, antes, portanto, dos bichos de Lygia Clark e dos livros do Tempo e da Criação de Lygia Pape.

O material observado nos permite fazer algumas conexões. Gullar apresentara um objeto geométrico que refletia as aspirações da geração concretista da década de 50 que influenciaria a produção de Martinho Patrício. Um objeto. Não uma escultura, uma pintura, uma poesia. Patrício atualizava as idéias concretistas, trazendo o contexto social como elemento, criando também um objeto, um jogo, uma proposição. Com isso, percebemos que uma das possíveis leituras daquilo que chamo *brasilidade* na arte contemporânea, relaciona-se à inserção de elementos da identidade nacional em objetos geométricos. Além disso, a participação do espectador, invadindo a geometria, atualizaria saberes locais, como veremos adiante.

3.1 – Entre o geométrico e o orgânico.

Como movimento artístico vindo de uma herança construtiva, o neoconcretismo representou para críticos e historiadores da arte um momento de grande ruptura e ampliação

dos conceitos construtivos no Brasil¹⁶⁷. Se fizermos uma análise aprofundada nos trabalhos e textos vinculados ao grupo, teremos uma noção clara do quanto a crítica – principalmente de Ferreira Gullar e Mário Pedrosa – acompanhava e estimulava as tentativas de renovação de Lygia Pape, Hélio Oiticica, Lygia Clark, entre outros. Este movimento acabou gerando, posteriormente, linhas de trabalho e pesquisa extremamente singulares e influenciadoras para os caminhos da arte contemporânea do Brasil.

Quanto ao momento histórico, tínhamos no Brasil a entronização das vertentes modernistas ligadas a Portinari, que desde a época de Getúlio Vargas tornara-se o pintor oficial da nação e, por consequência, ícone das idéias políticas do governo. Porém, o país vivia um intenso momento, na década de 50, de políticas desenvolvimentistas, cuja imagem do progresso e das novidades científicas era ressaltada como a utopia principal da intelectualidade brasileira. Entende-se, então, como o concretismo tentava superar o subdesenvolvimento indo, como ressalta Ronaldo Brito, em direção à produção industrial. Esta posição era defendida por críticos como Pedrosa que valorizava a “gramática concretista” como responsável por “melhorar a qualidade artesanal de nossas artes, não somente as ditas nobres, como as industriais”.¹⁶⁸ Tal empenho tornava-se evidente nas escolhas de materiais processados industrialmente, caso, por exemplo, das placas de metal nas esculturas de Amílcar de Castro e Franz Weissmann.

Em geral, a obra destes artistas concretistas tinha inicialmente a abstração geométrica, influenciada pelo construtivismo, como ponto de partida. A maioria dos criadores deste período havia passado pela pintura geométrica abstrata como forma de

¹⁶⁷ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 64.

¹⁶⁸ PEDROSA, Mario, O Paradoxo Concretista (1959), In: _____ *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 26.

expressão inicial. Deve-se destacar que alguns acontecimentos históricos foram decisivos para a penetração das idéias concretistas, como esclarece Pedrosa. Estávamos na época da retrospectiva de Max Bill no MASP; a primeira Bienal de São Paulo que premiou a escultura *Unidade Tripartida* de Max Bill e as conferências de Romero Brest “quem primeiro falou em concretismo” no Rio e São Paulo¹⁶⁹. O pintor Ivan Serpa ganha um prêmio na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951. O movimento concretista acontece, concomitantemente, em São Paulo e no Rio. No Rio, temos Ivan Serpa, Aluísio Carvão e Abrahan Palatinik. Em São Paulo tínhamos Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros. O poeta Ferreira Gullar esclarece que só depois da pintura é que a poesia adota o movimento.

Gullar cria aproximações e distanciamento ao movimento concretista. O primeiro livro do poeta, *Luta Corporal*, já trazia a idéia do corpo e seu caráter sensorial para o centro da cena. Porém, lhe interessava a subversão da escrita, o uso de idéias visuais diante da estrutura do poema, fazendo “tabula rasa” da linguagem. Fatos que, segundo ele, o aproximaram do grupo concretista.

Indagado sobre a diferença que os críticos apontaram entre o grupo de São Paulo e do Rio, segundo a qual o grupo paulista seria mais dogmático e o do Rio mais experimental, responde Gullar:

- “Eu próprio aponte essa diferença, quando houve as primeiras exposições de arte concreta, em dezembro de 56 em São Paulo e fevereiro de 57 no Rio. Como eu escrevia no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, que se tornou o porta-voz desta geração, eu, ao apreciar a exposição, ia mostrando as diferenças. O que gerou uma polêmica com

¹⁶⁹ PEDROSA, Mario, O Paradoxo Concretista (1959), In: _____ **Mundo, homem, arte em crise...**, op. cit., *loc. cit.*

Waldemar Cordeiro. Se fôssemos seguir as teorias do Cordeiro, nem cor as obras poderiam ter. Porque a cor era sensual, e quebraria o sentido racional”¹⁷⁰.

Como o concretismo colocara em foco questões relativas ao espaço pictórico e às novas revoluções científicas da física e da matemática, o neoconcretismo, tentando se desatar das amarras anteriores, viria a se firmar como movimento anti-cientificista, já que, segundo Gullar no Manifesto Neoconcreto, de 1959, a arte concreta havia levado a “uma perigosa exacerbação racionalista”. Então, para combater este racionalismo, foram colocadas em questão as investigações filosóficas e estéticas de Merleau-Ponty e Susanne Langer. Contra a objetividade do concretismo, o neoconcretismo propunha uma subjetividade que superava “o mecanismo material” constituinte do objeto de arte. Com isso, teríamos uma arte neoconcreta que não acreditava numa verdade essencial; mas, sim, numa intersubjetividade, numa troca fundamental entre eu e os outros¹⁷¹, na aplicação das essências na existência. A arte deveria, então, ser uma proposição para um jogo entre espectador (sujeito) e obra (objeto), devendo ir além das observações visuais, tão ressaltadas nas teorias da *gestalt* e influenciadoras das escolas artísticas afins: construtivismo, concretismo, cinetismo.

Para tal empenho em romper com as categorias filosóficas de verdades essencialistas vigentes, o movimento neoconcreto começa a problematizar questões, a serem abordadas nesta parte da tese, como: a) a bidimensionalidade estática dos trabalhos artísticos, criando-se “não-objetos” para explodir a relação entre sujeito/objeto, obra/espectador; b) a tentativa de aproximação da arte com as vivências perceptivas do

¹⁷⁰ Entrevista em 24 de fevereiro de 2003.

¹⁷¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**, São Paulo: Martins Fontes, (1945) 1999, p. 18.

cotidiano, para além da observação visual; c) as questões de espaço e tempo que deixam de ser científicas e passam para as categorias fenomenológicas de um *ser no mundo*; d) a problematização da relação *gestaltiana* entre figura e fundo, propondo a qualificação total do espaço, expandindo-o para além do objeto.

Mesmo sendo a ruptura com o construtivismo, o neoconcretismo irá recodificar algumas questões que já haviam sido lançadas pelo projeto construtivo. Este projeto criticava o sistema de representação das vanguardas modernistas que criavam metáforas estilizadas ao mundo visível, de aparência naturalista. Com a geometria, pôde-se vislumbrar, como acreditavam artistas e críticos de então, uma arte não-representativa, não-metáforica. Porém esta geometria ganhara feições extremamente científicas. Na arte cinética, temos um flagrante exemplo desta afirmação. Ao tentar problematizar a relação com o espaço pictórico, o cinetismo buscava representar o tempo como quarta dimensão. Assim, as obras cinéticas criavam o movimento, mas, de certa forma, continuavam presas a uma percepção visual: a relação entre figura e fundo ainda existia. O neoconcretismo, então, propunha uma arte *presentativa*, na qual a presença do espectador torna-se inalienável. Desta forma, as características universalistas do concretismo serão adaptadas e revistas com “os choques da adaptação local”¹⁷², já que este sujeito será enfatizado a partir de sua relação com o cotidiano. As ideologias construtivas já apresentavam propostas de integração social, mas corroboradas por uma noção de sociedade progressista quanto ao uso dos objetos industriais.

¹⁷² BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo...*, op. cit., p. 55.

Frederico Morais ressalta “O corpo contra a máquina”¹⁷³, foi isso que aos poucos se tornou a resposta neoconcreta à herança construtiva, que pregava o uso da geometria industrial como o progresso das questões tanto da arte, quanto da sociedade. Isto pressupunha um observador ideal, que deveria cumprir a trajetória de observação - e de contato com o objeto - pré-estabelecida pelo artista para leitura da obra. No manifesto concretista já se havia dogmatizado que “a obra de arte deve estar inteiramente concebida e formada na mente, antes de sua execução”¹⁷⁴. Uma consciência destinada a um observador ideal era o que pregava o manifesto. Contra isso o neoconcretismo irá colocar, via fenomenologia, o homem como *ser no mundo*, aberto a afetividades e às sensações geradas pelas várias instâncias da percepção.

Para isto, a produção artística passa a considerar as relações de espaço-tempo. Procuro, então, entender de forma aplicada esta categoria fenomenológica na arte neoconcreta. Como artistas representantes destas experimentações, temos Lygia Pape e Hélio Oiticica. Tais artistas participam inicialmente do Grupo Frente, expoente carioca das idéias concretistas, no início da década de 50, pois haviam se conhecido nas oficinas do MAM, junto com Aluísio Carvão. Ronaldo Brito aponta que neste grupo não havia uma imposição da idéia construtiva, antevendo embrionariamente as possíveis mudanças de percurso dos integrantes do grupo¹⁷⁵. Posteriormente Lygia Pape passa a ser uma das mais

¹⁷³ MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’. In: Basbaum, R. (org.) *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 178.

¹⁷⁴ ADES, Dawn. *Arte Madi/Arte Concreto-Inventiva*, In: _____ *Arte na América Latina, a era moderna, 1820-1980*, São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 245.

¹⁷⁵ BRITO, R. *Neoconcretismo...*, op. cit., p. 12.

“radicais” na tentativa de qualificar a relação espaço-temporal como proposta de interatividade.¹⁷⁶

3.2 - A Arte como presença inalienável

“O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa”. Frederico Morais¹⁷⁷.

Duas placas retangulares flutuam e se deslocam da parede. Duas: assim pode-se valorizar os espaços relacionais, intersubjetivos. Impressas em cada uma as palavras: “Em” “Vão”. As placas geométricas se *presentificam*¹⁷⁸. Porém, como são um pouco transparentes, esta presença torna-se fluidificada. A cor amarela contribui para expandi-las no espaço. Estamos diante de um dos *Poemas Luz* de Lygia Pape (Fig. 3:5). Datados de 1955 a 1957, estes poemas contribuíram para explodir a relação espacial pictórica. Com luzes projetadas sobre os objetos, criam-se sombras que não deixam dúvidas quanto à presença do objeto no espaço. Diferente da relação ilusionística e metafórica que marcou a história da pintura ocidental, estes trabalhos de Pape valorizam as afirmações fenomenológicas sobre o espaço:

“Uma ‘figura’ sobre um ‘fundo’ já contém, dissemos, muito mais do que as qualidades atualmente dadas. Ela tem ‘contornos’ que não ‘pertencem’ ao fundo e

¹⁷⁶ “É a percepção do pleno que a faz a mais radical de todos os neoconcretos e que melhor evidencia o projeto do grupo, ao transformar sua obra no outro do neoconcreto.” DOCTORS, Márcio. *A Radicalidade do Real*, In: BASBAUM, R. (org.), *Arte Contemporânea...*, op. cit., p. 79.

¹⁷⁷ MORAIS, Frederico, *Contra a arte afluente...*, op. cit., p. 171.

¹⁷⁸ “o não-objeto não é uma representação, mas uma apresentação.”, GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto*, In: *Projeto Construtivo brasileiro na arte (1950 – 1962)*, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 91.

se ‘desprendem’ dele, ela é ‘estável’ e de cor ‘compacta’, o fundo é ilimitado e de cor incerta, ele ‘continua’ sob a figura”.¹⁷⁹

Ao escrever “Em Vão”, a artista ratifica a presença dos espaços de intervalo entre os dois geométricos. Ao mesmo tempo, cria-se um jogo de palavras que ora nos faz atentar para esse intervalo, ora nos coloca em confronto com a decadência, a inutilidade do quadro sobre a parede, do objeto aprisionado na forma. Lygia Pape utiliza suas “estratégias”, como esclarece Márcio Doctors, de “ir ocupando os espaços que sobram à afirmação, não como negação (confirmação do vazio), mas como positividade (confirmação do pleno)”¹⁸⁰.

Torna-se inevitável a comparação entre este *Poema Luz* de 1957 e os *Núcleos* de Hélio Oiticica (Fig. 3:6), datados de 1960. Nos *Núcleos*, o artista rompe de vez com a questão figura/fundo, expandindo as dimensões das placas geométricas e espalhando-as em maior quantidade pelo espaço. Novamente, o amarelo é a cor escolhida como expansão para além do objeto. Assim, a intersubjetividade ganha destaque, já que o “sentido” inacabado da obra só “transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras”.¹⁸¹ O sujeito, desta forma, é lançado numa relação direta com o objeto. A trajetória diante da obra se torna arbitrária, já que cada um poderá traçar seu próprio caminho naquele núcleo labiríntico. Oiticica, assim, gera uma “continuidade com o espaço em que vivemos”, como destaca Susanne Langer ao propor um espaço para além da visualidade¹⁸².

¹⁷⁹ MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 35.

¹⁸⁰ DOCTORS, Márcio, op. cit., p. 79.

¹⁸¹ MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 18.

¹⁸² “Sendo unicamente visual, esse espaço (da pintura) não tem continuidade com o espaço em que vivemos; ele é limitado pela moldura, ou pelos vazios que o circundam, ou outras coisas incongruentes que o isolam”. LANGER, Susanne, *Sentimento e Forma*, São Paulo: Perspectiva, (1953) 1980, p. 77.

A idéia de aprisionamento ao espaço bidimensional do quadro já havia sido problematizada por Oiticica em seus *Metaesquemas* (Fig. 3:7). Ali, sentimos a força da configuração cromática criando uma ilusão ótica de movimento. As pinturas iniciais de Oiticica, como dos outros participantes deste momento, aproximavam-se mais das teorias gestálticas. Porém, a arte pôde transbordar da bidimensionalidade do quadro para o espaço livre, para o ar: “pleno ar, puro hélio”, como na canção de Adriana Calcanhotto em homenagem ao artista ¹⁸³.

Assim, nos *Relevos espaciais* (Fig. 3:8), a tentativa de expandir-se para além da visualidade começava a acontecer. As placas geométricas eram penduradas no teto e podiam ser circuladas pelo espectador. Apenas circuladas. Ainda não invadidas. Começam a aparecer problematizações com a idéia de categoria para as artes plásticas. Como poderíamos classificar tais objetos: escultura, pintura? Por isso, o termo criado por Gullar (não-objeto) funcionava de forma mais eficiente. Sobre a criação da idéia de Não-objeto, Gullar esclarece:

- “Um dia a Lygia (Clark) me chamou na casa dela, para jantar e mostrar uns trabalhos. Tinha um trabalho que era umas placas de madeira, umas por cima das outras, soltas, empilhadas. Parecia uma fogueira, só que não ia estreitando.

Então ela falou:

- Eu não sei o que é isso. Isso não é uma escultura, um quadro.

Aí o Mário (Pedrosa) falou:

- Pode ser um relevo.

Eu falei:

¹⁸³ CALCANHOTTO, Adriana. *Parangolé Pamplona*, 2002.

- Não, Mário. Eu acho que não pode ser um relevo, porque um relevo é alguma coisa que está em relevo sobre uma superfície. Aí não tem superfície.

Então eles saíram do ateliê e foram para a sala. Eu fiquei olhando aquilo, como poderia denominar isso, um objeto... Mas objeto é tudo. Fiquei pensando... Não-objeto!

Aí fui para a sala, já estava todo mundo sentado à mesa, e disse que poderíamos chamar de Não-objeto. O Mário disse:

- É engraçado, mas não pode ser. Porque nada pode ser não-objeto. Tudo é objeto.

- Filosoficamente, não é. Mas eu estou me referindo ao objeto-coisa. Aí o não-objeto seria a negação do objeto funcional, prático, uma coisa que não tem expressão em si.

Então, fui para a casa e comecei a escrever um texto sobre aquilo. Pois eu achava que as coisas que nós fazíamos escapavam das categorias, cada vez ficavam mais diferentes".¹⁸⁴

Nos *Tecelares* (Fig. 3:9), de Lygia Pape - série de xilogravuras - também se pode perceber esta problematização espacial. Mas, ali, estavam-se configurando questões iniciais na trajetória de Lygia Pape. Sobrepondo figuras arranhadas, difusas, a artista colocava sob suspeita a densa materialidade das obras de arte concretistas. Como em *Soto* (Fig. 3: 10), Pape trabalhara as questões ópticas, mostrando a fragilidade de uma certeza baseada na geometria euclidiana. Na carreira de Pape, a série *Tecelares* ganhou destaque, sendo premiada em 1956.

Há tanto em *Tecelares* quanto em *Poemas Luz*, um outro dado relevante, a saber, a desproblematização do caráter artesanal das obras. Se um dos dogmas do construtivismo era a utilização de materiais processados industrialmente, sem o ofício do artista, Lygia

¹⁸⁴ Entrevista realizada em 24 de fevereiro de 2003.

Pape e o grupo neoconcretista não criam obstáculos quanto a junção destes dois modelos de criação e produção. Assim, *Tecelares* é uma xilogravura e os *Poemas Luz* têm como uma das técnicas de execução a têmpera: duas técnicas eminentemente artesanais. Na época o problema da expressividade na arte estava em franca discussão. Em texto de 1959, Mário Pedrosa combate com veemência o informalismo e o tachismo como sendo uma mera projeção afetiva na qual “o pintor mescla suas afeições e sentimentos pessoais, seus desejos e faniquitos”.¹⁸⁵

A quebra das categorias artísticas, então, será realçada pelo grupo neoconcreto. Na *Teoria do Não-Objeto*, Gullar apontara para a convergência da pintura e da escultura “...afastando-se cada vez mais das suas origens. Tornam-se objetos especiais – não-objetos – para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade.”¹⁸⁶ Estas são questões relacionadas ao espaço que para a fenomenologia de Merleau-Ponty deverá ser chamado de “campo”, pois na percepção sensorial “O ‘algo’ perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um ‘campo’.”¹⁸⁷

Nesta presença inalienável do espectador como finalizador ou co-produtor da obra, pode-se pensar também, na utilização do espaço real. O espaço apresenta-se como ambiente *ativo* para o acontecimento da obra. Contra o relacionamento tradicional entre o sujeito e a obra. Contra a passividade. No *Livro da Criação* (Fig. 3:11), Lygia Pape deixava aparente este rompimento com a observação como categoria visual. Assim, rompia-se também com o “cerco mítico do sistema de arte”, criando-se proposições de idéias que seriam completadas pela participação do espectador. Aí, não há mais galerias, museus e outras

¹⁸⁵ PEDROSA, Mário Da abstração a auto-expressão, In: _____ **Mundo, homem...**, op. cit., p. 37.

¹⁸⁶ GULLAR, F. *Teoria do não-objeto*, op. cit., p. 87.

¹⁸⁷ MERLAU-PONTY, op. cit., p. 24.

instituições agenciadoras entre o artista e o público. Na *Teoria do Não Objeto*, Gullar já destacava que a relação que os não-objetos “mantém com o sujeito dispensa intermediário”¹⁸⁸. Assim, como se pode observar nas fotos, o *Livro da Criação* é manipulado num ambiente cotidiano, livre, extramuros.

Como Lúcio Fontana, Lygia Pape deixava bem exposta a relação de intervenção no objeto, cortes que destruiriam o “caráter fictício do espaço pictórico”. Porém, para a artista estes cortes não ficavam estáticos; eram complementados pela ação do espectador, como num jogo de montar, num quebra-cabeça, cuja finalização não existisse. Cada observador-ativo poderia, desta forma, manipular as peças como bem entendesse: “o artista neoconcreto não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava”.¹⁸⁹

3.3 - Tempo e subjetividade

“Somos convidados a fazer-nos do tempo e do sujeito uma concepção tal que eles se comuniquem do interior”.¹⁹⁰ Merleau-Ponty

Para a fenomenologia de Merleau-Ponty, o sujeito não poderia ser um acúmulo de acontecimentos psíquicos. Portanto, haveria uma renovação das vivências e fatos perceptivos, fazendo com que este sujeito não fosse eterno. Com essa noção, torna-se irrelevante o caráter objetivo das relações perceptivas que a *Gestalt* tentou produzir através

¹⁸⁸ GULLAR, F. *Teoria...*, op. cit., p. 90.

¹⁸⁹ BRITO, R. *Neoconcretismo...*, op. cit., p. 81.

¹⁹⁰ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia...*, op. cit., p. 549.

de uma catalogação de efeitos psíquicos – boa forma, boa continuidade, tensão. Contra tal objetividade, temos um sujeito exposto ao acontecimento como forma subjetiva.

Entre o concretismo e o neoconcretismo, o tempo se coloca de maneira bem distinta: no primeiro, há um tempo mecanicista (4ª dimensão), buscando uma objetividade; no segundo, há um tempo de vivência ou duração, buscando uma relação intersubjetiva, uma troca imprescindível e inalienável entre um sujeito e um objeto ativos. Assim, esta dimensão espaço-temporal no neoconcretismo será sensibilizada e dramatizada; opondo-se ao dogmatismo das leituras óptico-perceptivas do concretismo. Pode-se, então, destacar três instâncias na relação da temporalidade das obras de Lygia Pape: o tempo inacabado da produção do objeto; o tempo de exposição, ou melhor, de vivência entre espectador e obra; o tempo internalizado dos não-objetos que irrompe do interior para o exterior.

A produção dos objetos de Lygia Pape - como o *Livro da Criação*, inicialmente, e *Ovo*, *Divisor*, *Roda dos Prazeres*, posteriormente - torna-se inacabada. Confirmam-se assim as afirmações de Gullar sobre os não-objetos: “diante do espectador, o não-objeto apresenta-se como inconcluso e lhe oferece os meios de ser concluído”.¹⁹¹ Estas obras citadas, cada vez mais abandonarão a categoria da visualidade. No *Livro*, ainda temos uma preocupação formal mais evidente, porém é o espectador que manipula as pranchas, criando seu próprio ângulo de visão e entendimento das peças. Em *Ovo*, *Divisor*, *Roda dos Prazeres*, obras de um período de intensas modificações nos trabalhos da artista, a materialidade dos trabalhos sem a participação do espectador é nenhuma. A obra não sobra, não deixa rastros.

¹⁹¹ GULLAR, F. Teoria do Não-objeto, op. cit., p. 94.

Num período mais próximo à exposição Neoconcreta, poderíamos criar paralelismos entre o *Livro do Tempo* (Fig. 3:12) de Lygia Pape e os *Metaesquemas* de Oiticica. Em ambas as obras há uma tentativa de movimentar o espaço geométrico, criando desdobramentos das pequenas partes para um efeito óptico. Ao colocar o movimento como questão, o tempo também entrará como categoria importante. Mas, nas obras iniciais do neoconcretismo, a relação do espaço, assim como a relação temporal, permanece presa ao observador passivo. Preso a relação bidimensional, o tempo nos *Metaesquemas* ainda está relacionado à representação de uma possível quarta-dimensão.

Abre-se a cena, percebemos grandes objetos geométricos movendo-se sob uma luz teatral. As cores e as formas são inter-relacionadas pelo movimento interno de cada elemento. Oito bailarinos são responsáveis pela dança. Cria-se uma ambiência através da sensibilização do espaço pelas características teatrais: luz, som, cena. Em *Ballet neoconcreto* (Fig. 3:13), Lygia Pape expõe as preocupações espaço-temporais em voga nos neoconcretistas. Suzanne Langer apontará que a questão do tempo está relacionada com a duração. Para esta autora, a música dentre todas as artes é a que resolveria melhor tal problema¹⁹². No citado balé a música está presente. Com isso, se pode entender que o tempo no *Ballet Neoconcreto* configurava-se pelo caráter efêmero, próprio de uma encenação; pela criação de um *campo* sensorial além da visualidade, com a música; e pelo movimento dos bailarinos vestidos de objetos. Tudo isso ancorado por um conceito tão caro à fenomenologia: a dramatização.

É certo que o construtivismo tinha a subjetividade como uma das questões, porém Merleau-Ponty esclarece que “a ciência só consegue construir uma aparência de

¹⁹² LANGER, Susanne, op. cit., p. 111.

subjetividade”¹⁹³. Esta subjetividade difere da subjetividade romântica, na qual o sujeito está absorto em seus problemas ideológicos internos¹⁹⁴. A subjetividade na fenomenologia está relacionada à sensibilização do *campo* perceptivo. Mais uma vez, o *Ballet* confirma esta questão. Ali, o espaço cria um contato etéreo entre espectador e obra: a percepção, como nas experiências da performance, tem duração determinada. Quando a cena se desfaz não sobram objetos, cores, luzes, concretudes, tudo se desmaterializa, permanecendo na subjetividade do espectador, numa memória difusa.

Na relação entre tempo e subjetividade tem-se de forma clara a ruptura que Lygia Pape fará com as heranças construtivas, o concretismo e até mesmo, a singularidade que sua produção irá adquirir frente a seus companheiros neoconcretos. O ato de estimular formas de manipulação e interação foi intensificado, tanto por Pape quanto por Clark, pelo interesse na fita de Moëbius.

Esta relação entre tempo e subjetividade levou Lygia Pape a enveredar por dois conceitos de produção das obras muito determinantes: o trabalho como proposição e o corpo “como motor da obra”, como definiu Frederico Morais. O geométrico não se colocava mais em uma “geometria sensível”, mas como problematização total entre espaço, tempo e vivência. Cria-se, assim, uma relação aberta com a obra, maior ainda do que a já citada no *Livro da Criação*. Tanto Mário Pedrosa quanto Helio Oiticica irão destacar este jogo no qual o fim é indeterminado, “num circuito que mantém sempre aberta a brecha, onde a idéia rebrota, e faz tudo recomeçar”¹⁹⁵. Oiticica, sobre o *Ovo* (Fig. 3:15), diz que

¹⁹³ MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 33

¹⁹⁴ Como já ressaltado por Ronaldo Brito, In: BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo...*, op. cit., p. 84.

¹⁹⁵ PEDROSA, Mario. Para Lygia Pape. In: PAPE, Lygia, *Gávea de Tocaia*, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 298.

por mais que os cubos sejam reconstruídos para outros espectadores experimentarem a explosão do rasgo, essa “reconstrução não indica um processo cíclico que completa a manipulação (...) não tendo, portanto nem começo-começo nem fim-fim: frase fragmento como linha quebrada”.¹⁹⁶

3.4 - O espectador-participante e seus saberes locais

Ronaldo Brito destaca que a produção neoconcreta era “apolítica”, comparada a tentativa dos construtivistas de impulsionar arte e vida, com suas relações aos objetos industriais. Discordando de Brito, penso que a arte dos neoconcretos teve muito mais força política do que as anteriores. Não à política no sentido panfletário, popularesco e folclorista, mas nos termos de uma possibilidade interacionista entre arte e vida para além dos espaços consagrados pelo sistema das artes. Não há nada mais anti-museológico do que os *Parangolés* de Oiticica, os *Objetos relacionais* de Lygia Clark e o *Divisor* de Pape. Mesmo sendo produzidas em período posterior, todas as questões já estavam intrínsecas no neoconcretismo. Como vimos, as relações de tempo e espaço, via fenomenologia, acarretaram conseqüências ativas sobre o espectador-participante. Ao mesmo tempo o conceito folclorístico de “povo” é completamente destruído, já que as obras não são miméticas, apenas criam acessos indistintos entre os espaços, por exemplo, das favelas e de Ipanema, lugar da zona sul carioca preferido para os *happenings* e performances. A proposição de interação e acesso às obras é a mesma para quaisquer ambientes sócio-culturais.

¹⁹⁶ OITICICA, Hélio. In: PAPE, Lygia, *Gávea de Tocaia...*, op. cit., p. 300.

expressão inicial. Deve-se destacar que alguns acontecimentos históricos foram decisivos para a penetração das idéias concretistas, como esclarece Pedrosa. Estávamos na época da retrospectiva de Max Bill no MASP; a primeira Bienal de São Paulo que premiou a escultura *Unidade Tripartida* de Max Bill e as conferências de Romero Brest “quem primeiro falou em concretismo” no Rio e São Paulo¹⁶⁹. O pintor Ivan Serpa ganha um prêmio na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951. O movimento concretista acontece, concomitantemente, em São Paulo e no Rio. No Rio, temos Ivan Serpa, Aluísio Carvão e Abrahan Palatinik. Em São Paulo tínhamos Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros. O poeta Ferreira Gullar esclarece que só depois da pintura é que a poesia adota o movimento.

Gullar cria aproximações e distanciamento ao movimento concretista. O primeiro livro do poeta, *Luta Corporal*, já trazia a idéia do corpo e seu caráter sensorial para o centro da cena. Porém, lhe interessava a subversão da escrita, o uso de idéias visuais diante da estrutura do poema, fazendo “tabula rasa” da linguagem. Fatos que, segundo ele, o aproximaram do grupo concretista.

Indagado sobre a diferença que os críticos apontaram entre o grupo de São Paulo e do Rio, segundo a qual o grupo paulista seria mais dogmático e o do Rio mais experimental, responde Gullar:

- “Eu próprio apontei essa diferença, quando houve as primeiras exposições de arte concreta, em dezembro de 56 em São Paulo e fevereiro de 57 no Rio. Como eu escrevia no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, que se tornou o porta-voz desta geração, eu, ao apreciar a exposição, ia mostrando as diferenças. O que gerou uma polêmica com

¹⁶⁹ PEDROSA, Mario, O Paradoxo Concretista (1959), In: _____ **Mundo, homem, arte em crise...**, op. cit., *loc. cit.*

Waldemar Cordeiro. Se fôssemos seguir as teorias do Cordeiro, nem cor as obras poderiam ter. Porque a cor era sensual, e quebraria o sentido racional”¹⁷⁰.

Como o concretismo colocara em foco questões relativas ao espaço pictórico e às novas revoluções científicas da física e da matemática, o neoconcretismo, tentando se desatar das amarras anteriores, viria a se firmar como movimento anti-cientificista, já que, segundo Gullar no Manifesto Neoconcreto, de 1959, a arte concreta havia levado a “uma perigosa exacerbação racionalista”. Então, para combater este racionalismo, foram colocadas em questão as investigações filosóficas e estéticas de Merleau-Ponty e Susanne Langer. Contra a objetividade do concretismo, o neoconcretismo propunha uma subjetividade que superava “o mecanismo material” constituinte do objeto de arte. Com isso, teríamos uma arte neoconcreta que não acreditava numa verdade essencial; mas, sim, numa intersubjetividade, numa troca fundamental entre eu e os outros¹⁷¹, na aplicação das essências na existência. A arte deveria, então, ser uma proposição para um jogo entre espectador (sujeito) e obra (objeto), devendo ir além das observações visuais, tão ressaltadas nas teorias da *gestalt* e influenciadoras das escolas artísticas afins: construtivismo, concretismo, cinetismo.

Para tal empenho em romper com as categorias filosóficas de verdades essencialistas vigentes, o movimento neoconcreto começa a problematizar questões, a serem abordadas nesta parte da tese, como: a) a bidimensionalidade estática dos trabalhos artísticos, criando-se “não-objetos” para explodir a relação entre sujeito/objeto, obra/espectador; b) a tentativa de aproximação da arte com as vivências perceptivas do

¹⁷⁰ Entrevista em 24 de fevereiro de 2003.

¹⁷¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**, São Paulo: Martins Fontes, (1945) 1999, p. 18.

cotidiano, para além da observação visual; c) as questões de espaço e tempo que deixam de ser cientificistas e passam para as categorias fenomenológicas de um *ser no mundo*; d) a problematização da relação *gestaltiana* entre figura e fundo, propondo a qualificação total do espaço, expandindo-o para além do objeto.

Mesmo sendo a ruptura com o construtivismo, o neoconcretismo irá recodificar algumas questões que já haviam sido lançadas pelo projeto construtivo. Este projeto criticava o sistema de representação das vanguardas modernistas que criavam metáforas estilizadas ao mundo visível, de aparência naturalista. Com a geometria, pôde-se vislumbrar, como acreditavam artistas e críticos de então, uma arte não-representativa, não-metáforica. Porém esta geometria ganhara feições extremamente cientificistas. Na arte cinética, temos um flagrante exemplo desta afirmação. Ao tentar problematizar a relação com o espaço pictórico, o cinetismo buscara representar o tempo como quarta dimensão. Assim, as obras cinéticas criavam o movimento, mas, de certa forma, continuavam presas a uma percepção visual: a relação entre figura e fundo ainda existia. O neoconcretismo, então, propunha uma arte *presentativa*, na qual a presença do espectador torna-se inalienável. Desta forma, as características universalistas do concretismo serão adaptadas e revistas com “os choques da adaptação local”¹⁷², já que este sujeito será enfatizado a partir de sua relação com o cotidiano. As ideologias construtivas já apresentavam propostas de integração social, mas corroboradas por uma noção de sociedade progressista quanto ao uso dos objetos industriais.

¹⁷² BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo...*, op. cit., p. 55.

Frederico Morais ressalta “O corpo contra a máquina”¹⁷³, foi isso que aos poucos se tornou a resposta neoconcreta à herança construtiva, que pregava o uso da geometria industrial como o progresso das questões tanto da arte, quanto da sociedade. Isto pressupunha um observador ideal, que deveria cumprir a trajetória de observação - e de contato com o objeto - pré-estabelecida pelo artista para leitura da obra. No manifesto concretista já se havia dogmatizado que “a obra de arte deve estar inteiramente concebida e formada na mente, antes de sua execução”¹⁷⁴. Uma consciência destinada a um observador ideal era o que pregava o manifesto. Contra isso o neoconcretismo irá colocar, via fenomenologia, o homem como *ser no mundo*, aberto a afetividades e às sensações geradas pelas várias instâncias da percepção.

Para isto, a produção artística passa a considerar as relações de espaço-tempo. Procuo, então, entender de forma aplicada esta categoria fenomenológica na arte neoconcreta. Como artistas representantes destas experimentações, temos Lygia Pape e Hélio Oiticica. Tais artistas participam inicialmente do Grupo Frente, expoente carioca das idéias concretistas, no início da década de 50, pois haviam se conhecido nas oficinas do MAM, junto com Aluísio Carvão. Ronaldo Brito aponta que neste grupo não havia uma imposição da idéia construtiva, antevendo embrionariamente as possíveis mudanças de percurso dos integrantes do grupo¹⁷⁵. Posteriormente Lygia Pape passa a ser uma das mais

¹⁷³ MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’. In: Basbaum, R. (org.) *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 178.

¹⁷⁴ ADES, Dawn. *Arte Madi/Arte Concreto-Inventiva*, In: _____ *Arte na América Latina, a era moderna, 1820-1980*, São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 245.

¹⁷⁵ BRITO, R. *Neoconcretismo...*, op. cit., p. 12.

“radicais” na tentativa de qualificar a relação espaço-temporal como proposta de interatividade.¹⁷⁶

3.2 - A Arte como presença inalienável

“O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa”. Frederico Morais¹⁷⁷.

Duas placas retangulares flutuam e se deslocam da parede. Duas: assim pode-se valorizar os espaços relacionais, intersubjetivos. Impressas em cada uma as palavras: “Em” “Vão”. As placas geométricas se *presentificam*¹⁷⁸. Porém, como são um pouco transparentes, esta presença torna-se fluidificada. A cor amarela contribui para expandi-las no espaço. Estamos diante de um dos *Poemas Luz* de Lygia Pape (Fig. 3:5). Datados de 1955 a 1957, estes poemas contribuíram para explodir a relação espacial pictórica. Com luzes projetadas sobre os objetos, criam-se sombras que não deixam dúvidas quanto à presença do objeto no espaço. Diferente da relação ilusionística e metafórica que marcou a história da pintura ocidental, estes trabalhos de Pape valorizam as afirmações fenomenológicas sobre o espaço:

“Uma ‘figura’ sobre um ‘fundo’ já contém, dissemos, muito mais do que as qualidades atualmente dadas. Ela tem ‘contornos’ que não ‘pertencem’ ao fundo e

¹⁷⁶ “É a percepção do pleno que a faz a mais radical de todos os neoconcretos e que melhor evidencia o projeto do grupo, ao transformar sua obra no outro do neoconcreto.” DOCTORS, Márcio. A Radicalidade do Real, In: BASBAUM, R. (org.), *Arte Contemporânea...*, op. cit., p. 79.

¹⁷⁷ MORAIS, Frederico, *Contra a arte afluyente...*, op. cit., p. 171.

¹⁷⁸ “o não-objeto não é uma representação, mas uma apresentação.”, GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto*, In: *Projeto Construtivo brasileiro na arte (1950 – 1962)*, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 91.

se ‘despreendem’ dele, ela é ‘estável’ e de cor ‘compacta’, o fundo é ilimitado e de cor incerta, ele ‘continua’ sob a figura”.¹⁷⁹

Ao escrever “Em Vão”, a artista ratifica a presença dos espaços de intervalo entre os dois geométricos. Ao mesmo tempo, cria-se um jogo de palavras que ora nos faz atentar para esse intervalo, ora nos coloca em confronto com a decadência, a inutilidade do quadro sobre a parede, do objeto aprisionado na forma. Lygia Pape utiliza suas “estratégias”, como esclarece Márcio Doctors, de “ir ocupando os espaços que sobram à afirmação, não como negação (confirmação do vazio), mas como posituação (confirmação do pleno)”¹⁸⁰.

Torna-se inevitável a comparação entre este *Poema Luz* de 1957 e os *Núcleos* de Hélio Oiticica (Fig. 3:6), datados de 1960. Nos *Núcleos*, o artista rompe de vez com a questão figura/fundo, expandindo as dimensões das placas geométricas e espalhando-as em maior quantidade pelo espaço. Novamente, o amarelo é a cor escolhida como expansão para além do objeto. Assim, a intersubjetividade ganha destaque, já que o “sentido” inacabado da obra só “transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras”.¹⁸¹ O sujeito, desta forma, é lançado numa relação direta com o objeto. A trajetória diante da obra se torna arbitrária, já que cada um poderá traçar seu próprio caminho naquele núcleo labiríntico. Oiticica, assim, gera uma “continuidade com o espaço em que vivemos”, como destaca Susanne Langer ao propor um espaço para além da visualidade¹⁸².

¹⁷⁹ MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 35.

¹⁸⁰ DOCTORS, Márcio, op. cit., p. 79.

¹⁸¹ MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 18.

¹⁸² “Sendo unicamente visual, esse espaço (da pintura) não tem continuidade com o espaço em que vivemos; ele é limitado pela moldura, ou pelos vazios que o circundam, ou outras coisas incongruentes que o isolam”. LANGER, Susanne, *Sentimento e Forma*, São Paulo: Perspectiva, (1953) 1980, p. 77.

A idéia de aprisionamento ao espaço bidimensional do quadro já havia sido problematizada por Oiticica em seus *Metaesquemas* (Fig. 3:7). Ali, sentimos a força da configuração cromática criando uma ilusão ótica de movimento. As pinturas iniciais de Oiticica, como dos outros participantes deste momento, aproximavam-se mais das teorias gestálticas. Porém, a arte pôde transbordar da bidimensionalidade do quadro para o espaço livre, para o ar: “pleno ar, puro hélio”, como na canção de Adriana Calcanhotto em homenagem ao artista ¹⁸³.

Assim, nos *Relevos espaciais* (Fig. 3:8), a tentativa de expandir-se para além da visualidade começava a acontecer. As placas geométricas eram penduradas no teto e podiam ser circuladas pelo espectador. Apenas circuladas. Ainda não invadidas. Começam a aparecer problematizações com a idéia de categoria para as artes plásticas. Como poderíamos classificar tais objetos: escultura, pintura? Por isso, o termo criado por Gullar (não-objeto) funcionava de forma mais eficiente. Sobre a criação da idéia de Não-objeto, Gullar esclarece:

- “Um dia a Lygia (Clark) me chamou na casa dela, para jantar e mostrar uns trabalhos. Tinha um trabalho que era umas placas de madeira, umas por cima das outras, soltas, empilhadas. Parecia uma fogueira, só que não ia estreitando.

Então ela falou:

- Eu não sei o que é isso. Isso não é uma escultura, um quadro.

Aí o Mário (Pedrosa) falou:

- Pode ser um relevo.

Eu falei:

¹⁸³ CALCANHOTTO, Adriana. *Parangolé Pamplona*, 2002.

- Não, Mário. Eu acho que não pode ser um relevo, porque um relevo é alguma coisa que está em relevo sobre uma superfície. Aí não tem superfície.

Então eles saíram do ateliê e foram para a sala. Eu fiquei olhando aquilo, como poderia denominar isso, um objeto... Mas objeto é tudo. Fiquei pensando... Não-objeto!

Aí fui para a sala, já estava todo mundo sentado à mesa, e disse que poderíamos chamar de Não-objeto. O Mário disse:

- É engraçado, mas não pode ser. Porque nada pode ser não-objeto. Tudo é objeto.

- Filosoficamente, não é. Mas eu estou me referindo ao objeto-coisa. Aí o não-objeto seria a negação do objeto funcional, prático, uma coisa que não tem expressão em si.

Então, fui para a casa e comecei a escrever um texto sobre aquilo. Pois eu achava que as coisas que nós fazíamos escapavam das categorias, cada vez ficavam mais diferentes".¹⁸⁴

Nos *Tecelares* (Fig. 3:9), de Lygia Pape - série de xilogravuras - também se pode perceber esta problematização espacial. Mas, ali, estavam-se configurando questões iniciais na trajetória de Lygia Pape. Sobrepondo figuras arranhadas, difusas, a artista colocava sob suspeita a densa materialidade das obras de arte concretistas. Como em Soto (Fig. 3: 10), Pape trabalhara as questões ópticas, mostrando a fragilidade de uma certeza baseada na geometria euclidiana. Na carreira de Pape, a série *Tecelares* ganhou destaque, sendo premiada em 1956.

Há tanto em *Tecelares* quanto em *Poemas Luz*, um outro dado relevante, a saber, a desproblematização do caráter artesanal das obras. Se um dos dogmas do construtivismo era a utilização de materiais processados industrialmente, sem o ofício do artista, Lygia

¹⁸⁴ Entrevista realizada em 24 de fevereiro de 2003.

Pape e o grupo neoconcretista não criam obstáculos quanto a junção destes dois modelos de criação e produção. Assim, *Tecelares* é uma xilogravura e os *Poemas Luz* têm como uma das técnicas de execução a têmpera: duas técnicas eminentemente artesanais. Na época o problema da expressividade na arte estava em franca discussão. Em texto de 1959, Mário Pedrosa combate com veemência o informalismo e o tachismo como sendo uma mera projeção afetiva na qual “o pintor mescla suas afeições e sentimentos pessoais, seus desejos e faniquitos”.¹⁸⁵

A quebra das categorias artísticas, então, será realçada pelo grupo neoconcreto. Na *Teoria do Não-Objeto*, Gullar apontara para a convergência da pintura e da escultura “...afastando-se cada vez mais das suas origens. Tornam-se objetos especiais – não-objetos – para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade.”¹⁸⁶ Estas são questões relacionadas ao espaço que para a fenomenologia de Merleau-Ponty deverá ser chamado de “campo”, pois na percepção sensorial “O ‘algo’ perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um ‘campo’.”¹⁸⁷

Nesta presença inalienável do espectador como finalizador ou co-produtor da obra, pode-se pensar também, na utilização do espaço real. O espaço apresenta-se como ambiente *ativo* para o acontecimento da obra. Contra o relacionamento tradicional entre o sujeito e a obra. Contra a passividade. No *Livro da Criação* (Fig. 3:11), Lygia Pape deixava aparente este rompimento com a observação como categoria visual. Assim, rompia-se também com o “cerco mítico do sistema de arte”, criando-se proposições de idéias que seriam completadas pela participação do espectador. Aí, não há mais galerias, museus e outras

¹⁸⁵ PEDROSA, Mário Da abstração a auto-expressão, In: _____ *Mundo, homem...*, op. cit., p. 37.

¹⁸⁶ GULLAR, F. *Teoria do não-objeto*, op. cit., p. 87.

¹⁸⁷ MERLAU-PONTY, op. cit., p. 24.

instituições agenciadoras entre o artista e o público. Na *Teoria do Não Objeto*, Gullar já destacava que a relação que os não-objetos “mantém com o sujeito dispensa intermediário”¹⁸⁸. Assim, como se pode observar nas fotos, o *Livro da Criação* é manipulado num ambiente cotidiano, livre, extramuros.

Como Lúcio Fontana, Lygia Pape deixava bem exposta a relação de intervenção no objeto, cortes que destruiriam o “caráter fictício do espaço pictórico”. Porém, para a artista estes cortes não ficavam estáticos; eram complementados pela ação do espectador, como num jogo de montar, num quebra-cabeça, cuja finalização não existisse. Cada observador-ativo poderia, desta forma, manipular as peças como bem entendesse: “o artista neoconcreto não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava”.¹⁸⁹

3.3 - Tempo e subjetividade

“Somos convidados a fazer-nos do tempo e do sujeito uma concepção tal que eles se comuniquem do interior”.¹⁹⁰ Merleau-Ponty

Para a fenomenologia de Merleau-Ponty, o sujeito não poderia ser um acúmulo de acontecimentos psíquicos. Portanto, haveria uma renovação das vivências e fatos perceptivos, fazendo com que este sujeito não fosse eterno. Com essa noção, torna-se irrelevante o caráter objetivo das relações perceptivas que a *Gestalt* tentou produzir através

¹⁸⁸ GULLAR, F. *Teoria...*, op. cit., p. 90.

¹⁸⁹ BRITO, R. *Neoconcretismo...*, op. cit., p. 81.

¹⁹⁰ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia...*, op. cit., p. 549.

de uma catalogação de efeitos psíquicos – boa forma, boa continuidade, tensão. Contra tal objetividade, temos um sujeito exposto ao acontecimento como forma subjetiva.

Entre o concretismo e o neoconcretismo, o tempo se coloca de maneira bem distinta: no primeiro, há um tempo mecanicista (4ª dimensão), buscando uma objetividade; no segundo, há um tempo de vivência ou duração, buscando uma relação intersubjetiva, uma troca imprescindível e inalienável entre um sujeito e um objeto ativos. Assim, esta dimensão espaço-temporal no neoconcretismo será sensibilizada e dramatizada; opondo-se ao dogmatismo das leituras óptico-perceptivas do concretismo. Pode-se, então, destacar três instâncias na relação da temporalidade das obras de Lygia Pape: o tempo inacabado da produção do objeto; o tempo de exposição, ou melhor, de vivência entre espectador e obra; o tempo internalizado dos não-objetos que irrompe do interior para o exterior.

A produção dos objetos de Lygia Pape - como o *Livro da Criação*, inicialmente, e *Ovo*, *Divisor*, *Roda dos Prazeres*, posteriormente - torna-se inacabada. Confirmam-se assim as afirmações de Gullar sobre os não-objetos: “diante do espectador, o não-objeto apresenta-se como inconcluso e lhe oferece os meios de ser concluído”.¹⁹¹ Estas obras citadas, cada vez mais abandonarão a categoria da visualidade. No *Livro*, ainda temos uma preocupação formal mais evidente, porém é o espectador que manipula as pranchas, criando seu próprio ângulo de visão e entendimento das peças. Em *Ovo*, *Divisor*, *Roda dos Prazeres*, obras de um período de intensas modificações nos trabalhos da artista, a materialidade dos trabalhos sem a participação do espectador é nenhuma. A obra não sobra, não deixa rastros.

¹⁹¹ GULLAR, F. Teoria do Não-objeto, op. cit., p. 94.

Num período mais próximo à exposição Neoconcreta, poderíamos criar paralelismos entre o *Livro do Tempo* (Fig. 3:12) de Lygia Pape e os *Metaesquemas* de Oiticica. Em ambas as obras há uma tentativa de movimentar o espaço geométrico, criando desdobramentos das pequenas partes para um efeito óptico. Ao colocar o movimento como questão, o tempo também entrará como categoria importante. Mas, nas obras iniciais do neoconcretismo, a relação do espaço, assim como a relação temporal, permanece presa ao observador passivo. Preso a relação bidimensional, o tempo nos *Metaesquemas* ainda está relacionado à representação de uma possível quarta-dimensão.

Abre-se a cena, percebemos grandes objetos geométricos movendo-se sob uma luz teatral. As cores e as formas são inter-relacionadas pelo movimento interno de cada elemento. Oito bailarinos são responsáveis pela dança. Cria-se uma ambiência através da sensibilização do espaço pelas características teatrais: luz, som, cena. Em *Ballet neoconcreto* (Fig. 3:13), Lygia Pape expõe as preocupações espaço-temporais em voga nos neoconcretistas. Suzanne Langer apontará que a questão do tempo está relacionada com a duração. Para esta autora, a música dentre todas as artes é a que resolveria melhor tal problema¹⁹². No citado balé a música está presente. Com isso, se pode entender que o tempo no *Ballet Neoconcreto* configurava-se pelo caráter efêmero, próprio de uma encenação; pela criação de um *campo* sensorial além da visualidade, com a música; e pelo movimento dos bailarinos vestidos de objetos. Tudo isso ancorado por um conceito tão caro à fenomenologia: a dramatização.

É certo que o construtivismo tinha a subjetividade como uma das questões, porém Merleau-Ponty esclarece que “a ciência só consegue construir uma aparência de

¹⁹² LANGER, Susanne, op. cit., p. 111.

subjetividade”¹⁹³. Esta subjetividade difere da subjetividade romântica, na qual o sujeito está absorto em seus problemas ideológicos internos¹⁹⁴. A subjetividade na fenomenologia está relacionada à sensibilização do *campo* perceptivo. Mais uma vez, o *Ballet* confirma esta questão. Ali, o espaço cria um contato etéreo entre espectador e obra: a percepção, como nas experiências da performance, tem duração determinada. Quando a cena se desfaz não sobram objetos, cores, luzes, concretudes, tudo se desmaterializa, permanecendo na subjetividade do espectador, numa memória difusa.

Na relação entre tempo e subjetividade tem-se de forma clara a ruptura que Lygia Pape fará com as heranças construtivas, o concretismo e até mesmo, a singularidade que sua produção irá adquirir frente a seus companheiros neoconcretos. O ato de estimular formas de manipulação e interação foi intensificado, tanto por Pape quanto por Clark, pelo interesse na fita de Moëbius.

Esta relação entre tempo e subjetividade levou Lygia Pape a enveredar por dois conceitos de produção das obras muito determinantes: o trabalho como proposição e o corpo “como motor da obra”, como definiu Frederico Morais. O geométrico não se colocava mais em uma “geometria sensível”, mas como problematização total entre espaço, tempo e vivência. Cria-se, assim, uma relação aberta com a obra, maior ainda do que a já citada no *Livro da Criação*. Tanto Mário Pedrosa quanto Helio Oiticica irão destacar este jogo no qual o fim é indeterminado, “num circuito que mantém sempre aberta a brecha, onde a idéia rebrota, e faz tudo recomeçar”¹⁹⁵. Oiticica, sobre o *Ovo* (Fig. 3:15), diz que

¹⁹³ MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 33

¹⁹⁴ Como já ressaltado por Ronaldo Brito, In: BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo...*, op. cit., p. 84.

¹⁹⁵ PEDROSA, Mario. Para Lygia Pape. In: PAPE, Lygia, *Gávea de Tocaia*, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 298.

por mais que os cubos sejam reconstruídos para outros espectadores experimentarem a explosão do rasgo, essa “reconstrução não indica um processo cíclico que completa a manipulação (...) não tendo, portanto nem começo-começo nem fim-fim: frase fragmento como linha quebrada”.¹⁹⁶

3.4 - O espectador-participante e seus saberes locais

Ronaldo Brito destaca que a produção neoconcreta era “apolítica”, comparada a tentativa dos construtivistas de impulsionar arte e vida, com suas relações aos objetos industriais. Discordando de Brito, penso que a arte dos neoconcretos teve muito mais força política do que as anteriores. Não à política no sentido panfletário, popularesco e folclorista, mas nos termos de uma possibilidade interacionista entre arte e vida para além dos espaços consagrados pelo sistema das artes. Não há nada mais anti-museológico do que os *Parangolés* de Oiticica, os *Objetos relacionais* de Lygia Clark e o *Divisor* de Pape. Mesmo sendo produzidas em período posterior, todas as questões já estavam intrínsecas no neoconcretismo. Como vimos, as relações de tempo e espaço, via fenomenologia, acarretaram conseqüências ativas sobre o espectador-participante. Ao mesmo tempo o conceito folclórico de “povo” é completamente destruído, já que as obras não são miméticas, apenas criam acessos indistintos entre os espaços, por exemplo, das favelas e de Ipanema, lugar da zona sul carioca preferido para os *happenings* e performances. A proposição de interação e acesso às obras é a mesma para quaisquer ambientes sócio-culturais.

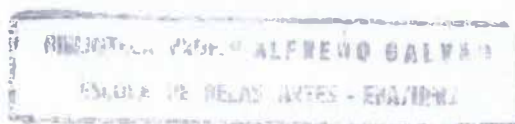
¹⁹⁶ OITICICA, Hélio. In: PAPE, Lygia, *Gávea de Tocaia...*, op. cit., p. 300.

Alguns autores da antropologia pós-estruturalistas, como Clifford Geertz e Paul Rabinow, ressaltaram que a arte é um fato social, e, portanto, não deveria ser colocada como categoria totalmente intra-estética¹⁹⁷. Sendo fato social, mesmo ao propor questões universalistas, o artista está vinculado a um “saber local”, a uma atribuição de sentidos contextualizada. Assim, como ressalta Merleau-Ponty, estamos condenados ao sentido. Portanto a partir da década de 60, tanto para antropologia quanto para as artes, as questões do pertencimento, das atribuições de sentido para os objetos artísticos - tão combatidas pelas vanguardas que se apropriaram da geometria euclidiana – foram desproblematizadas. Fugindo da concepção do exótico, marcante para o subdesenvolvimento brasileiro, Pape, Clark e Oiticica, escaparam, como ressalta Guy Brett, do exótico, visando o universal, “estando ao mesmo tempo imersos no local e no particular”.¹⁹⁸

Assim parte da geração neoconcreta vai em busca dos fatos e representações socialmente identificadas com a identidade nacional, como o samba e o cotidiano dos morros cariocas. Em *Tropicália* de Hélio Oiticica, datada de 1967, tecidos de chita, plantas, pedras e estruturas de madeira, criam uma *ambiência* - como era chamado o que hoje denominamos de instalação – aproximada à paisagem das favelas. Também em 1967, Oiticica cria uma série de propostas geométricas com tecidos, como capas, ou roupas, os conhecidos *Parangolés* (Fig. 3:14). Pelas fotografias, vemos amigos do artista, moradores do morro da Mangueira, incorporando personagens, dançando, rindo, exaltando uma

¹⁹⁷ RABINOW, Paul. Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology. IN: Clifford, J., Marcus, G. (org.) **Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986, pp. 234-261. GEERTZ, C. **O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997.

¹⁹⁸ BRETT, Guy. A Lógica da Teia, in: Pape, Lygia Gávea..., op. cit., p. 304.



celebração a partir da colocação dos parangolés. Assim, a *brasilidade* é retomada com um antigo ícone modernista, valorizado nas expedições folclóricas: as festas populares.

O ano de 1968, na produção de Lygia Pape, também foi extremamente frutífero para as questões expostas aqui. Duas obras fundamentais, realizadas naquele ano, foram o *Ovo* (Fig. 3:15) e o *Divisor* (Fig. 3:16). Em *Ovo*, Pape expande a questão da geometria, colocando o objeto para ser destruído. É uma obra liminar entre a aura, ainda colocada pelos neoconcretistas, com relação ao objeto e as novas experimentações da arte no Brasil. Portanto, quando a artista propõe a participação do espectador em lugares distintos, registrados na fotografia, não faz através de um conceito estático. Poderíamos pensar na tentativa do Muralismo como um movimento de acesso às artes pelo “povo”. Mas ali, a arte era uma visão burguesa sobre o povo, colocando conceitos culturalistas, criando mitos de origem. Nas experimentações de Pape, Clark e Oiticica, o “nativo” ganha mobilidade e interação.

Divisor é uma das imagens mais poéticas, como destaca Brett, sobre esta questão do espectador-participante e seus saberes locais. Nas fotos percebemos crianças com uniformes escolares, moradores da favela e da zona sul, já que as informações dos textos revelam que a obra também foi proposta inicialmente numa favela. Sob a problemática estética, *Divisor* separa aparentemente cabeça e corpo, mas ao mesmo tempo, revela a impossibilidade da separação corpo-consciência. Se as cabeças ficam expostas, o corpo cria mobilidade à estrutura maleável do tecido. Frederico Morais considera que o neoconcretismo “foi um retorno ao humanismo ante o cientificismo concreto”.¹⁹⁹.

¹⁹⁹ MORAIS, F. *apud* Brito, Ronaldo, *Neoconcretismo...*, op. cit., p. 55.

Se a arte contemporânea brasileira ganhou discussões mais atualizadas, muito se deve às questões trazidas e ampliadas da Fenomenologia. Com a problematização do tempo e espaço, tais experimentações nos distanciaram do dogmatismo do projeto construtivo. Entender um sujeito como *ser-no-mundo* possibilitou o des-recalque com relação às nossas características provincianas e subdesenvolvidas. O essencialismo exacerbado das filosofias eurocêntricas distanciava cada vez mais a possibilidade de renovação. Mesmo sem intenção direta, a arte presa às vanguardas do modernismo tornara-se cada vez mais museificada.

Ao pesquisar a arte dessa geração se pode compreender o quão revolucionárias foram suas propostas. Na arte contemporânea, hoje, vemos discussões sobre o corpo, as dimensões do público e do privado, o uso de materiais não-nobres. Tais categorias, guardando as devidas diferenças, haviam sido trabalhadas por Pape, Clark e Oiticica.

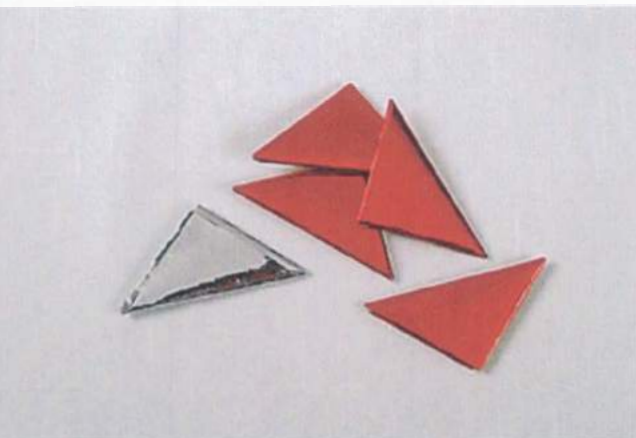
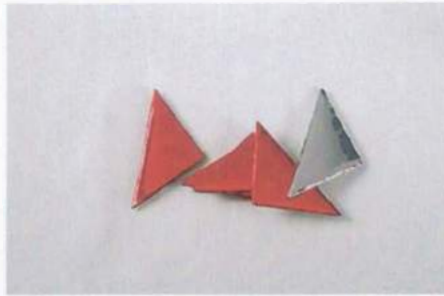


Fig. 3:1 – PATRÍCIO, Martinho. *Brincar com Lygia, com Volpi, com Hélio e com Rubem*, 2004, (processo e obra). Papel laminado, fotos 12x16cm. Objetos de Martinho Patrício a partir da apropriação de sacos plásticos dobrados.

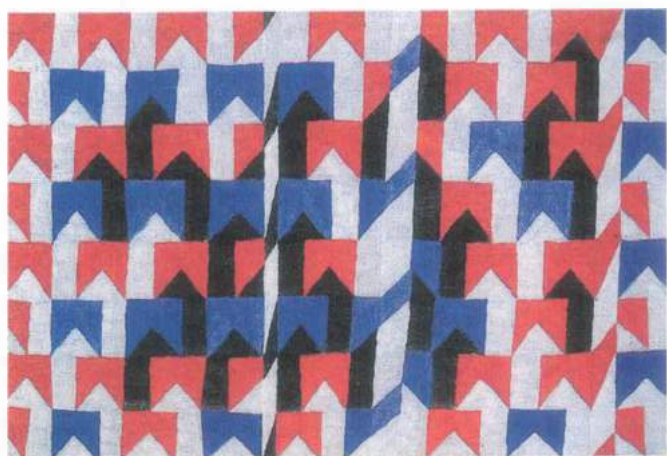


Fig. 3:2 - VOLPI, Alfredo. *[Bandeirinhas]*, dec. 1960, têmpera sobre tela, 48,6 x 72 cm.

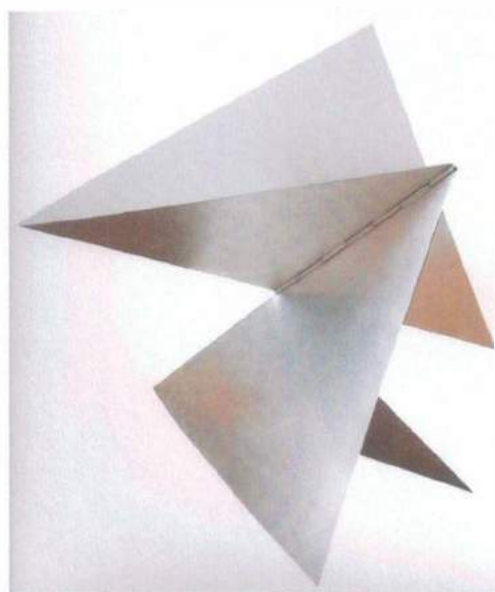


Fig. 3:3 - CLARK, Lygia. *Bicho ponta*, 1960, alumínio, 50 x 60 x 56cm.



Fig. 3:4 - GULLAR, Ferreira. *Poemas Visuais*. Seqüência de fotos com os objetos de Ferreira Gullar, manipulados, por ele, na mesa de sua residência em Copacabana. Fotos: Marcelo Campos, 24/02/2003.

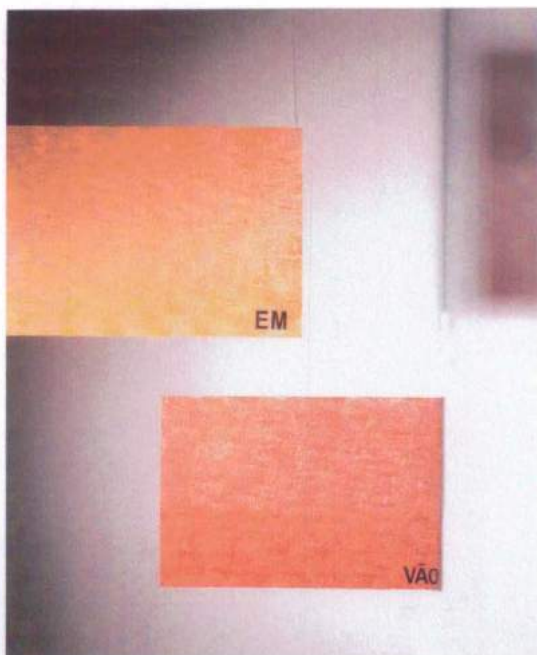


Fig. 3:5 – PAPE, Lygia. *Em Vão (Poema Luz)*, 1955/1957, vidro, acrílico, têmpera, texto.



Fig. 3:6 – OITICICA, Hélio. *Grande Núcleo*, 1960, óleo sobre madeira.

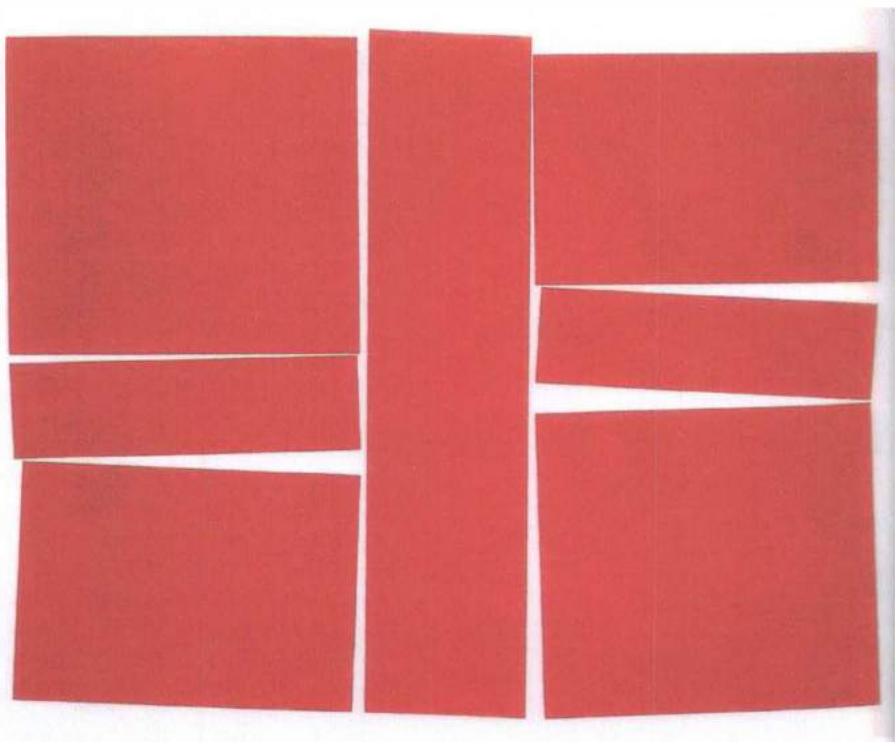


Fig. 3:7. OITICICA, Hélio. *Metaesquema*, dec. 1950, guache sobre cartão, 46 x 55 cm.

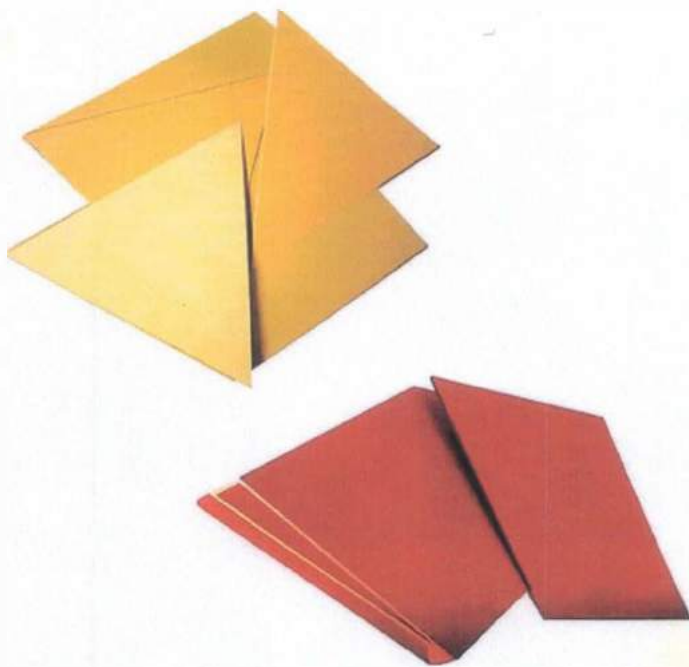


Fig. 3:8. OITICICA, Hélio. *Relevos Espaciais*, 1960, óleo sobre madeira.

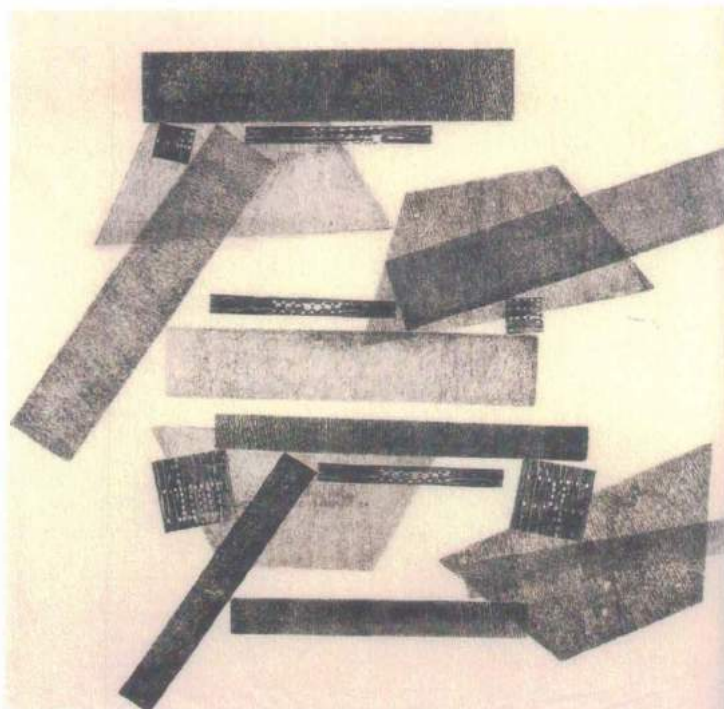


Fig. 3:9 – PAPE, Lygia. *Tecelar*, 1957, Xilogravura, 41 x 37 cm.

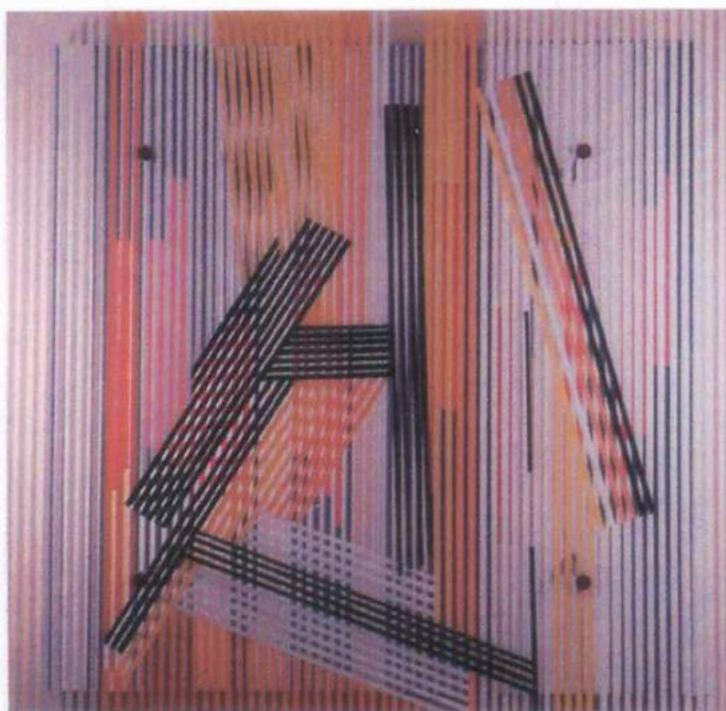


Fig 3:10 – SOTO, Jesús Rafael, *Structure cinétique à elements géométriques*, 1955, acrílico e madeira, 70x70x15 cm.

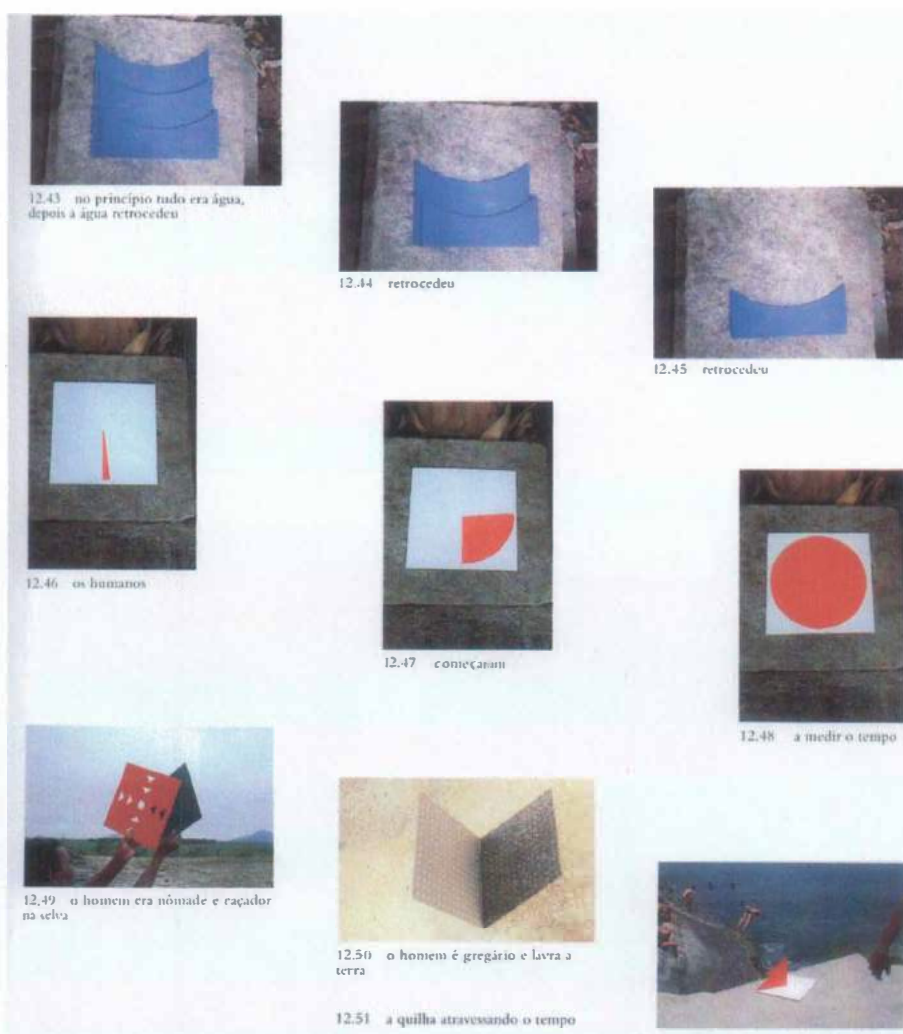


Fig. 3:11 – PAPE, Lygia, *Livro da Criação*, (algumas partes), 1959/60, guache sobre cartão, 30x30x0,2 cm.



Fig. 3:12 – PAPE, Lygia e JARDIM, Reinaldo, *Ballet Neoconcreto n° 1*, 1958, 8 sólidos geométricos, madeira e tecido pintado, 4 cilindros brancos, 4 paralelepípedos laranja, 8 bailarinos, 200x75x60cm.

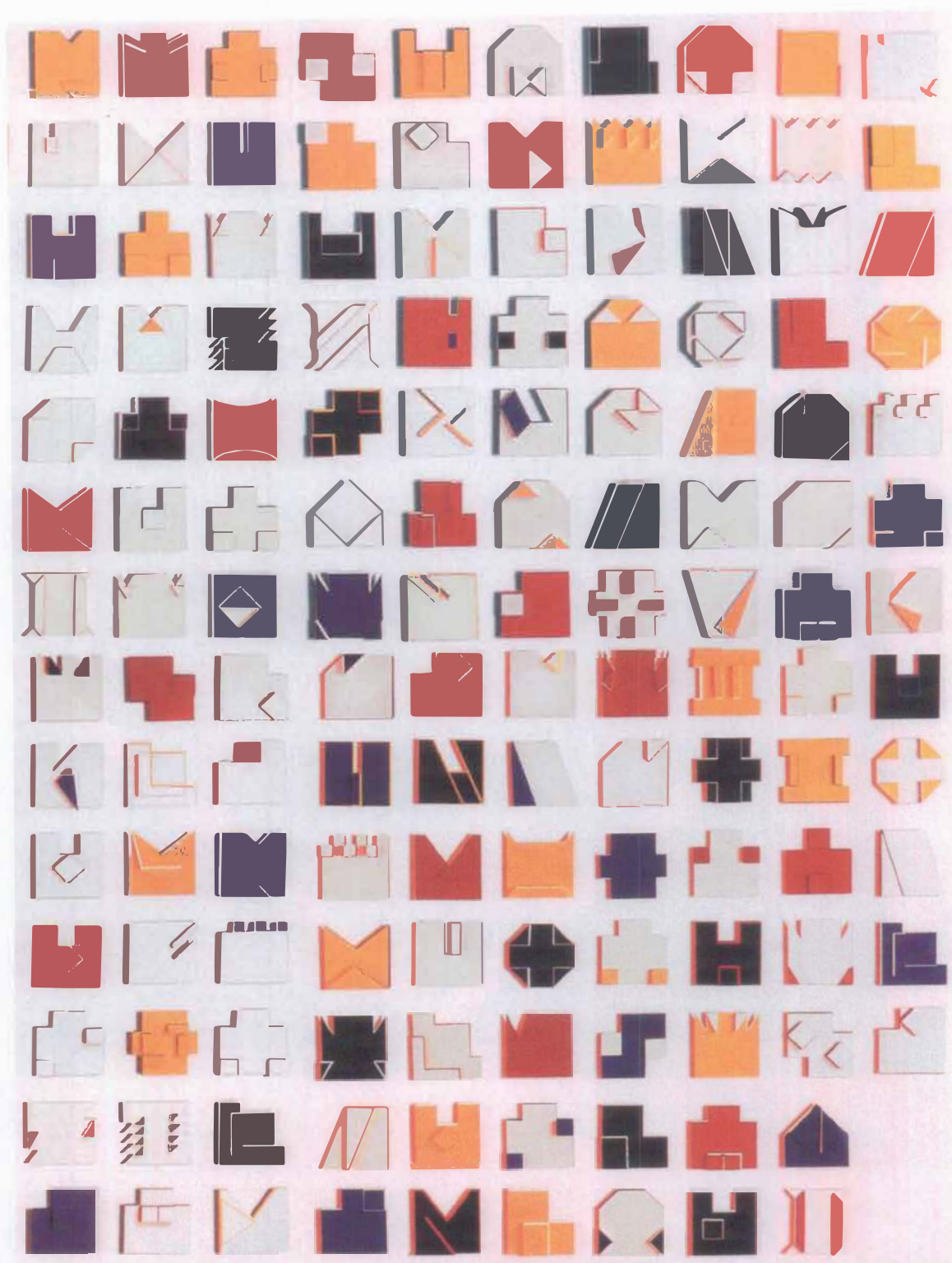


Fig. 3:13 – PAPE, Lygia, *Livro do tempo*, 1960/61, 365 unidades, têmpera s/ madeira, 16x16x0,3 cm (cada).



Fig. 3:14 - OITICICA, Hélio. *P15 Parangolé Capa 11* (com Nildo da Mangueira), 1967, instalação.

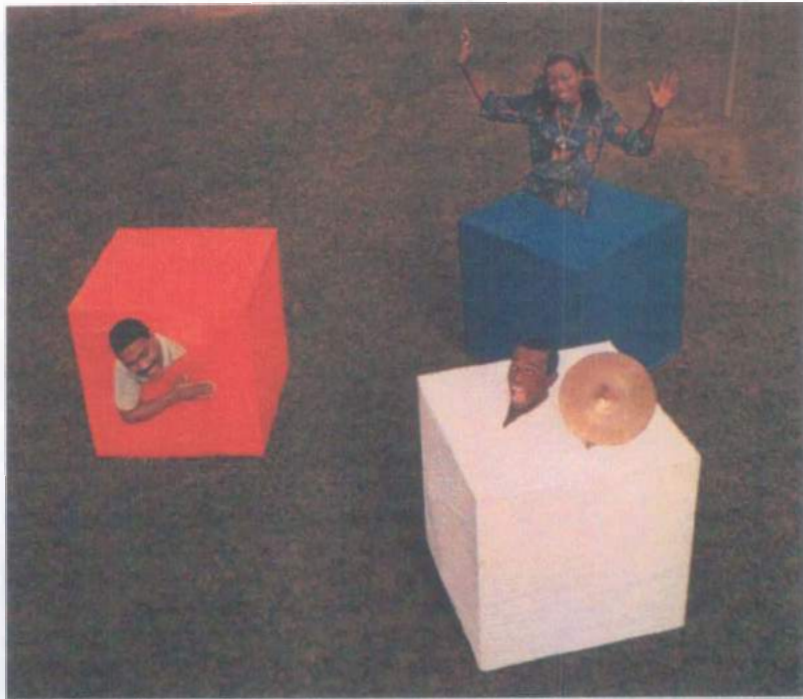


Fig. 3:15 – Pape, Lygia, *O Ovo*, 1968, madeira pintada com têmpera, polipropileno, 80x80x80 cm (cada).



Fig. 3:16 – PAPE, Lygia, *Divisor*, 1968, pano de algodão, fendas, 20x20 cm.

Hibridismos Culturais:

o erudito, o popular e a cultura de massa.

Em abril de 2003, um grupo de mais de 80 participantes ocupou um sobrado e um conjunto de lojas no bairro de São Cristóvão, zona norte do Rio de Janeiro. A mostra coletiva era a terceira edição do projeto *Orlândia*, com o título de *Grande Orlândia – artistas abaixo da Linha Vermelha*²⁰⁰. Nos antigos sobrados, as obras misturavam materiais diversos. Tínhamos desde esculturas mais tradicionais, como as de Franz Weissmann, até performances, intervenções urbanas, apresentações que misturavam música e encenação.

Dentre as instalações, destacava-se *Coragem Valentia* (Fig. 4:1), de Alexandre Vogler. Organizados no chão de tábua corrida, no girau de um dos sobrados, viam-se um aparelho de som, garrafas de aguardente, bonecas vendidas em camelô, um burrinho de plástico, tijolos, caixotes de madeira. Materiais, como se pode perceber, vindos da precariedade, de setores menos afortunados da cultura brasileira. O rádio tocava incessantemente um “Funk proibido”, termo dado a músicas gravadas de forma clandestina que, na maioria dos casos, estão ligadas ao tráfico de drogas carioca. Uma linha mantinha as bonecas de pé e era presa às patas do burrinho de plástico. Quando se acionava a engrenagem do brinquedo, as patas do boneco se mexiam, fazendo a linha se movimentar,

²⁰⁰ A iniciativa do Projeto Orlândia partiu dos artistas Ricardo Ventura e Márcia X. A primeira edição, em 2001, ocupou um casarão no bairro de Botafogo na rua Jornalista Orlando Dantas, de onde veio o nome da exposição. A princípio a idéia era escolher artistas sem uma curadoria rígida, com poéticas, muitas vezes,

acionando as pequenas bonecas que, com isso, dançavam ao som do funk. Eram as “puposudas”, para usarmos a nomenclatura destinada a meninas com suíngue e belo corpo, recorrente nos bailes funk da periferia das grandes cidades brasileiras.

O artista Alexandre Vogler com *Coragem Valentia* se insere na idéia do hibridismo cultural. Liga-se ao erudito por participar de uma exposição organizada por artistas pertencentes às elites da arte contemporânea carioca. Porém, manipulam-se materiais vindos de classes de baixa renda, produtos pirateados, vendidos em camelôs. No que se refere à cultura de massa, a instalação se apropria da música, do CD tocado em bailes que reúnem milhares de jovens durante todos os finais de semana nas metrópoles.

Mas, este hibridismo está entrelaçado à arte contemporânea do Brasil desde fins da década de 60. Pelas características sincréticas da arte de Vogler, podemos pensar num artista que construiu sua carreira lidando com apropriações, ironias, contaminações: Nelson Leirner. Em uma instalação de 1966, Leirner também lançara mão da heterogeneidade de materiais e conceitos para realizar *Adoração* ou *Altar para Roberto Carlos* (Fig. 4:2). A idéia central desta instalação era criar um lugar sagrado, um altar para um ídolo que começava a despontar como figura “olimpiana” brasileira. Na época, sentíamos os primeiros sinais da idéia de Edgar Morin sobre os semideuses do cinema e da música, na qual o autor destaca a sensação Pop de se espelhar em alguém e o idolatrar ao extremo, como se as personagens fossem deuses do Olimpo.

A instalação de Leirner misturava santos católicos iluminados de forma *kitsch*, também vendidos em camelôs, com o rosto de Roberto Carlos contornado por néon. Como

dísparos, para ocupar os cômodos da casa. Muitas obras dialogavam tanto com os cômodos quanto com os materiais de construção existentes no espaço.

pórtico do altar, um ambiente típico das salas de cinema da época, com roleta e cortinado vermelho. Sobre a forma como organizou a instalação, Leirner nos explica:

- “Eu trabalho muito vendo os elementos. Aí eu me aproprio sem antes saber o que vou fazer. Eu vi aquelas imagens de santos, todos com aquelas luzinhas na rua São Caetano (São Paulo). Isto foi antes da rua São Caetano se transformar na rua das noivas. Ela era uma espécie de 25 de março. Fiquei muito vidrado com aqueles santos populares iluminados. Com essa onda da Jovem Guarda, fiz uma relação com a adoração.”

- E era um momento onde o mundo todo participava desse culto ou adoração, com Beatles, Roberto Carlos...

- “Tanto que esse trabalho foi registrado não só pelos jornais da época, como por essas revistinhas populares sobre a vida dos mitos. Como essa... *Contigo*”²⁰¹.

Ao ser apropriado por um veículo da cultura de massa, destinado à adoração dos jovens, o *Altar para Roberto Carlos* de Leirner ganha configurações típicas da contemporaneidade. Leirner, assim, se torna um “artista da ubiqüidade”, nos termos de Canclini. Está em vários lugares ao mesmo tempo, como divulgação do trabalho, e utiliza imagens vindas de referências multicondicionadas: da história, dos meios eletrônicos, da “extravagância da cidade”.²⁰² Trata-se aqui de territórios liminares, cujas fronteiras se interceptam. Assim como um livro considerado hermético pode se tornar minissérie de televisão, ou a música erudita pode ser apresentada em grandes parques populares, a arte contemporânea, no exemplo citado, freqüentara as páginas de frivolidades e histerias

²⁰¹ Entrevista com Nelson Leirner realizada em 30 de janeiro de 2003.

²⁰² CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas...*, op. cit., p. 134.

juvenis, distante dos círculos elegantes e intelectualizados da sociedade, já combatidos por Oiticica, Clark e Pape, como citado anteriormente²⁰³.

Ao mesmo tempo, tanto Nelson Leirner, quanto Alexandre Vogler estão trabalhando com os “signos subversivos”, como define Hal Foster. Criam-se imagens e objetos provocativos, ironizando e se aproveitando das instituições consagradas às elites, lidando tanto com representações da identidade como do cotidiano banal. Buscam-se lugares alternativos de exposição, como a Grande Orlandia na zona norte carioca, mas, ao mesmo tempo, a obra pode constar de coleções particulares ou de grandes museus, como é o caso do *Altar* de Leirner adquirido pelo Museu de Arte de São Paulo.

A força estética de tais objetos reside mais na proposição de idéias do que na qualidade material ou de execução da escultura: “O artista se torna um manipulador de signos mais do que um produtor de objetos de arte; o espectador, um leitor ativo de mensagens mais do que um contemplador passivo da estética ou o consumidor do espetacular”²⁰⁴.

Nesta empreitada em trazer as referências mundanas para o centro das cenas contemporâneas, artistas como Leirner e Vogler acabaram por se distanciar criticamente da asséptica geometria racionalista marcante em parte das vanguardas modernistas, como vimos no capítulo anterior. Diferente de Lygia Pape e Hélio Oiticica, cuja obra ainda revela a passagem do geométrico ao contextual e popular, os exemplos apresentados com

²⁰³ Sobre esse assunto, Canclini destaca uma lacuna na obra de Bourdieu que, ao definir as instituições de distinção estabelecidas pela elite, não dá conta dos signos e espaços que se massificam, tornando-se populares: “Teremos que partir de Bourdieu, mas ir além dele para explicar como se reorganiza a dialética entre divulgação e distinção quando os museus recebem milhões de visitantes e as obras literárias clássicas ou de vanguarda são vendidas em supermercados ou se transformam em vídeos”. CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas...**, op. cit., p. 37.

²⁰⁴ FOSTER, Hal. Signos Subversivos. In: **Recodificação...**, op. cit., p. 140.

Coragem Valentia e *Altar para Roberto Carlos* mergulham no hibridismo tanto na escolha dos materiais quanto no posicionamento de cada artista frente às instituições e museus.

A distinção entre arte culta e arte popular, entre o *kitsch* e a vanguarda, como queria Greenberg, fica cada vez mais fluida. Esses fatos foram, em muitos casos, deflagrados por movimentos da década de 60 que propunham o retorno à figuração e à realidade. Tais movimentos combatiam a idéia de Estado moderno que sufocava “com ‘geometrias racionais’ a realidade viva, os mitos e os ritos que a preservam”²⁰⁵.

4.1 – O retorno à figuração

Na exposição *Opinião 65*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rubens Guerchman expôs duas obras que exemplificam o retorno à figuração e ao contexto social. Em *Concurso de Miss* (Fig. 4:3) e *O Futebol, Flamengo Campeão* (Fig. 4:4), Guerchman envereda por mitos da cultura de massa e ritos de celebração coletiva. Nas obras, estão intrinsecamente ligados o cotidiano nacional e a televisão como difusora do espetáculo para as massas. Em muitas telas do artista, a própria forma se assemelha à tela de tv. Vivíamos o auge do alcance da televisão junto às camadas populares. Nos lares, este eletrodoméstico estava começando a figurar como peça indispensável²⁰⁶.

Marcavam-se, assim, por meio das artes, os sintomas da sociabilidade nacional. Não mais com a geometria, as expressões artísticas viriam ao encontro de figuras extraídas de diversas referências. Sobre a exposição *Opinião 65*, Pedrosa irá destacar uma “arte

²⁰⁵ CANCLINI, *Culturas Híbridas...*, op. cit., p. 101.

²⁰⁶ Ver: HAMBURGER, Esther. *Diluindo Fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano*. In: SCHWARCS, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, V. 4, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 439 – 487.

altamente interiorizada de símbolos (corações, falos, sexos)”²⁰⁷. O autor se referia a obras como as de Antônio Dias, Carlos Vergara e Pedro Escosteguy que traziam para as telas e objetos, figurações simbólicas. Esta nova figuração com vísceras ganhavam, ao mesmo tempo, uma força crítica contra o regime instaurado pelos acontecimentos políticos da revolução de 1964²⁰⁸. Ali, tínhamos tanto sinalizações de trânsito quanto rostos fantasmagóricos e sufocados pelo caos social. Da mesma forma, a cultura material urbana era apresentada, por exemplo, em espelhos suburbanos e escudos de times de futebol. Sobre os movimentos artísticos da época de retorno à figuração, como o *Nouveau réalisme*, a *Pop art* e o *New-dada*, Peccinini destaca:

“Observam-se nas neofigurações relacionadas com a realidade contingente, linhas de pesquisa de um novo e atual realismo, entendido como uma relação com a realidade objetiva da vida social, urbana, não como uma representação, formalizada, em códigos estilísticos. Portanto, a arte se vincula à realidade não para representá-la, mas como uma possibilidade de comunicação, como instrumento maleável de conhecimento e de intervenção no real, que é sobretudo relação”²⁰⁹.

A exposição Opinião 65 contara com artistas brasileiros e franceses e fora organizada por Jean Boghici e Ceres Franco. O título Opinião se referia ao grupo de teatro dirigido por Augusto Boal que se tornara sucesso da temporada. A época era marcada por intensas manifestações estudantis com os Centros Populares de Cultura da UNE, por exemplo, que reunia artistas e intelectuais da esquerda. Para Marcelo Ridenti, em livro sobre a época, “as temáticas da agitação política dos anos 60, com influência da *pop art* e

²⁰⁷ PEDROSA, Mário. Opinião... Opinião... Opinião. In: *Mundo, Homem, Arte em crise...*, op. cit., p. 101.

²⁰⁸ PECCININI, D. *Figurações...*, op. cit., p. 97.

²⁰⁹ *Ibidem*, pp. 14s.



marcadamente urbanas, estariam presentes nas obras de artistas”²¹⁰. Porém, aí reside uma polêmica: tivemos ou não uma *pop art* brasileira?

Por mais que possamos negar o vínculo ideológico com a *pop art* norte-americana, as cores, as tipologias dos cartazes e o uso do alto contraste em retratos ligam a arte de Nelson Leirner, Antônio Dias, Carlos Vergara, entre outros, ao mundo de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg e Jasper Johns. Ao mesmo tempo, a apropriação sobre a cultural material também cria aproximações dos artistas brasileiros aos da *pop*. Mas, as diferenças existem e são consideráveis. Nós, do Brasil, estávamos sufocados com um regime militar que culminaria nas atrocidades da ditadura. A arte *pop* nos Estados Unidos, entre outras coisas, era acusada de alienada por ressaltar ícones de consumo, como a Coca-cola, a busca fascinada pelo dinheiro, como nas notas de dólares de Warhol, e a mitomania que assolava os fãs das estrelas do *showbusiness*, de Marilyn Monroe e Jackie Kennedy a Elvis Presley. Mas, a *pop* não se restringiu a isso.

Vemos, no universo da *pop art*, os mitos do cotidiano, a cultura consumista, a concomitância entre luxo e pobreza, celebridade e anonimato²¹¹. Há um jogo nebuloso entre crítica e sedução aos objetos de desejo. As séries de Marylins de Warhol ou os hambúrgueres de plástico de Oldenburg nos colocam nesta encruzilhada: consumir ou protestar?

No Brasil, artistas como Leirner negam a relação direta, pelo menos no início da carreira, com os criadores norte-americanos: “só depois dos anos 70 que eu comecei a me

²¹⁰ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*, Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 176.

²¹¹ OSTERWORLD, Tilman. Sinais do tempo – temas da *pop art*. In: _____ *POP ART*, Itália: Benedict Taschen, 1994, p. 11.

interessar pelas informações do exterior e foi por uma necessidade de dar aulas. Aí eu comecei a conhecer Beuys, Rauschenberg e todo pop americano”²¹².

O crítico Paulo Sérgio Duarte aponta algumas diferenças entre artistas e obras da pop art e da Nova Figuração brasileira. Para o crítico, não há como comparar os artistas da metrópole com os nossos num país subdesenvolvido. A oposição inicial se dá pelo fato de o sistema da arte brasileira ser ainda incipiente. Assim, os artistas norte-americanos teriam um alvo “primordialmente estético”, atacando o “interior desse sistema”²¹³.

Nas obras de Guerchman, vemos nitidamente o ambiente pop nos grafismos de cores chapadas, nos mitos do cotidiano, nos símbolos coletivos do futebol (Figs. 4:3, 4:4). O que se torna relevante é a percepção de que a realidade nacional também vivia os sinais de crise e progresso da contemporaneidade. As personagens históricas - diferentes dos homens públicos e heróicos das telas do pré-modernismo de Pedro Américo e Vitor Meireles, por exemplo - eram homens comuns e cenas familiares. Em *O Rei do mau gosto*, (Fig. 4:5), Guerchman apresenta, numa caixa tal qual os aparelhos de TV, um misto de elogio e estigmatização do universo *kitsch* dos lares do subúrbio. Corações em espelhos bisotados, emblemas de times de futebol, paisagens tropicais. Busca-se, com isso, o entendimento de uma beleza diferenciada e a apropriação de produtos da cultura material suburbana, como veremos no capítulo seguinte.

Representações políticas, como os generais, eram criticadas e expostas com teor fantasmagórico expressionista. Este vínculo a outros tipos de figuração da história da arte, como o surrealismo, o expressionismo e o realismo fantástico, fora considerado por Peccinini sob os termos: Neofigurações Fantásticas e Neo-surrealismos. Exposições e

²¹² Entrevista com Nelson Leirner realizada em 30 de janeiro de 2003.

²¹³ DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60...*, op. cit., p. 39.

mostras da época com produções surrealistas estimulavam artistas brasileiros a seguir tais tendências²¹⁴. Dois artistas, do contexto local, se destacaram nestes vínculos: José Roberto Aguilar e Wesley Duke Lee. A princípio, poderíamos pensar que essas neofigurações fantásticas e surrealistas se distanciariam da realidade vigente, criando imagens e representações aludindo a categorias psíquicas. Porém, a intenção de Duke Lee, por exemplo, era desencadear um “processo de comunicação com o público”, em que prevalecesse “uma orientação humanística e expressiva de suscitar a revelação do mundo surreal do indivíduo”, como afirma Peccinini²¹⁵. Por conta dos fatos políticos, faziam parte deste “surrealismo” cotidiano, da época, a opressão dos jovens imposta pelo governo militar e a tentativa de re-estruturar antigos conceitos da família, como o casamento e a virgindade. Portanto, é com este gancho que parte dessa produção problematizava, nas obras, a situação brasileira vigente.

Em *O guardião, a guardiã e as circunstâncias* (Fig. 4:6), de Wesley Duke Lee, muitos desses sinais de época podem ser percebidos. O tríptico organiza uma cena familiar, onde o pai, a mãe e a filha, colocados lado a lado, são apresentados com marcas visíveis de configurações históricas. O pai engravatado, com óculos que o colocam atento aos possíveis perigos, em um retrato do tipo clássico, de moldura dourada, funciona como a norma, a lei e a ordem, numa representação semelhante às das figuras de vulto histórico, tão próprias do heroísmo da arte romântica. A mãe com ares, ao mesmo tempo, de dona-de-casa e com cabelos e boca *a la* Marilyn Monroe, está adornada por uma tarja preta nos olhos que a tornam distraída, cega às atitudes da menina; a filha, de óculos “de gatinho”,

²¹⁴ “No Brasil, assinala-se a presença de mostras internacionais surrealistas na década de 60 – Exposição Phases, em 1964, e Surrealismo e Arte Fantástica, no quadro da VIII Bienal Internacional de São Paulo, no ano seguinte”. PECCININI, op. cit., p. 20.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 22.

como denominação da época, configura-se como provável pecadora. Assim, este arranjo da família brasileira reitera que os valores estavam mudando, a liberdade sexual gerava conflitos familiares. Como na canção de Chico Buarque sobre a filha de um general da ditadura, o descontrole na criação dos pais era evidente: “mas vale uma filha na mão, do que dois pais sobrevoando [...] você não gosta de mim, mas sua filha gosta / Ela gosta do tango, do dengo / Do mengo, domingo e de cócega / Ela pega e me pisca, belisca / Petisca, me arrisca e me enrosca...”²¹⁶.

Sobre a exposição Opinião 65, Pedrosa destaca estes novos personagens: “Personagens sociais foram, por exemplo, elevados à categoria de representações coletivas míticas como o General, a Miss etc., sem falar já nas puras manifestações coletivas da comunidade urbana, como o samba, o carnaval”.²¹⁷

Estávamos marcados, então, pela crise da sociabilidade latino-americana que nos colocara diante do fracasso e das mazelas de um capitalismo para poucos. O retorno à figuração e à realidade, assim, tornara-se urgente como crítica ao sistema político e como aceitação inevitável à plethora de imagens da cultura de massa.

Da mesma forma, a arte participava de uma democratização na manufatura das obras. Tanto artesãos quanto operários poderiam confeccionar peças e produtos para a montagem das *assemblages*, das instalações e dos objetos. A autoria e a aura do artista virtuoso entraram em crise: “Desde que tecnologias mais avançadas intervêm criativamente no registro e reprodução da arte, a fronteira entre produtores e colaboradores se torna incerta”²¹⁸.

²¹⁶ BUARQUE, Chico. *Jorge Maravilha*, 1974.

²¹⁷ PEDROSA, Mário. Opinião... Opinião... Opinião. In: _____ *Mundo, Homem, Arte em crise...*, op. cit., p. 101.

²¹⁸ CANCLINI, *Culturas Híbridas...*, op. cit., p. 38.

Assim, as obras de Nelson Leirner, Rubens Guerchman e Wesley Duke Lee, por exemplo, com sucatas, objetos e restos do cotidiano são sintomáticas desta tendência da apropriação sobre a cultura material.

4.2 – Geléia geral tropicalista

“Fui ao programa do Chacrinha, servir de júri, com Nina Chaves, imagine! Parece que ela é que exigiu que fosse ou eu ou Rogério, por quê, não me pergunte pois detesto a coluna de fofocas dela. Mas, a experiência foi genial. Chacrinha é realmente incrível e, pela primeira vez, senti que o público, na platéia, é tão ator-participante quanto os que estão no palco”²¹⁹.

Este trecho de uma carta escrita em 6 de novembro de 1968 dá o tom do quanto a cultura de massa estava ganhando o interesse da intelectualidade brasileira. Hélio Oiticica relatava para Lygia Clark seu deslumbramento diante de um ambiente televisivo, como numa arena em que espectador e artista se misturavam. Ao mesmo tempo, misturam-se personagens como a colunista social Nina Chaves e o artista contemporâneo, comandados por um apresentador de TV que atirava bananas e bacalhau para o público. Aliás, em outra passagem da carta, o artista compara o público ao Coro na tragédia grega, já que nos dois casos não permaneciam estáticos, mas sim, movimentando-se para acompanhar os acontecimentos. Em contrapartida, em trechos de uma correspondência de 1971, Clark se declara telespectadora assídua de telenovelas. A artista metaforiza a relação entre arte, vida e temporalidade, assumindo que a narrativa folhetinesca apresenta coisas tão simples e complexas “que nunca acabam de acontecer”, como na realidade cotidiana em que o tempo

²¹⁹ OITICICA, Hélio. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica, cartas, 1964-1974*, Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 76.

e os fatos se sobrepõem ²²⁰. Portanto, a cultura massa de massa fornece uma nova narrativa para o folclore urbano, tanto quanto as fábulas forneciam imagens simbólicas para as sociedades pré-industriais.

O ano de 1968 ficara marcado, entre outros fatos, pela difusão das idéias tropicalistas. Para denominar a profusão de referências multiculturais da época, Décio Pignatari cunha o termo: *geléia geral*. O movimento tinha na música sua maior caixa de ressonância, principalmente a partir das performances do grupo composto por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Torquato Neto, Tom Zé, Rogério Duprat e os Mutantes. O tropicalismo quebrava, então, o grande divisor do modernismo, como vimos, que separava as artes cultas das artes “menores”. Ali, a estética considerada cafona para época podia se misturar, resgatando-se, por exemplo: antigos cantores da Era do Rádio, como Vicente Celestino; a religiosidade popular em hinos católicos, como o Hino do Senhor do Bonfim, gravado nos disco *Tropicália*; pitorescas narrativas sobre o descobrimento do Brasil, como na canção *Três Caravelas*, também presente neste mesmo Long Play. A historiografia destaca que foi Gilberto Gil o estimulador do movimento, pois depois de uma viagem a Recife o cantor voltara encantado com a Banda de Pífanos de Caruaru, e sugerira a Caetano a mistura de referências do folclore, guitarras elétricas e orquestras. Porém, só a partir da instalação de Oiticica (*Tropicália*), Caetano Veloso aceitaria a sugestão do fotógrafo Luiz Carlos Barreto, que conhecia a instalação e a música recém compostas, de utilizar o termo homônimo para a canção, acabando por intitular o emblemático disco e o movimento como um todo.

²²⁰ CLARK, Lygia. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica, cartas, 1964-1974...*, op. cit., p. 207.

Na canção *Tropicália*, gravada posteriormente por Caetano no mesmo ano de 68, o cantor cria uma letra com referências diversas, como uma colagem tais quais as das artes visuais, onde se misturam: a crítica ao regime militar “sobre a cabeça os aviões, sob meus pés os caminhões apontam contra o chapadão, meu nariz”; referências aos ícones da *brasilidade* (“viva Iracema!” “Carmem Miranda” “viva a mata!” “viva a mulata!”). Tudo isso orquestrado com a fusão de instrumentos da música interiorana, como o triângulo característico do baião de Luiz Gonzaga; guitarras elétricas e orquestras de música erudita, com elementos de sopro e corda; sons da natureza, como o canto de pássaros. Na introdução da música, uma acidental gravação fora incorporada ao resultado final. O técnico de som, para testar os microfones do estúdio, inventou um texto que dizia: “Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao Rei: o que nela se planta tudo cresce e floresce [...]”²²¹. Assim, criava-se uma estética que procurava dar sentido ao excesso, como na definição da supermodernidade de Augé:

“Essa necessidade de dar sentido ao presente, senão ao passado, é o resgate da superabundância factual que corresponde a uma situação que poderíamos dizer de ‘supermodernidade’ para dar conta de sua modalidade essencial: o excesso”²²².

A idéia da arte ambiental de Helio Oiticica na confecção de *Tropicália* (Figs. 4:7 e 4:8) partira das pesquisas do artista com elementos retirados da visualidade cotidiana. A instalação fora apresentada pela primeira vez em 1967 na exposição Nova Objetividade Brasileira, no MAM do Rio de Janeiro. Era composta por três penetráveis: *Tropicália*, *PN2 Imagético* e *PN3 A pureza é um mito*. Oiticica que aproveitava a visão fragmentária das

²²¹ VELOSO, Caetano. *Tropicália*, 1968.

²²² AUGÉ, M. op. cit., p. 32.

composições geométricas de Mondrian, passara a trabalhar com os elementos da ambiência aludindo a *retalhos* de correntes culturais. Principalmente, destacavam-se materiais e cores percebidas nas ruelas do morro da Mangueira. Havia, então, como observa Favaretto, a “matriz neoplasticista como um elemento da transformação do espaço estético para experiências abertas”²²³. Sobre a utilização deste hibridismo cultural, o artista declara:

“ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção etc., e as que a cada momento surgem da ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra”²²⁴.

Assim, em *Tropicália* temos os tecidos de chita, acessíveis ao pobre pelo seu baixo custo, as ripas de madeira, características das construções das favelas cariocas, e, envolvendo tudo isso, um ambiente com terras, plantas e pedras, como encontrado nas ruelas não-pavimentadas dos morros e no imaginário edênico do europeu na exploração do Brasil. Ao final de um dos penetráveis, uma televisão permanentemente ligada atualizava esta favela cenográfica, mostrando que as imagens da cultura de massa também faziam parte daquele cotidiano. A heterogeneidade, assim, expõe imagens icônicas vindas de correntes culturais distintas. Mistura-se o “estrutural e o vivencial”²²⁵. A *brasilidade* fora assumida por Oiticica que aos poucos aglutinava suas preocupações formais com uma arte contextual: “Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”²²⁶.

²²³ FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 123.

²²⁴ OITICICA, Helio. *Aspiro ao grande labirinto...*, op. cit., p. 78.

²²⁵ FAVARETTO, op. cit., p. 136.

²²⁶ OITICICA, H. *Aspiro...*, op. cit., p. 106.

Aqui, temos um momento tortuoso de definição: ainda poderíamos chamar um morro com samba e televisão de cultura popular? O fato é que o hibridismo que mistura num mesmo caldeirão as manifestações folclóricas - como denominadas pelo modernismo - com produtos da indústria cultural deixa problematizada a idéia de cultura popular. Poderíamos pensar num folclore urbano, como fora abordado nos Congressos ²²⁷. Porém, o que mais interessa nestas configurações é que o popular pode “nos interpelar a partir do massivo” ²²⁸, como analisa Martin-Barbero. O massivo não pode mais ser pensado como exterior ao popular, já que os meios de comunicação de massa e a indústria do turismo tratam de anunciar a arte renascentista em Veneza, por exemplo, e os pitorescos grafismos da cerâmica marajoara, que por sinal, já deixara de ser “autêntica” para assumir referências figurativas e tropicais como araras e vegetações.

Portanto, as autenticidades proclamadas pelos folcloristas “poupam a história”, maquiando o uso da noção de popular apenas em manifestações interioranas ou estagnadas no tempo. Porém é no ambiente urbano, como veremos no próximo capítulo, que a crise das categorias é mais evidente. Nesses cenários, como observa Canclini, “desmoronam todas as categorias e os pares de oposição convencionais (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno) usados para falar do popular” ²²⁹. Sobre isso, Martin-Barbero esclarece:

“Por trás do surgimento das massas urbanas, o popular já não será o mesmo. Então, ou renunciamos a pensar a vigência cultural do popular, ou, se ele ainda tem sentido, não será em termos de exterioridade resguardada, mas de imbricação conflitiva do massivo” ²³⁰.

²²⁷ Ver páginas 64s.

²²⁸ MARTIN-BARBERO, Jésus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p. 320.

²²⁹ CANCLINI, N. *Culturas híbridas...*, op. cit., p. 283.

²³⁰ MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios...*, op. cit, p. 322.

A esta imbricação do popular e do massivo a geração tropicalistas dizia: sim! Caetano Veloso antes de organizar o movimento já ficara atento às guitarras elétricas tocadas no programa de TV da Jovem Guarda de Roberto Carlos. Ali, o imperialismo norte-americano, combatido pela geração politizada dos estudantes de esquerda, era antropofagicamente deglutido, causando, como já era de se esperar, protesto nos puristas da música popular brasileira ²³¹. Se pensarmos em Oiticica, o interesse por materiais não-nobres e a aceitação de produtos da indústria cultural, como o aparelho de TV, também estremecera o ambiente artístico brasileiro que ainda era marcado pela geometrização construtivista, em materiais como o ferro e o mármore. Além disso, ainda tínhamos as vanguardas neoconcretas utilizando-se de gravuras, desenhos e esculturas como base para suas produções.

Surpreendentemente, no interesse artístico de Lygia Clark também poderíamos apontar alguma busca pela precariedade material. Num momento de *atitude tropicalista*, em sua passagem por Paris, Clark escreve a Oiticica no mesmo ano de 1968:

“Comecei já a trabalhar catando pedras nas ruas, pois dinheiro não há para comprar material! Uso tudo que me cai nas mãos, como sacos vazios de batatas, cebolas, plásticos que envolvem roupas que vêm do tintureiro, e ainda luvas de plástico que uso para pintar os cabelos” ²³².

A proposição de Martinho Patrício (*Brincar com Lygia, com Hélio e com Rubem*) que abrisse este capítulo torna-se, com este exemplo, cada vez mais próxima às idéias de Lygia Clark. Porém, a artista tratava de apagar referências locais em termos de identidade, ampliando suas proposições para sentimentos mais abrangentes.

²³¹ CALADO, Carlos. *Tropicália...*, op. cit., p. 110ss.

²³² CLARK, L. *Cartas...*, op. cit., p. 36.

A relação com Torquato Neto, Rogério Duarte e Caetano Veloso cria em Oiticica um sentimento de integração ao novo grupo de propositores estéticos. Em carta à Lygia Clark, o artista anuncia: “Lygia, vou relatar um grupo de acontecimentos e experiências aqui, sucintamente, que me transformaram muito nesses últimos meses e que de certo modo são resultado de tudo o que queria nesse tempo todo: creio que amadureci muito e “fundi a cuca”²³³. A carta, então, passa a apresentar os tais acontecimentos: a leitura de *Eros e Civilização* de Marcuse; a idéia de ser marginal; uma proposta de trabalho com o diretor de teatro José Celso Martinez Correa, denunciando o terrorismo de direita; o estímulo criativo a partir da amizade com Caetano (“desde que conheci Caetano as coisas vêm vindo num crescendo impressionante”)²³⁴; as filmagens com Glauber Rocha de que Hélio participara, aparecendo com um revólver na boca; as fotografias tiradas por Marisa Álvares Lima, onde Oiticica aparece numa árvore vestido de verde e rosa e Caetano envolto num *Parangolé* do artista (Fig. 4: 9)²³⁵.

Com isso, percebemos que o medo dos puristas da perda de autenticidade nas manifestações populares por causa dos meios massivos não teve ressonância²³⁶. Ao contrário, o popular foi recodificado com a inclusão de novas mídias e com “teatralizações imaginárias do social”, para usar um termo de Canclini, onde o espectador atualiza manifestações folclóricas. Assim, um sujeito que penetra nas proposições de Oiticica é assolado por imagens multicondicionadas. Lembra-se do samba, do carnaval, das celebrações populares. Ao mesmo tempo, em que se coloca diante de questões estéticas de Mondrian rearticuladas. Estão em jogo estruturas narrativas híbridas:

²³³ OITICICA, H. *Cartas...* op. cit., pp. 43s.

²³⁴ *Ibidem*, p. 45.

²³⁵ Ver: LIMA, Marisa Álvares. *Marginalia: arte e cultura na idade da pedrada*, São Paulo: Takano, 2002.

²³⁶ CANCLINI, *Culturas híbridas...*, op. cit., p. 254.

“As estruturas narrativas do melodrama, o humor negro, a construção de heróis e anti-heróis, os acontecimentos que não copiam, mas transgridem a ordem natural das coisas, são outras tantas coincidências que fazem da chamada cultura massiva a grande concorrente do folclore”²³⁷.

²³⁷ CANCLINI, *Culturas híbridas...*, op. cit., p. 259.



Fig. 4:1 – VOGLER, Alexandre - *Coragem/Valentia*, 2003. Rádio, tijolos, brinquedos, garrafas, dimensões variáveis.

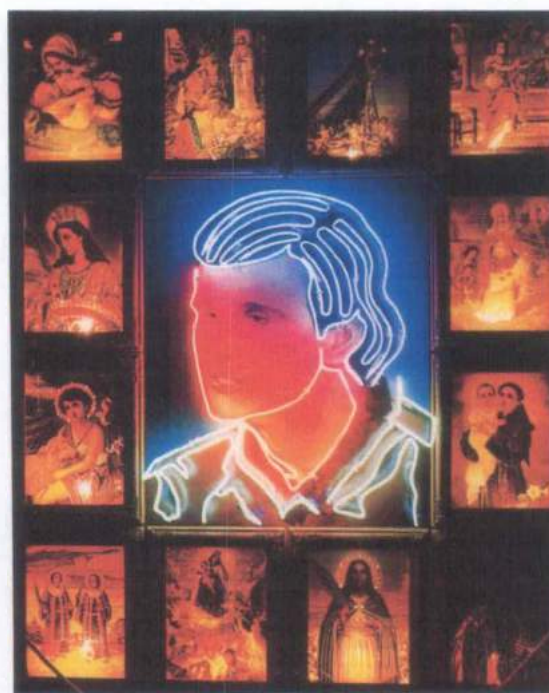
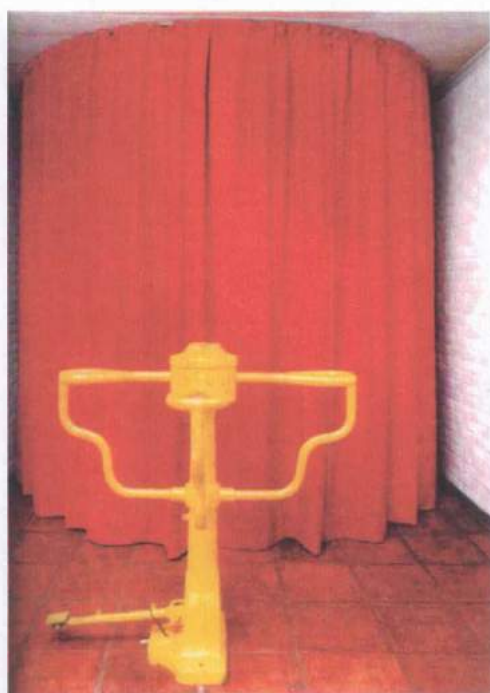


Fig. 4:2 - LEIRNER Nelson. *Adoração ou Altar de Roberto Carlos*, 1966. Catraca de ferro, veludo, montagem de imagens religiosas, tela pintada e neon, 260x252 cm.

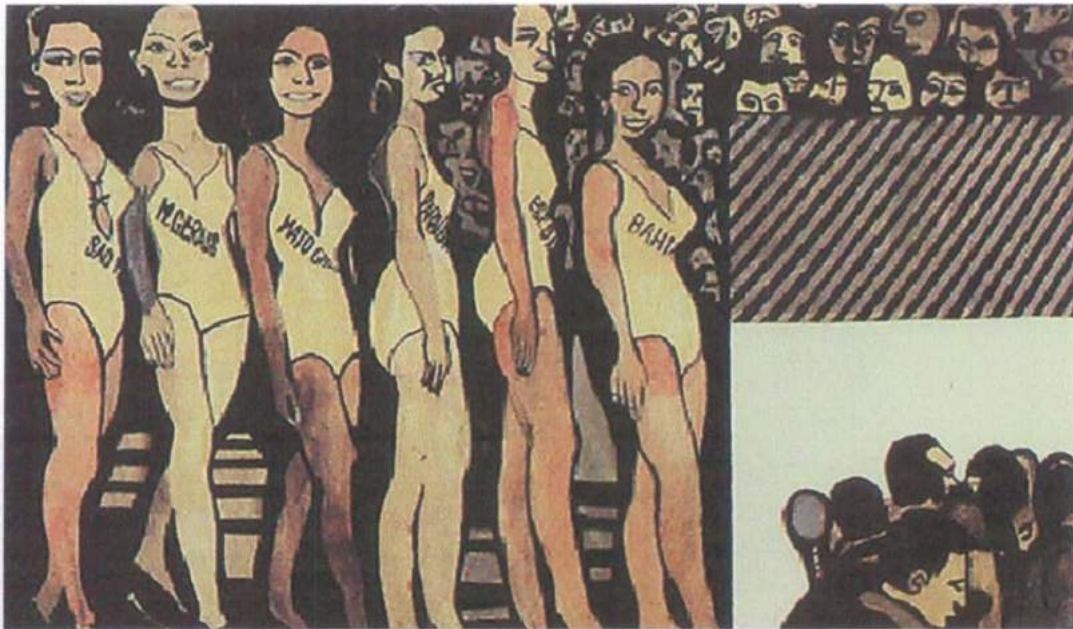


Fig. 4:3. GUERCHMAN, Rubens. *Concurso de Miss*, 1965, acrílica s/ tela. 140 x 280 cm.

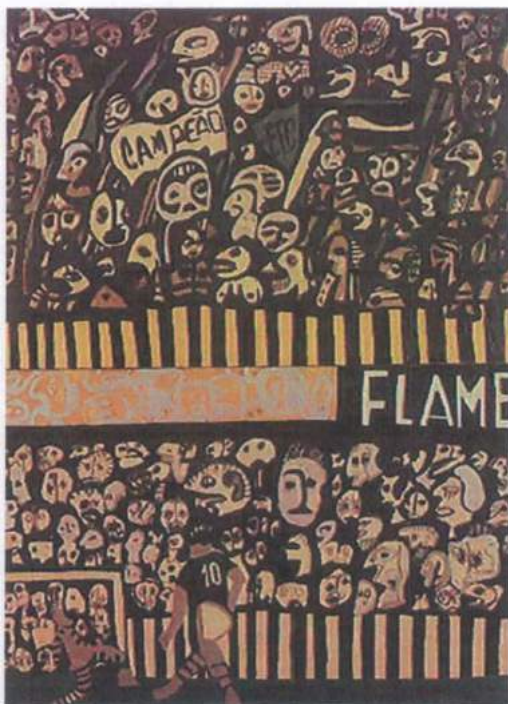


Fig. 4:4 - GUERCHMAN, Rubens. *O Futebol, Flamengo Campeão*. 1965, acrílica s/ hardboard. 244 x 122 cm.

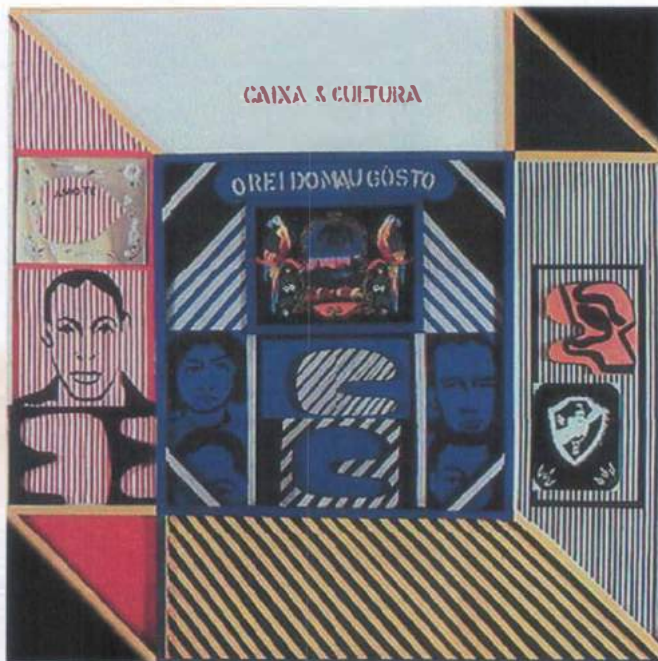


Fig. 4:5. - GUERCHMAN, Rubens. *O Rei do mau gosto*, 1966, acrílica, vidro bisoté, asas de borboleta sobre madeira. 200 x 200 cm.

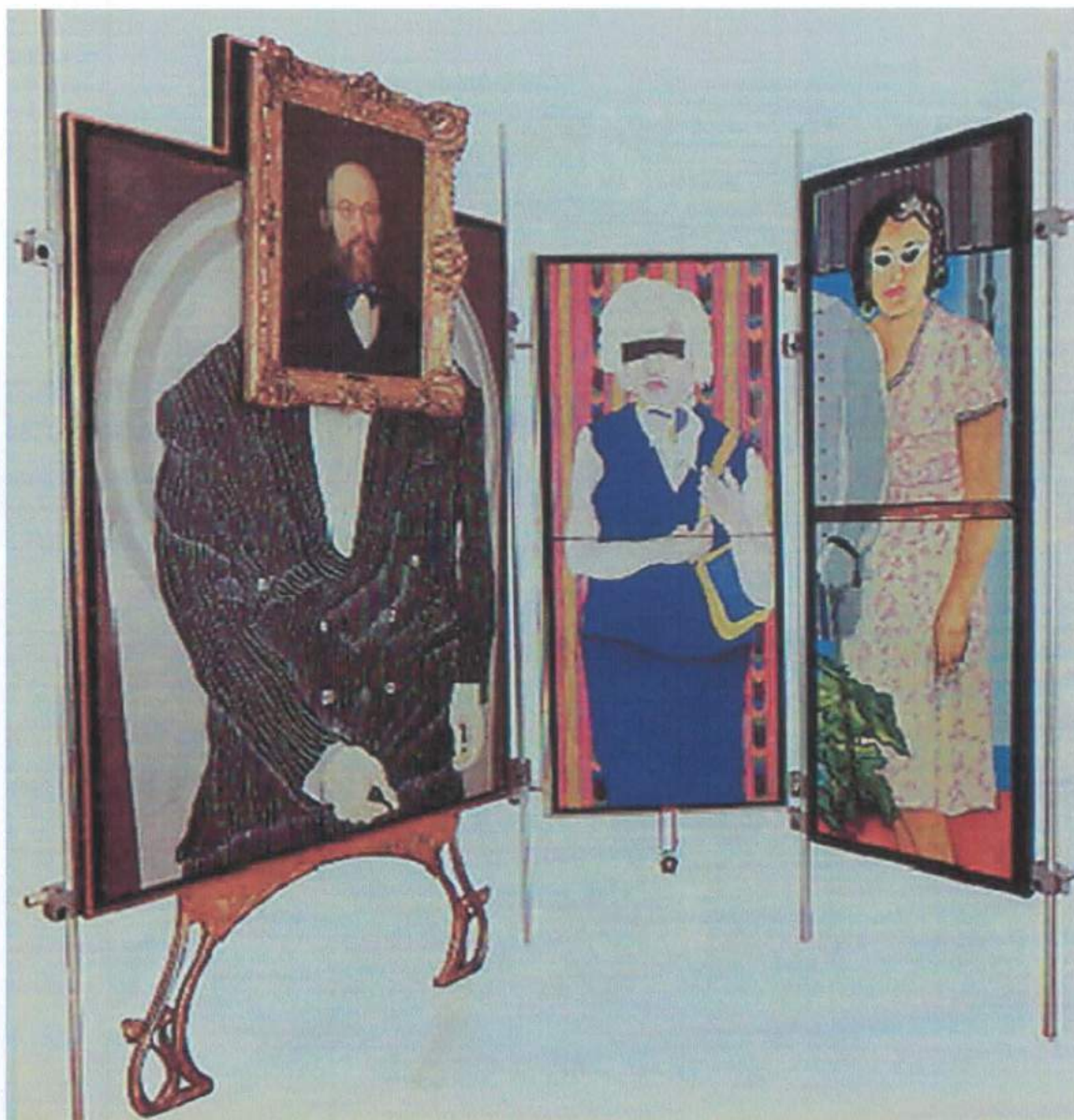


Fig. 4:6 – LEE, Wesley Duke. *O guardião, a guardiã e as circunstâncias*. (Triptico) 1966. Técnica mista. 197 x 107 cm; 150 x 56 cm; 136 x 60 cm.

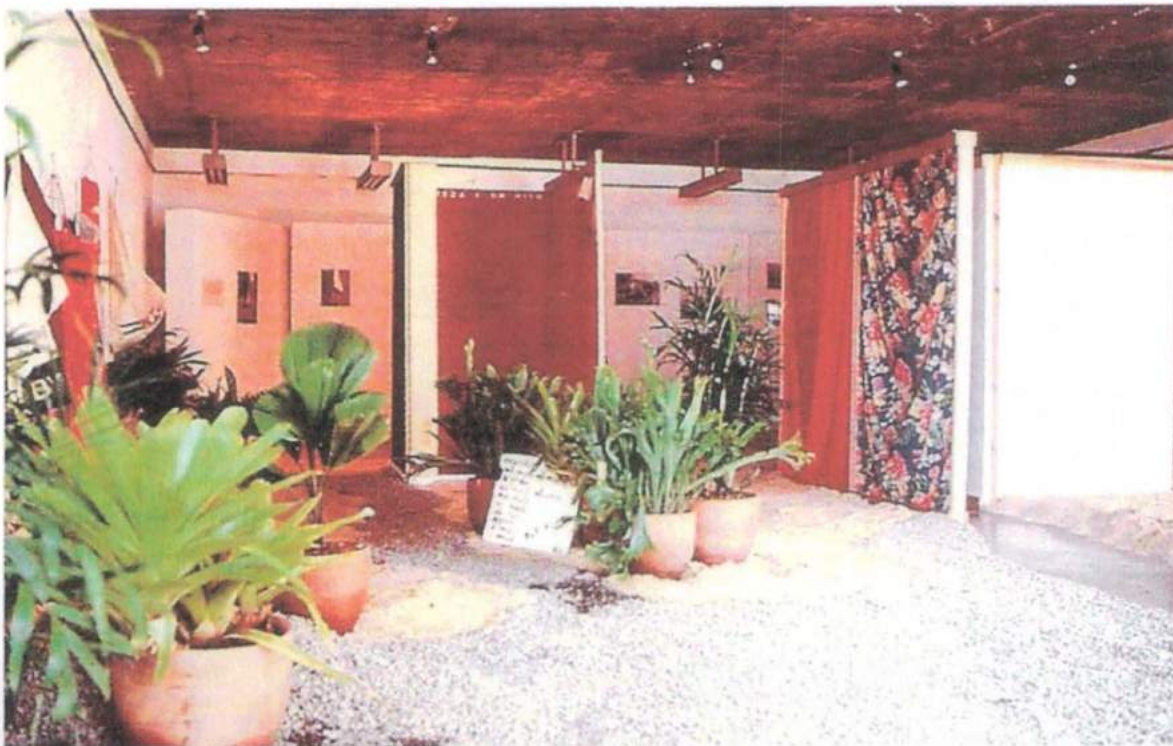


Fig. 4:7 – OITICICA, Hélio. *Tropicália*. PN2 *Imagético* e PN3 *A pureza é um mito*, 1967, tecido, madeira, pedra, plantas e aparelho de TV, dimensões variáveis.



Fig. 4:8 – OITICICA, Hélio. PN3 *A pureza é um mito*, 1967. Na foto, vemos Torquato Neto na montagem de *Tropicália* em 1969, Londres.



Fig. 4:9 – LIMA, Marisa Alvarez. Fotografia de Caetano Veloso, vestindo um parangolé de Oiticica, 1968.

Segunda parte

Contextos sociais nas décadas de 60/70.

5

Entre o urbano e o suburbano:
metáforas para um subdesenvolvimento possível

“Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-mundi do Brasil.” (*Manifesto Antropófago* - Oswald de Andrade)²³⁸

Na manchete do jornal anuncia-se a morte de uma transeunte mulata. Anônima, a vítima suburbana sofrera um crime passional na cidade do Rio de Janeiro. Na parede da galeria, a foto jornalística é apropriada e adornada por uma moldura de espelho bisotado sobre um fundo amarelo, uma moldura que guarda características de uma cultura material suburbana. Dois momentos para a mesma estrela. Sim, estamos falando de *Lindonéia, a Gioconda do subúrbio* (Fig. 5:1). A morte a tornara personagem da cultura de massa, personagem como tantas estrelas de cinema. Mas, no caso de Lindonéia, se explicitaram a violência e as tragédias de uma sociedade em pleno surto de urbanização caótica. Rubens Guerchman, então, nos faz refletir: a quem é dado o direito à fama? Quais as fronteiras entre uma zona exaltada a partir de suas garotas de Ipanema e um subúrbio que aparecia, na maioria das vezes, em páginas policiais?

Na década de 60, as artes e a imprensa expunham as contradições de uma cidade que se tornara metropolitana²³⁹. Com uma urbanização desenfreada, o Rio de Janeiro sofria as conseqüências de demarcações territoriais marcadas pela desigualdade social; a

²³⁸ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago, In: *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias...*, op. cit., p. 14.

²³⁹ Maurício Abreu considera que de 1930 a 1964 o Rio de Janeiro passara por um período de transição na história urbana. A cidade tem um crescimento demográfico espantoso e as divisões de classe são cada vez mais visíveis. Ver: ABREU, Maurício. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: IPLAN, 1997, pp. 93ss.

densidade demográfica; a escassez do transporte para as massas urbanas e uma classe de trabalhadores, vindos do Norte e Nordeste do Brasil, disputando um direito à subsistência. Neste suposto paraíso tropical, os suburbanos se tornavam estigmatizados por fazerem parte da população que habitava longe das praias e musas ressaltadas pela Bossa Nova. Um *conceito carioca de subúrbio* era manipulado pelos interesses da sociedade estabelecida, deixando o contingente humano relegado a estigmas sociais²⁴⁰. Mas, além destes dados essenciais, tinha-se o mercado das ilusões criado pela tentativa de construção de “uma nova civilização”²⁴¹, o sonho da cidade grande. De fato, eram muitas vozes disputando o “direito ao grito”, numa cidade polifônica como as metrópoles exemplificadas por Canevacci, a partir de sua análise sobre a capital paulista²⁴².

Ao que se pode notar, a cidade expandia-se para além de suas demarcações geográficas oficiais. Com isso, os conflitos identitários são acirrados pela pluralidade de indivíduos que não mais poderiam ser subdivididos em classes econômicas, etnias, gêneros. Aliás, como ressalta Velho, o processo identitário é, por si só, conflituoso ao sobrepor identidades dadas a outras adquiridas²⁴³. Estamos diante daquilo que Barth denomina “cenário cultural sincrético”, já que para o autor a cultura não é um conjunto de referências

²⁴⁰ Fernandes expõe que a categoria “subúrbio” não tem, *a priori*, um conceito pejorativo. Tal localidade aparece na história da urbanização como um local aprazível e bucólico pela sua extensão de terras e poucas edificações. Mas, no Rio de Janeiro, a partir do século XX, este conceito se tornou um estigma para pobres, desordeiros, cafonas. O autor aborda contradições geográficas, destacando que se utilizássemos o binômio centro e periferia, até parte da zona sul deveria ser considerada subúrbio, como assim o fôra em outras épocas no próprio Rio de Janeiro. Ver: FERNANDES, Nelson da Nobrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro (1858 – 1945)* – Dissertação - Rio de Janeiro: PPGG-IGEO/UFRJ, 1995.

²⁴¹ MELLO, João Manuel Cardoso e NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna*. In: Schwarcz, Lilian Moritz (org.) *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 560

²⁴² Canevacci aborda em *A Cidade Polifônica* os problemas entre a comunicação numa cidade metropolitana como São Paulo, apontando a polifonia como característica das várias formas de se entender a cidade. CANEVACCI, Massimo *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*, São Paulo: Studio Nobel, 1993.

²⁴³ VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose...*, op. cit., p. 97.

fixas e, sim, uma instância dinâmica “resultante de acréscimos diversificados”²⁴⁴. Viviam-se a entrada do Brasil nos dilemas da contemporaneidade.

Como subdesenvolvidos, carregávamos os traços e marcas da clandestinidade frente aos países do Primeiro Mundo. O país saía há pouco das garras do colonialismo português e entrava, segundo a luta dos estudantes de esquerda, no colonialismo norte-americano. Precisava-se, portanto, resolver, entre outras coisas, o desarticulado processo de adaptação dos afro-descendentes ao mercado de trabalho e à mídia. Portanto, Lindonéia, a musa afro-descendente, ratifica sua fala na polifonia do cotidiano de *fait divers*. Neste momento, ganhavam escala internacional as denúncias pela estigmatização racial, para usarmos o conceito de Norbert Elias, criando-se uma “onda de contra-estigmatização”, na qual tentava-se exigir juridicamente o espaço de igualdade em contrapartida ao sentimento historicamente produzido de um “valor humano inferior”²⁴⁵. São exemplos desta época as passeatas pelos direitos civis, Martin Luther King, a ascensão de heróis negros como Muhamed Ali e a mitificação do brasileiro Pelé. Na arte contemporânea brasileira, aproximações a estas realidades cotidianas eram acompanhadas de reformas estilísticas fomentadas pela *pop art* norte-americana. Porém, criávamos particularidades ideológicas, como já comentado, que não poderíamos classificar de arte pop brasileira. Algumas exposições no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foram fundamentais para estas questões, a saber, *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira*.

No texto de apresentação da exposição *Opinião 65*, um dos curadores, Ceres Franco, destaca que “um número crescente de jovens artistas brasileiros trabalha com o

²⁴⁴ BARTH, F. A análise da cultura nas sociedades complexas. In: _____ *O guru...*, op. cit., p. 109.

²⁴⁵ ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders*, Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 25.

mesmo entusiasmo e espírito de pesquisa que o jovem artista europeu”²⁴⁶. Depois de vinte anos, Franco destaca, rememorando a exposição em 1985, que as obras tratavam de um “folclore industrial e urbano”²⁴⁷. Pode-se perceber que houve uma tentativa de mostrar que a arte contemporânea brasileira estava *na esteira* dos novos fatos estéticos mundiais, deflagrados pelos movimentos artísticos de retorno à figuração. Ao mesmo tempo, este processo brasileiro se direcionava às questões estéticas denominadas de Nova Figuração, marcadas pela “multiplicação dos meios expressivos e suportes e a retomada da figura”²⁴⁸, como visto no capítulo anterior. A singularidade da aproximação desta abordagem figurativa, no caso brasileiro, às questões sóciopolíticas é destacada por Duarte: “pela primeira vez, nas artes plásticas, a questão política e a crítica social apareciam integradas às novas linguagens e não associadas aos ‘realismos’, como eram freqüentemente tratadas pelos artistas ‘oficiais’ de esquerda”²⁴⁹. Paulo Sérgio Duarte se refere a Portinari e sua geração de modernistas, ligada ao momento de nacionalismo *getulista*.

Nestas três exposições do MAM carioca, são apresentados artistas e obras singulares para a construção da história da arte contemporânea do Brasil. Em *Opinião 65*, os *Parangolés* de Hélio Oiticica são trazidos junto com passistas da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. O artista preparou um acontecimento no qual os sambistas invadiam os vãos centrais do MAM, criando o desconforto em alguns espectadores elitistas. Carlos Vergara traz pinturas de teor expressionista, ligadas às neofigurações fantásticas,

²⁴⁶ Este título criou um paralelo com o show Opinião, de 1964, que se tornara ícone das manifestações da esquerda contra a opressão dos excluídos. Neste show, propunham-se as possíveis saídas para a sociedade brasileira ao se juntar um representante dos morros cariocas (Zé Ketí), uma menina *bossanovista* da zona sul (Nara Leão) e um nordestino (João do Vale).

²⁴⁷ FRANCO, Ceres *apud* DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60...*, op. cit., pp. 33s.

²⁴⁸ MORAIS, Frederico. In: *Anos 60, a volta à figura: marcos históricos* (Cadernos história da pintura no Brasil; 5), São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994, pp. 7s

²⁴⁹ DUARTE, P. S., op. cit., pp. 34s.

mostrando o sufocamento da subjetividade humana diante dos ícones urbanos. Pedrosa, em um artigo sobre a exposição, destaca que o objetivo geral dos artistas era “falar diretamente a linguagem do coletivo urbano”²⁵⁰. A obra *Lindonéia* de Guerchman é exposta na *Opinião* 66. Antônio Dias é outra figura de destaque nesta geração, com seus quadros tridimensionalizados, repletos de símbolos subjetivos e urbanos. Na Nova Objetividade Brasileira, de 1967, Oiticica torna-se o organizador, já que se tratou de uma iniciativa dos próprios artistas. Como destaque, temos o penetrável *Tropicália*, já comentado anteriormente. Os temas, assim, eram tratados “pelo viés das questões urbanas e da cultura de massa”²⁵¹.

A princípio, poderíamos pensar que este *cenário* cultural estaria desvinculado dos processos artísticos, criando, apenas, uma conjectura política; mas, as artes visuais, o teatro, a literatura, o cinema e a música popular da época foram aos poucos aceitando o pertencimento a este contexto social. Como ressalta Ferreira Gullar, em texto escrito sob o calor dos acontecimentos da década de 60, o que acontecia na sociedade brasileira tornava “insustentável a defesa de posições meramente esteticistas, a partir de 1961-62. A ascensão das massas trabalhadoras, as lutas pelas reformas impuseram a opção”²⁵². O próprio Gullar cria, em sua produção poética, uma passagem das preocupações predominantemente estéticas para um engajamento nos problemas políticos. Nesta época, o poeta lança *Romances de cordel* (1962), onde se tornam flagrantes as preocupações com a exclusão social do nordestino (*João Boa Morte, cabra marcado para morrer*); as contradições do urbanismo nas favelas cariocas (*Quem Matou Aparecida, história de uma favelada que*

²⁵⁰ PEDROSA, Mário. *Opinião...Opinião...Opinião*, op. cit., p. 101.

²⁵¹ DUARTE, P. S., op. cit., p. 35.

²⁵² GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 173.

ateou fogo às vestes); a crítica ao imperialismo norte-americano (*Peleja de Zé Molesta com Tio Sam*); a luta política (*História de um valente*)²⁵³. Estes romances são editados pelo CPC da UNE, entre 1962 a 1967, fato que demonstra a opção partidária dos representantes da intelectualidade brasileira.

Aqui, se propõe o entendimento de um dos ecos que marcam esta *opção* dos artistas pela *brasilidade*, a saber: a relação entre as contradições criadas pela urbanização que dividiram o Rio de Janeiro em zonas - mesmo demarcadas no mapa - com fronteiras muitas vezes invisíveis. Tais fronteiras foram ressaltadas por artistas das décadas de 60 e 70 ao revelarem os impasses entre a cidade e seus atores urbanos, apropriando-se de possíveis metonímias resultantes deste processo. Esta noção de um sujeito agente diante da metrópole nos liga à afirmação de que a relação entre a cidade e seus habitantes não é unívoca e, sim, dialética, ressaltando-se que “as memórias biográficas elaboram mapas urbanos invisíveis”²⁵⁴. É neste processo dialético entre *memória* e *projeto*²⁵⁵ que teremos rastros da construção de trajetórias identitárias para a realidade nacional. Ressaltar dados *outsiders* frente a uma sociedade de massas faz com que as obras de arte explorem uma possibilidade de *way of life* para os “preguiçosos” habitantes destes trópicos.

E Lindonéia, assim, é alçada de seu ocaso cotidiano para as gloriosas galerias e livros de arte. Na época, Caetano Veloso e Gilberto Gil compuseram uma música baseada, segundo Guerchman, nas informações que Nara Leão fornecera sobre a obra *Lindonéia, a Gioconda do subúrbio*²⁵⁶. Na canção, os versos classificam-na como os Censos

²⁵³ GULLAR, Ferreira. Romances de Cordel, IN: *Toda Poesia* (1950-1999), 11ª. Ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, pp. 110-151.

²⁵⁴ CANEVACCI, *Cidades Polifônicas...*, op. cit., p. 22.

²⁵⁵ Velho aponta que as relações identitárias partem, a princípio, da configuração entre aquilo que se traz como dados socialmente biográficos do indivíduo na coletividade e aquilo que o faz *vir a ser* a partir de suas escolhas individuais. VELHO, G., op. cit., pp. 97 – 105.

²⁵⁶ DUARTE, Paulo Sérgio, op. cit., p. 314.

costumavam denominar a mestiçagem: “Lindonéia, cor parda/ Fruta na feira”²⁵⁷. O sentido de “vazio social”, a anomia²⁵⁸, é ressaltado - *fruta na feira*, uma entre tantas iguais - deixando claro que se trata de um processo de estigmatização. Como observa Elias, a anomia é um dos pontos mais freqüentes ao encontrarmos uma situação de conflito entre estabelecidos e *outsiders*, já que para os estabelecidos é necessário travar uma “gama de termos” para a estigmatização, neste caso uma suburbana parda²⁵⁹. Portanto, a iniciativa de criar este mito marginalizado expõe um espírito de época no qual a *brasilidade* volta-se para os excluídos socialmente. Como no *Macunaíma* de Mário de Andrade, na saga de Antônio Conselheiro ou na justiça enviesada de Lampião, entronizamos mais um anti-herói nacional, na *preguiça* que marca nossa etnicidade estigmatizada e no *progresso* como uma possibilidade de descontaminação da anomia de um Brasil subdesenvolvido²⁶⁰. Retomando a canção, a estrela é apresentada como uma brasileira vítima das ordens superiores opressoras: “Lindonéia desaparecida/ Na preguiça, no progresso/ Lindonéia desaparecida/ Nas paradas de sucesso”. Marca-se a inferioridade de participação da personagem nas instâncias estabelecidas da sociedade como uma “inferioridade humana”²⁶¹. Contudo, a morte funciona como salvação para colocar a personagem nas *paradas de sucesso* da cultura de massa, só assim ela pôde virar notícia “No avesso do espelho/ Mas desaparecida/ Ela aparece na fotografia/ Do outro lado da vida”.

²⁵⁷ GIL, Gilberto e VELOSO, Caetano. *Lindonéia*, 1968.

²⁵⁸ O conceito de Durkheim de *anomia* é citado por teóricos da sociologia urbana desde a década de 30, como é o caso de Louis Wirth, que ao caracterizar o cidadão ressalta: “O indivíduo perde o senso de participação... o estado de anomia ou de vazio social a que se refere Durkheim”. WIRTH, Louis, “O urbanismo como modo de vida”. In: VELHO, Otávio O *Fenômeno Urbano* (org.) Rio de Janeiro: Zahar, 1976, p. 101.

²⁵⁹ ELIAS, Norbert, op. cit., p. 27.

²⁶⁰ “O sentimento difundido de que o contato com membros dos grupos *outsiders* contamina, observado nos grupos estabelecidos, refere-se à contaminação pela anomia e pela sujeira” Ibidem, p. 29.

²⁶¹ “... os grupos estabelecidos vêem seu poder superior como um sinal de valor humano mais elevado, os grupos *outsiders*, quando o diferencial de poder é grande e a submissão inelutável, vivenciam afetivamente sua inferioridade de poder como um sinal de inferioridade humana.” Ibidem, p. 28.

A canção Lindonéia é lançada no LP *Tropicália*, já citado no capítulo anterior. Percebemos, então, que os ecos da cultura popular, erudita e de massa são recodificados pelas artes, expondo os dilemas de nossa identidade. Para tanto, o *locus* deflagrador destas questões é a cidade²⁶², um dos principais *cenários*, para usar o conceito de Barth, do século XX²⁶³. Neste cenário se pode reconhecer que categorias nacionalistas - apropriadas em outros momentos pela cultura letrada - como etnicidade, religiosidade, cultura material, estavam sendo englobadas no caos urbano, sem os mitos de *pureza* ou *originalidade*, outrora atribuídos ao Brasil rural. Aqui, temos territórios fronteiriços, mapas do cotidiano que se ampliam para além das demarcações estabelecidas.

5. 1 - Não há vagas: a cidade e suas contradições.

As contradições decorrentes do processo de urbanização figuravam em larga escala nas criações artísticas das décadas de 60 e 70. Em 1971, Chico Buarque comporia *Construção*, música que relata a morte de um pai de família num acidente de trabalho, atrapalhando a vida urbana. O suposto operário da construção civil vive um dia comum, despedindo-se da mulher e dos filhos “como se fosse a última” vez. Ao chegar no trabalho, o operário subiu na “construção como se fosse máquina / Ergueu no patamar quatro paredes sólidas / Tijolo com tijolo num desenho mágico”²⁶⁴. Logo em seguida, a queda do andaime faz com que o personagem se estatele no chão: “E tropeçou no céu como se fosse um

²⁶² Wirth afirma que “O Crescimento das cidades e a urbanização do mundo é um dos fatos mais notáveis dos tempos modernos”. WIRTH, Louis, op. cit., pp. 90-113.

²⁶³ Ver nota 64.

²⁶⁴ BUARQUE, Chico. *Construção*, 1971.

bêbado / E flutuou no ar como se fosse um pássaro”. Finalizando as estrofes, a canção ratifica “*Morreu na contramão atrapalhando o tráfego... o público... o sábado...*”. Esta canção relata ficcionalmente alguns dados históricos que caracterizavam os subempregados da sociedade urbana nas grandes cidades.

Com a chegada de imigrantes e o êxodo rural, a construção civil disputava com a indústria a mão-de-obra mais barata da classe trabalhadora. O conhecido bóia-fria, trabalhador rural, ao vir para as cidades arrumava emprego como peão de obra. O migrante rural irá trabalhar geralmente na construção civil e a mulher como empregada doméstica²⁶⁵: Como destacam Mello e Novais: “Na construção civil, as tarefas são as mais pesadas e as de mais baixa remuneração”²⁶⁶. Foi assim que entre as décadas de 50 e 70 as cidades brasileiras receberam cerca de 39 milhões de migrantes²⁶⁷. Com esta classificação, a classe operária sofria as piores condições de trabalho e remuneração, com uma ampla jornada e pouco assegurada em trabalhos perigosos como as obras da construção civil, a confecção, armazenamento e transporte de produtos tóxicos. Assim, os acidentes de trabalho tornaram-se freqüentes.

Na canção, Chico Buarque relata a morte de um trabalhador que atrapalha o trânsito de uma cidade construída por ele; mas que muito o excluía, já que a vida urbana não poderia parar por um acontecimento tão simples e comum. Vivíamos a era de “uma sociedade em movimento”²⁶⁸. Aqui, estamos diante de uma característica do urbanismo já ressaltada por Wirth: a condição desumana, ressaltada por aqueles que entendem a cidade

²⁶⁵ MELLO e NOVAIS, op. cit., p598.

²⁶⁶ *Ibidem, loc cit.*

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 581.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 585.

como um conceito administrativo²⁶⁹. Neste sentido, o que se processa é um certo desvalor pela subjetividade, já que para o capitalismo cria-se uma ilusão de oportunidades, relegando o sujeito às regras do dinheiro: “cada um vale o que o mercado diz que vale”²⁷⁰. O que percebemos são marcas de impessoalidades, deixando as relações humanas em segundo plano e transformando este ser num conceito segmentado por profissões, números de documentos, classes sociais, moradias.

A busca por um emprego é uma das contradições do urbanismo mais ressaltadas pelas artes das décadas de 60 e 70. Em 1965, Rubens Guerchman executa a obra *Não Há Vagas* (Fig. 5:2), na qual demonstra esta contradição. A peça, em tinta acrílica sobre madeira, apresenta uma cena onde um aglomerado de rostos em $\frac{3}{4}$ direciona-se para um espaço vazio à esquerda. No alto do quadro, lemos uma placa: “Não há vagas”. Pela divisão em diagonal da tela e o aglomerado de gente na parte direita, este trabalho de Guerchman se aproxima de uma tela modernista de Tarsila do Amaral: *Os operários*. Na pintura de Tarsila, as chaminés das fábricas dominam o fundo da tela. Cria-se mais uma constatação quanto ao crescimento e às mudanças da sociedade industrial do que uma crítica. Em Guerchman, a parte do fundo da composição é listrada em verde e amarelo. Os rostos fantasmagóricos dos personagens acentuam a denúncia e o desespero da população em busca de emprego. Na multidão, conseguimos identificar uniformes militares e pessoas de diferentes biotipos sobrepondo-se ao fundo patriótico. Percebemos, assim, as conexões simbólicas com os acontecimentos nacionais do período: uma população esperançosa com o “milagre econômico” que percebe a falta de lugar para suas utopias.

²⁶⁹ “... a cidade, em termos estatísticos, é sempre um conceito administrativo” WIRTH, L. , op. cit., p. 93.

²⁷⁰ MELLO e NOVAIS, op. cit., p. 581.

Data do mesmo período um poema homônimo de Ferreira Gullar que destaca semelhante situação, criando um panorama caótico para a realidade nacional:

Não Há Vagas (Ferreira Gullar)

O preço do feijão
 não cabe no poema.
 O preço do arroz
 não cabe no poema.
 Não cabem no poema o gás
 a luz o telefone
 a sonegação
 do leite
 da carne
 do açúcar
 do pão.
 O funcionário público
 não cabe no poema
 com seu salário de fome
 sua vida fechada
 em arquivos.
 Como não cabe no poema
 o operário
 que esmerila seu dia de aço
 e carvão
 nas oficinas escuras
 - porque o poema, senhores,
 está fechado:
 “não há vagas”
 Só cabe no poema
 o homem sem estômago
 a mulher de nuvens
 a fruta sem preço
 O poema, senhores,
 não fede nem cheira.²⁷¹

Acentuam-se no poema a ambigüidade metafórica entre a ausência de vagas na sociedade para os menos favorecidos, cujos “salários de fome” não podem pagar pela alta de preço dos produtos; e a ausência de vagas na poesia para denunciar tais desigualdades

²⁷¹ GULLAR, Ferreira Não Há Vagas. In: _____ *Toda Poesia*, op. cit., p. 162.

sociais. A tela de Guerchman e a poesia de Gullar, desta forma, se colocam como caixas de ressonância para a situação política do país. Se Gullar categoricamente finaliza afirmando que o poema não fede, nem cheira é para demonstrar que a realidade da vida, naquele momento, se tornava maior e mais urgente do que quaisquer aventuras estilísticas. Estas contradições urbanas confirmam a premissa de Wirth ao afirmar que “as influências que as cidades exercem sobre a vida social do homem são maiores do que poderia indicar a proporção da população urbana”.²⁷²

Ao que se pode notar, as artes das décadas de 60 e 70 caminhavam na contramão dos processos políticos, expondo os altos preços que pagávamos pela ilusão de acesso ao Primeiro Mundo, já que para parte dos brasileiros “faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna”.²⁷³

Além destas questões da classe trabalhadora, tínhamos as mazelas implantadas pela poluição urbana e, também, sofriamos as proibições da ditadura militar. Carlos Vergara apresenta uma curiosa pintura sobre acrílico, datada de 1968, mostrando um cano de esgoto (Fig. 5:3). A princípio, poderíamos entender apenas a denúncia por uma cidade sendo poluída, mas conforme nos auxilia a data da obra, aí se encontra uma sutil referência a ditadura. A pintura feita em alto contraste apresenta duas cores da bandeira nacional, o azul e o amarelo, o que denota a ampliação desta simples cena para uma metáfora anti-nacionalista. Neste caso, muito mais do que uma cena em azul e amarelo, o artista estava tratando dos problemas sofridos por uma nação.

A moradia é outro ponto de destaque neste eco da *brasilidade* que ressalta as contradições entre o urbano e o suburbano. Mesmo no emblemático penetrável *Tropicália*,

²⁷² WIRTH, Louis, op. cit., pp. 90s.

²⁷³ MELLO e NOVAIS, op. cit., p. 560.

analisado anteriormente sob outro prisma²⁷⁴, Helio Oiticica tenta trazer um pedaço desta contradição urbanística da cidade para dentro do campo das artes, integrando saberes eruditos e populares. No interior do penetrável, encontramos uma TV sobre uma mesa, marcando tanto uma certa crítica à alienação cultural quanto sua aceitação como inevitável. Na verdade, a TV apresenta um segundo labirinto, no qual o mito de Narciso se configura, como nos indica McLuhan, nos entorpecendo para uma sociedade arquetípica. Uma parte da cidade é, desta forma, exposta num território liminar, já que entre estabelecidos e *outsiders* tínhamos a favela como berço do samba, celebração coletiva, e a TV diminuindo as distâncias imagéticas, sem conseguir apagar as fronteiras da desigualdade social.

Além desta organização precária das favelas, a própria cidade possuía seus prédios de apartamentos conjugados, reunindo um número inimaginável de moradores. Em *Baleira, Caixa de Morar* (Fig. 5:4), de 1966, Guerchman destaca a verticalidade de um tótem de madeira, cuja parte superior apresenta um baleiro característico dos botequins e mercearias que, neste objeto, colocavam balas à disposição da escolha do comprador. Na peça, em vez de balas, temos cabeças de bonecas de plásticos simbolizando os prováveis moradores enclausurados destes apartamentos. Uma inscrição indica que se trata de uma grande seqüência de números, tal qual pode ser encontrada nos corredores dos prédios: “apt. 101, 102, 103... a 1010”. Deve-se destacar a representação apenas do Bloco 1 das edificações. De fato, sofríamos os dilemas da cidade grande. Como se trata de uma obra de apropriação, cada detalhe ratifica seu pertencimento a um contexto específico da sociedade brasileira exposto principalmente pelos objetos, hoje já extintos, de nossa cultura material, como a baleira.

²⁷⁴ Ver, pp. 111ss.

Esta obra nos aponta, também, como a sociedade foi invadida por materiais de plásticos, vindos do processo de industrialização que da década de 50 ao final de 70 demonstram nossa capacidade de incorporação aos “padrões de produção e de consumo próprios aos países desenvolvidos”²⁷⁵.

Eram muitas as representações da cidade nas obras da arte contemporânea. Percebemos em Antônio Dias, o sufocamento do sujeito diante de sua condição humana e da visualidade urbana. Em *Nota sobre a morte imprevista* (Fig. 5:5), de 1965, apresenta-se um quadro em tinta acrílica sobre madeira, colocado de forma losangular, tendo um objeto escultórico, em sua base, feito de tecido acolchoado. Pela utilização das cores preto, amarelo e vermelho e a representação gráfica, notamos uma visualidade própria às sinalizações urbanas. A obra se dissolve em uma espécie de líquido, simbolizando, ao que parece, um esgotamento deste habitante das cidades. De fato, tínhamos uma conjuntura política aliada aos problemas de trânsito e poluição que justificam a caracterização do personagem com uma suposta máscara de oxigênio. A peça está repleta de fumaças, gases e uma representação à esquerda que se assemelha à bomba atômica lançada sobre Hiroshima. Antônio Dias nos coloca diante de questões complexas e polissêmicas, porém, aqui, destacamos a escolha do ambiente urbano como sinal de perigo e sufocamento do indivíduo. Segundo Wirth, na cidade “nossos contatos físicos são estreitos, mas nossos contatos sociais são distantes. O mundo urbano tem em alta conta o reconhecimento visual. Vemos o uniforme que denota o papel dos funcionários [...]”. Para Paul Virilio, os portais de identificação dos territórios que caracterizavam as cidades antigas sumiram na concepção moderna da cidade. Ao cruzarmos as fronteiras, as cidades nos invadem por

²⁷⁵ MELLO e NOVAIS, op. cit, p. 562.

completo, impossibilitando-nos de distinguir onde uma começa e a outra termina. O autor lança a pergunta: “em que momento a cidade nos faz face?”. A trajetória do sujeito pelas cidades, então, deixa de ser intermitente para ser imanente²⁷⁶. Em Dias, somos invadidos por esta imanente visualidade urbana.

5. 2 - O Tempo dos Subúrbios

Em 1968, Glauco Rodrigues cria a obra *Garota de Ipanema* (Fig. 5:6), em serigrafia, na qual retrata o corpo de uma mulher de biquíni “a caminho do mar”. Pelo corte de cabelo, a delicadeza no andar, o estilo de biquíni, nota-se que se trata da exaltação da beleza Zona Sul, cantada nos versos de Vinícius de Moraes e Tom Jobim. A canção tornou-se um hino de louvor ao estilo de vida da Zona Sul carioca, impulsionada pelo sucesso internacional da Bossa Nova. Carlos Vergara utiliza a mesma temática, em pintura homônima, *Garota de Ipanema* (Fig. 5:7), de 1969. Nesta vemos a garota numa cena romântica tão característica das novelas televisivas, na qual a personagem encontra seu “príncipe encantado”. As duas pinturas tratam de um mito – o estilo de vida da Zona Sul carioca - estimulado por políticas habitacionais e investimentos financeiros. Aqui, conseguimos perceber que se uma parte da cidade era exaltada pelo bem viver, a outra seria classificada por suas condições precárias.

O espaço urbano mais do que demarcar fronteiras cria socialidades. Particularmente, no caso brasileiro, estávamos perdendo o trem da história por não termos conseguido ser Primeiro Mundo. Não poderíamos nos comparar com os Estados Unidos que, mesmo sendo

²⁷⁶ VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 8.

América, atingiu na década de 50, com a exploração do Petróleo, uma identidade superior diante do mundo. Talvez por isso, precisávamos varrer dos ícones da civilização quaisquer referências à pobreza e à miséria, que atrapalhariam nossa higienização urbana. Neste sentido, a história da urbanização carioca retoma, em vários momentos, a primeira tentativa de maquiamento da cidade com a reforma de Pereira Passos. Na década de 30, o Plano Agache divide categoricamente a Cidade através das classes econômicas, demarcando os prazeres e a beleza da Zona Sul para as classes altas e os subúrbios e parte da Zona Norte industrial para as classes pobres²⁷⁷. Mais do que nunca, percebemos que a cidade é um conceito espaço-temporal ideológico. Esta realidade construída criou categorias de identificações e conceitos para os habitantes da Zona Sul e dos subúrbios cariocas muito impregnadas de preconceitos. Além de explicitar que tal realidade é construída, fato que Barth já apontara como insuficiente, torna-se necessário seguir parcialmente a trajetória de “como e onde surgem os padrões culturais”.²⁷⁸

Em contraposição às garotas de Ipanema citadas acima, Antônio Manuel relativiza este bem viver, demonstrando um outro lado da mesma localidade. Em *Matou o Cachorro* (Fig. 5:8), de 1967, o artista faz uma apropriação sobre um jornal, cuja oposição das duas fotos marca a oposição social das personagens. A musa apresentada à direita está emparelhada com uma foto da denominada “mulher vampiro”, que agiria em Ipanema. Sob a foto da criminosa, a legenda parodiando a canção: “Olha que coisa mais feia”. Curiosamente, a mulher vampiro teria atacado um cachorro da possível garota de Ipanema colocada ao lado. Uma mulher vampiro pertencente à categoria *outsider*, criando, assim, um ato de contra-estigmatização sobre uma sociedade de mulheres belas e bem sucedidas, à

²⁷⁷ ABREU, Maurício. *Evolução...*, op. cit., pp. 86 – 91.

²⁷⁸ BARTH, Fredrik, op. cit., p. 112.

qual a criminosa não teria acesso. Antônio Manuel, assim, denuncia a disparidade de valores culturais das duas personagens, expondo as contradições da cidade.

Temos outros vários exemplos nas artes e na literatura de trajetórias de *outsiders*, vítimas da desigualdade do mapa oficial da cidade. Uma personagem de Clarice Lispector, Macabéa, do romance *A Hora da Estrela* é caracterizada como uma nordestina em busca da melhoria de vida na cidade do Rio de Janeiro. Curiosamente, este tempo marcado da cidade é metaforizado por Lispector nos momentos onde a personagem ouve a Rádio Relógio: “Ouvira na Rádio Relógio que havia sete bilhões de pessoas no mundo. Ela se sentia perdida”²⁷⁹. Esta personagem olha a cidade, enquanto a marca sonora das horas lhe dá consciência do atraso de informações e da ausência de um projeto de vida. Dentro do conceito de metrópole, temos o tempo que urge por uma freqüente atualização: “o relógio e o sinal de trânsito simbolizam a base da nossa ordem social no mundo urbano”²⁸⁰.

Como a Lindonéia de Guerchman, Macabéa traz a marca da anomia: “como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto[...]”²⁸¹. Lispector, então, constrói sua estória criando esta antítese entre a nordestina e a cidade “toda feita contra ela”. Esta cidade, assim, vai aos poucos mostrando o quanto tudo se tornava inacessível para condição humana de Macabéa. Nos seus passeios pela Zona Sul, a nordestina “ficava olhando vitrines faiscantes de jóias e roupas acetinadas – só para se mortificar um pouco”²⁸². Na vaga que dividia num quarto com mais quatro meninas que trabalhavam nas Lojas Americanas, uma delas gabava-se de ser carioca da gema.

²⁷⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*, (1977), Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, p. 75

²⁸⁰ WIRTH, L. op. cit., p.104.

²⁸¹ LISPECTOR, op. cit., p. 28.

²⁸² *Ibidem.*, p. 50.

Com estes exemplos esparsos, podem-se perceber vários graus de *inferioridade subjetiva* ocasionados por fatos históricos que acentuam a desigualdade social: a moradia precária, a Zona Sul hollywoodiana, a disparidade de *status* entre o nordestino e o carioca, mesmo que os dois estejam sob condições econômicas semelhantes. A autora interfere no texto e considera: “Ela deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita”²⁸³.

O que se quer ressaltar com estes exemplos é a inferioridade humana marcada pelo conceito de “sofisticação e racionalidade” da cidade grande²⁸⁴. Tanto Lindonéia quanto Macabéa vivem à margem dos processos de status social e desta suposta sofisticação. Para as duas, a realidade “era demais para ser acreditada”. Norbert Elias aponta que no processo de estigmatização, os indivíduos “superiores” conseguem até mesmo criar no *outsider* a consciência de que, de fato, eles são humanamente inferiores, “carentes de virtudes”²⁸⁵. Macabéa tinha esta consciência, já que não se sentia merecedora de reconhecimento: “o luxo que se dava era tomar um gole de café antes de dormir. Pagava o luxo tendo azia ao acordar”²⁸⁶.

Como o estabelecido precisa de seu oposto para garantir sua superioridade, no caso do espaço urbano carioca, os subúrbios ficam relegados a esta categoria. Fernandes irá destacar que houve um “rpto ideológico” desta categoria, impregnando-a de conceitos pejorativos. Como já citado, planos higienizadores da cidade contribuíram para sedimentar este processo. Nos artistas tratados, os suburbanos serão resgatados, expondo-se problemas que assolavam seu cotidiano objetivo e subjetivo. Uma das dificuldades mais destacadas para esses personagens era o transporte urbano. Em *Ônibus Jacaré-Ipanema* (Fig. 5:9) de

²⁸³ LISPECTOR, op. cit., p. 29.

²⁸⁴ WIRTH, op. cit., p. 101.

²⁸⁵ ELIAS, op. cit., p. 20.

²⁸⁶ LISPECTOR, C. op. cit., p. 49.

1966, a pintura de Guerchman aproveita-se deste ícone representativo do sofrido dia-a-dia suburbano. Vindo do subúrbio do Jacaré, esta linha é uma das primeiras a transportar os moradores para a Zona Sul. Como um caminho a um suposto divertimento, os suburbanos fizeram das praias cariocas um lazer freqüente, já que gratuito e agradável. A obra, desta forma, marca um momento no qual a cidade criava seus estigmas de pertencimento à categoria suburbana, atribuindo, inclusive, o acesso mais fácil às paisagens naturais e à felicidade ao morador da Zona Sul.

Contrariando a teoria de Wirth, a cidade não terá tanta amenidade ao reunir o “cadinho das raças, dos povos e culturas”²⁸⁷. Esta democracia tornou-se cada vez mais hipócrita, expondo sob uma convivência pacífica, uma impossibilidade de junção das categorias sociais. A suposta utilidade que, segundo Wirth, uniria as diferenças manteve-se intensificada pela divisão de classes e papéis sociais. Desta forma a vida das cidades, como destacam Mello e Novais, está repleta de “olhos... de gente moderna, “superior”, que enxerga gente atrasada, “inferior”. A vida da cidade atrai e fixa porque oferece melhores oportunidades e acena um futuro de progresso individual, mas também, porque é considerada uma forma superior de existência.”²⁸⁸

Aqui se deve ressaltar que a idéia de subúrbio carioca não se relaciona aos subúrbios de outros lugares. O subúrbio norte-americano, por exemplo, traz conotações positivas. Nem mesmo em outros estados brasileiros a pobreza está marcada no subúrbio dos trens. Preferimos, então, pensar que o termo *periferia* é mais correto para entendermos

²⁸⁷ “A cidade tem sido, dessa forma, o cadinho das raças, dos povos e das culturas e o mais favorável campo de criação de novos híbridos biológicos e culturais. Ela não só tolerou como recompensou diferenças individuais. Reuniu povos dos confins da terra porque eles são diferentes e, por isso, úteis uns aos outros e não porque sejam homogêneos e de mesma mentalidade”, Wirth, L. op. cit., p. 98.

²⁸⁸ MELLO e NOVAIS, p. 574.

a localização de determinados espaços à margem das classes de maior poder aquisitivo. Muitas vezes, tais espaços localizam-se no mesmo bairro. Assim, os autores da sociologia urbana lançam idéias produtivas para pensarmos, justamente, como o periférico é estimulado pelo crescimento das cidades.

Herbert Gans reavalia as definições de Louis Wirth, ressaltando que o artigo que foi fundamental para a sociologia urbana da Escola de Chicago contrasta a cidade com uma sociedade “folk”, marcadamente entendida como um mundo rural. Assim, Wirth trabalha com a trajetória da sociedade pré-industrial para a industrial, deixando em aberto o processo sócio-cultural criado a partir desta industrialização. Gans aponta, também, que o artigo de Wirth influencia as teorias da cultura de massa, principalmente quando o autor caracteriza a cidade como despersonalizada, atomizada e suscetível aos movimentos de massa. Mas tal teoria se resume ao interior das cidades em comparação com a sociedade rural, relegando as periferias ou os subúrbios como continuações deste estilo de vida. Gans, assim, expõe o esquecimento de Wirth para o fato de que a maioria dos moradores das cidades habita nos subúrbios periféricos. Aproveitando-se da definição de grupos “quase-primários”, Gans aponta que no Pós-guerra os subúrbios representaram a definição mais contemporânea de um estilo de vida quase-primário.²⁸⁹ Expõe-se, desta forma, que tais características não podem explicar todos os aspectos do estilo de vida, contidos entre o urbano e o suburbano. Alguns aspectos são mais bem explicitados pelos conceitos de organização social que são aspectos independentes destas características”²⁹⁰. Assim, o

²⁸⁹ GANS, Herbert J. *Urbanism and Suburbanism as Way of Life: a re-evaluation of definitions*. In: FRIED, John. *Cit Ways*, New York, p. 197.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 202.

meio ambiente e as formas de habitar não podem ser consideradas uma estrutura fixa na definição do estilo de vida suburbano.

Isso se torna bem claro ao pensarmos no caso carioca, no qual o êxodo rural e as questões de ocupação que envolveram os afro-descendentes e os imigrantes disputando espaço entre os menos favorecidos criaram um cenário de difícil classificação, multicondicionado. Esta população, classificada por Wirth como *depraved*, sofria as estigmatizações de uma sociedade que precisava fortalecer seus valores financeiros. Em contrapartida, valores familiares e de vizinhança são exaltados, no meio de vida suburbano. Mas até ali encontraremos suas contradições, como é o caso dos subúrbios cariocas contidos na obra do escritor Nelson Rodrigues. Sua produção mostra que por trás das aparentes exaltações da ordem familiar, da moralidade e das meninas recatadas, havia grandes hipocrisias. Com o tempo, este subúrbio passará a ser descrito pela violência, a corrupção do jogo de bicho, as formas paralelas de organização da sociedade em substituição ao papel do Estado.

De fato, o advento das cidades denuncia uma das marcas mais visíveis da passagem entre os mitos do moderno e do contemporâneo na arte brasileira. Em substituição aos trabalhadores da terra, de Portinari, temos o crime contra os desfavorecidos suburbanos; contra a folclorização das práticas populares, a arte contemporânea resolve mostrar a tentativa do “povo” alcançar um lugar ao sol. Não mais paisagens bucólicas, temos agora as caixas de morar dos prédios de conjugados. Mas a cidade não se extingue nestas metáforas. Cotidianamente a arte reinventa a noção entre os espaços públicos e os privados, criando ecos que tanto são dominados por configurações tecnológicas, quanto caracterizados pela cultura material *kitsh*, tão frequentes no meio urbano.

Em Poema Sujo, Gullar ressalta esta impossibilidade mimética de representarmos uma cidade: “[...] e vá alguém saber quanta coisa se fala numa cidade/ quantas vozes resvalam por esse intrincado labirinto/ de paredes e quartos e saguões, / de banheiros, de pátios, de quintais / vozes / entre muros e plantas, / risos / que duram um segundo e se apagam [...]”.²⁹¹

²⁹¹ GULLAR, F. Poema Sujo (trecho). In ____ *Toda Poesia*, op. cit., p. 288.



Fig. 5:1. GUERCHMAN, Rubens. *Lindoneia – a Gioconda do Subúrbio*, 1966. Serigrafia e Colagem sobre madeira, vidro bisotado e metal, 60 x 60cm.



Fig. 5:2 – GUERCHMAN, Rubens. *Não há vagas*, 1965, tinta acrílica sobre madeira, 119 x 170 x 10 cm.



Fig. 5:3 – VERGARA, Carlos. *Sem título*, 1968, pintura sobre acrílico moldado, 120cm.

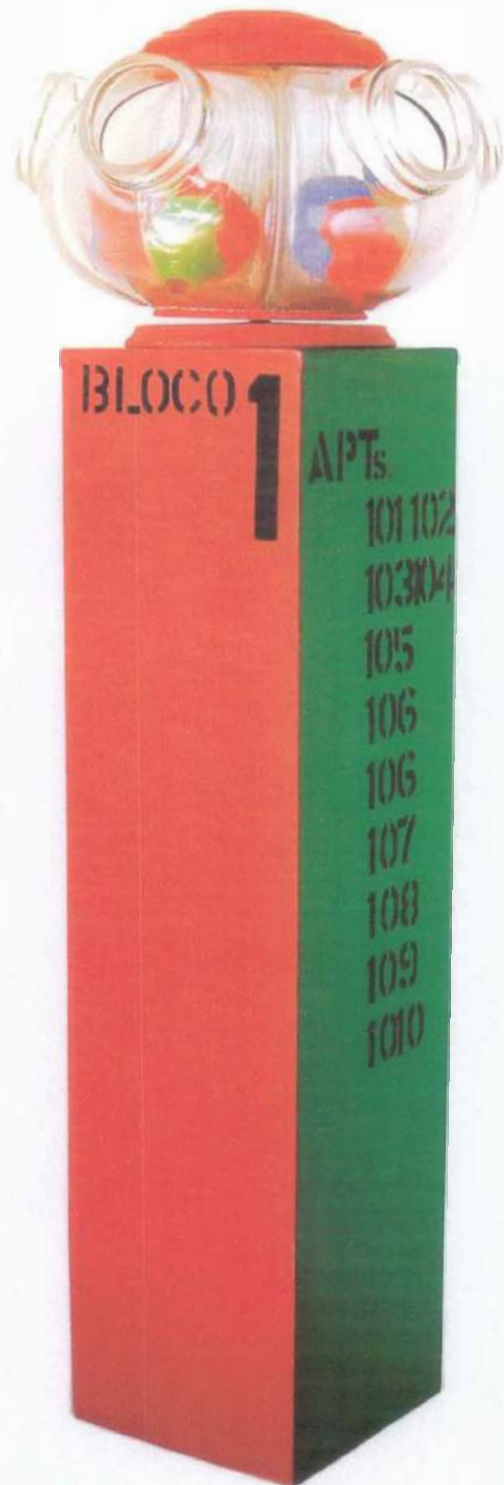


Fig. 5:4 – GUERCHMAN, Rubens. *Baleira Caixa de morar 1*, 1966, vidro, madeira, PVC e tinta acrílica, 150 x 60 x 60 cm.



Fig 5:5 – DIAS, Antônio. *Nota sobre a morte imprevista*, 1965, tinta acrílica sobre madeira, tecido acolchoado, plexiglás e duratex, 195 x 176 x 63 cm.

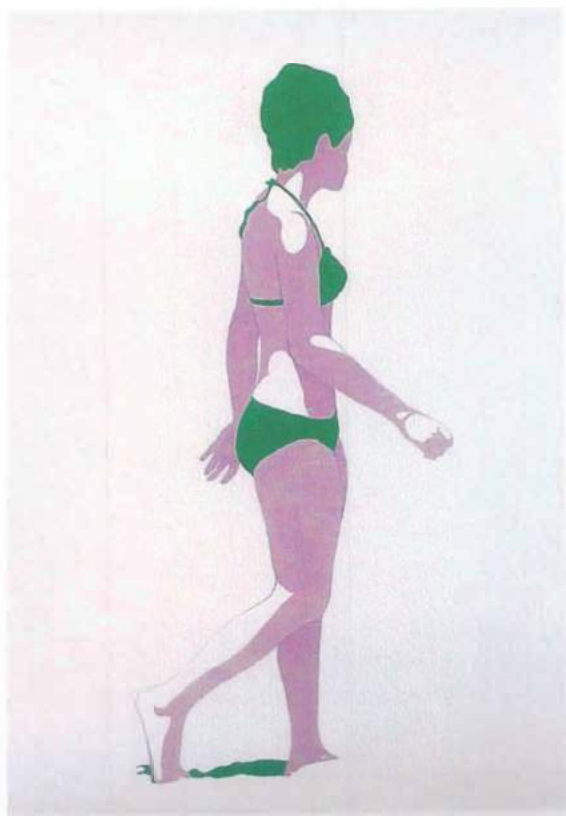


Fig. 5:6 – RODRIGUES, Glauco. Garota de Ipanema, 1968, tinta vinílica sobre tela, 60 x 73 cm.



Fig. 5:7 – VERGARA, Carlos. Garota de Ipanema, 1969, tinta acrílica sobre eucatex, 122,8 x 274cm.



Fig. 5:8 – Manuel, Antônio. *Matou o Cachorro*, 1967, crayon sobre jornal, 43 x 36 cm.



Fig. 5:9 – GUERCHMAN, Rubens. *Ônibus Jacaré-Ipanema*, 1966, tinta acrílica sobre eucatex, 122 x 123 cm.

Seja marginal, seja herói:
a voz dos excluídos ou a estetização do bom selvagem?

Vemos agora, em vez de uma anônima mulata, a manchete de um jornal anunciar a morte de uma celebridade. A bandeira do artista, por conta disso, entoia um réquiem para o bandido morto. Em substituição à legenda jornalística, Hélio Oiticica estampa o emblemático slogan: “seja marginal, seja herói” (Figs. 6:1 e 6:2). A bandeira/estandarte funciona, então, como louvor a este filho do subdesenvolvimento. O tremular do tecido se confunde com o fremito da vela. A chama ainda está acesa.

Como num roteiro de cinema, proponho um corte neste anticlímax trágico. Aos poucos, a música vai subindo e dando o tom melódico de um tamborim. O fundo sonoro cria o tecido da memória. Remetemos-nos, então, ao ritmo atávico da construção de nossa brasilidade. Para explicar o estandarte devemos juntar as datas de 1500 e 1964.

Eis que se percebe um grande monte *mui alto*, e de *terra chã*. Mas, não era o Monte Pascoal, e sim o morro da Mangueira²⁹². Esta viagem não durava um mês nas embarcações cabralinas. Em ônibus que ligava os bairros cariocas de Ipanema a São Cristóvão, o trajeto acontecia em, no máximo, uma hora. Lá no morro, Oiticica encontraria também homens pardos e cuja liberdade orgiástica do samba tornava-os sem vergonha, desnudos, muitas vezes, na festa pagã do carnaval. Como eram bons os selvagens da Mangueira!

²⁹² CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de Pero Vaz de Caminha. In: Pereira, Paulo Roberto (org.) *Os três testemunhos do descobrimento do Brasil*, Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999, pp. 32s.

Assim como na viagem de Cabral, houve troca de presentes. Oiticica envolvera os selvagens em tecidos/parangolés e saíra vestido de lamê verde e rosa, desfilando como passista na avenida. Menos como a frota de Cabral e mais como a idéia do poeta Rimbaud, o artista queria tornar-se selvagem. Nos parangolés, exibiam-se frases como: “incorporo a revolta”, “estou possuído” (Fig. 6:3). Rimbaud, partindo para a África, previu: “retornarei... a julgar pela máscara, dirão que sou de alguma raça forte... serei indolente e brutal...”²⁹³.

Como se posicionava o artista/etnógrafo/navegador/*flaneur*? Sabemos que a atitude de HO na inauguração de Opinião 65 (Fig. 6:4), trazendo sambistas para o MAM do Rio, causara constrangimento aos padrões estabelecidos da época. Estaria Oiticica a dar voz aos excluídos?

Uma das figuras mais destacadas no surgimento da modernidade foi o *flaneur*. Charles Baudelaire o via como um passante apaixonado pelo mundo das ruas. Assim, criou-se uma fetichização quanto às vitrines, lojas, ambientes que se tornariam centrais para entendermos uma nova realidade construída a partir do efêmero. No Brasil, o nosso dandismo tropical fez surgir a figura do cronista que se ocupava em atribuir formas e cores para as muitas frivolidades do dia-a-dia. João do Rio, no início do século, e Lima Barreto, posteriormente, tratavam de comentar as notícias mais atualizadas com graça e comprometimento de valores ideológicos. Além dos passantes, janotas e outras figuras que objetivavam a ascensão social, tínhamos o malandro. As crônicas não se furtavam em opinar sobre mazelas, personagens maltrapilhos, festas e cultos misteriosos. Inclusive, se estamos tratando de marginalidade, é de Lima Barreto a autoria de um livro de crônicas

²⁹³ RIMBAUD, Arthur. Sanguê Mau, Uma estadia no inferno. In: _____ *Prosa Poética*, Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 139.

denominado *Marginália*²⁹⁴. O autor elenca uma série de assuntos que tratam de um Rio de Janeiro dos subúrbios, da periferia. Assim, como um narrador, Barreto trata de comentar a morte de um, as festas na casa de outro.

O que proponho, aqui, é a associação entre esta figura de um narrador *flaneur* e a descoberta do morro por Hélio Oiticica. Este paradigma do observador benevolente com outras culturas é de reconhecida importância para as ciências. Na tentativa de buscar a *alteridade*, a arte também se empenha numa abordagem etnográfica do cotidiano²⁹⁵. Mas, assim como no trabalho dos antropólogos, temos certas armadilhas. Na “escrita etnográfica”, tanto quanto nas escritas da arte, muitas vezes não se pode “escapar do uso reducionista de dicotomias e essências”²⁹⁶. Portanto, a representação do outro acaba revelando, sobremaneira, a subjetividade do próprio observador.

Ainda como ajudante de seu pai nos arquivos do Museu Nacional, Hélio Oiticica relata com surpresa as observações que iam sendo realizadas nas viagens de ônibus até a Quinta da Boa Vista. Como o local se encontrava próximo ao morro, Oiticica atribui a isso, o fato de começar a enxergar uma outra face da sociedade brasileira. Desta forma, o artista começará a fomentar a idéia de um “programa ambiental”. Uma nova arte, assim, derrubará as categorias convencionais que a dividiam (pintura, escultura, gravura) e se integrará ao ambiente corriqueiro da vida. Por isso, Hélio Oiticica afirmará: “o Museu é o mundo”²⁹⁷. A partir de 1964, Oiticica irá perseguir conceitos como a visceralidade, revolta e orgia,

²⁹⁴ BARRETO, Lima. *Marginália*, São Paulo: Brasiliense, 1956.

²⁹⁵ O crítico de arte Hal Foster se dedicara a esta abordagem em “The artist as ethnographer”. Ali, o autor destaca que há uma tendência para o chamado pós modernismo que se alia às questões do pós-estruturalismo. Assim, os artistas dariam um enfoque sobre a “alteridade” tal qual os etnógrafos. FOSTER, Hal. The artist as ethnographer. In: _____ *The Return of the Real: ...*, op. cit., pp. 171-204.

²⁹⁶ CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In _____ *A Experiência etnográfica...*, op. cit., p.19.

²⁹⁷ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto...*, op. cit, pp. 78s.

ressaltando a ligação entre “manifestação criativa e coletividade”²⁹⁸. Mas aí temos um paradoxo, como transformar tais experiências em obras “legítimas”, em versões “adequadas de um outro mundo”?²⁹⁹

Esse posicionamento artístico apresenta-se repleto de contradições. O momento era marcado por intensos debates em torno da participação efetiva da classe artística nas lutas pelos direitos civis. O Brasil vivia sob o golpe militar de 64 e todos, de certa forma, se sentiam policiados e marginalizados em suas opções políticas e ideológicas³⁰⁰. Contudo, Hélio Oiticica era um típico morador da zona sul que visita a favela. Aí, então, revela-se poeticamente uma opção estética.

Levado pelo escultor Jackson Ribeiro, Oiticica passa a se aproximar da favela e seus personagens. Ao mesmo tempo, a morte de seu pai e os fatos políticos fazem deste momento na carreira do artista, analisado por colegas de profissão e críticos, uma possibilidade de *desbunde*, palavra em moda na época. A entrada na Mangueira era também a descoberta do erotismo, das drogas, do samba. Um verdadeiro ambiente dionisíaco. Lygia Pape ressalta que “Hélio era um jovem apolíneo”, até seu contato com o morro, “um espaço

²⁹⁸ “Acham-se coisas que se vêem todos os dias mas que jamais pensávamos procurar. É a procura de si mesma na coisa – uma espécie de comunhão com o ambiente (ah! Como a dança realiza isso bem! – o terreiro de ensaio da Mangueira e o seu lendário boteco “Só para quem pode” forma para mim as maiores revelações dessa comunhão entre disponibilidade e ambiente, catalisados aqui pelo samba: quem viver aí saberá o que digo!)”. OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto...*, op. cit., p. 80.

²⁹⁹ CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In _____ *A Experiência etnográfica...*, op. cit., p. 21.

³⁰⁰ Heloísa Buarque de Hollanda constrói uma interessante caracterização dos artistas da época: “O artista revolucionário popular poderia ser o indivíduo que mora na zona sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe, mas vê que a favela é logo ali e que na porta de seu edifício dorme um mendigo adulto. Sente-se, então, compelido a renegar sua existência de burguês de doirada tez para juntar-se ao povo. Sua opção é moral...”. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde, 1960/70*, Rio de Janeiro: ROCCO, 1992, pp. 25s.

dionisíaco”. Lá, o artista teria descoberto o sexo mais libertário, o homossexualismo: “parecia uma virgem que caiu do outro lado”.³⁰¹

O gosto pelo dionisíaco parece assolar a geração daquela década de 60. Os escritos de Nietzsche eram lidos e citados por muitos. Ao misturarem arte e vida, os integrantes do momento experimental da arte brasileira, como Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Antonio Manuel, entre outros, corroboravam uma possibilidade revolucionária de existência.

Isso nos remete a um problema colocado desde a gênese do modernismo com os decadentistas da virada para o século XX. Nietzsche era um dos pensadores que procuravam integrar os dois modos de conceber as observações e conceitos sobre arte. Tínhamos tanto as “imagens agradáveis” quanto às “sombrias, tristes, escuras... zombarias do acaso...”, como destacara em *O Nascimento da Tragédia*³⁰². Se no início das vanguardas modernas o exótico aparecia como revolução estética, como para Gauguin e Picasso, depois da metade do século XX, este “gabinete de curiosidades” era recodificado por esta aproximação ao povo. Tínhamos, nas décadas de 60 e 70, não mais as máscaras africanas, mas, sim, o morro e a *marginália*.

Com essas comparações, estamos diante de uma estetização de um mundo selvagem, com um povo sem pecados. Tais referências ligam-se à construção de nossos mitos de descoberta. Ser um “errante navegante”, como na canção de Caetano Veloso³⁰³, e estar atento ao exotismo são fatos que parecem congregam muitas perspectivas na arte de

³⁰¹ BERENSTEIN, Paola *Estética da Ginga...*, op. cit., p. 27

³⁰² “As imagens agradáveis e amistosas não são as únicas que o sujeito experimenta dentro de si com aquela onicompreensão, mas outrossim as sérias, sombrias, tristes, escuras, as súbitas inibições, as zombarias do acaso, as inquietas expectativas, em suma, toda a “divina comédia” da vida...”. NIETZSCHE. F. *O Nascimento da Tragédia*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

³⁰³ VELOSO, Caetano. *Terra*, canção de 1972.

Oiticica. O artista se considerava embriagado, outro conceito nietzschiano, com o conhecimento e a amizade com tais personagens. Mas, onde se encontravam estes anti-heróis?

Nos jornais da época, misturavam-se personalidades da elite, nas colunas sociais, com mazelas da violência urbana, nas páginas policiais. A diagramação desta mídia pode ser entendida através de dicotomias: primeiro e segundo cadernos; prazeres da zona sul/mazelas do subúrbio; arte de elite/crimes populares. Ao que parece, a década de 60 apresentava os dilemas da contemporaneidade num Brasil marcado pelo aumento exorbitante da população, como vimos no capítulo anterior. No Rio de Janeiro, as favelas e os subúrbios se destacavam na imprensa pela violência. Os marginais tornavam-se, então, olímpicos da cultura de massa.

Ao pensarmos no paradigma do selvagem, como esclareceria James Clifford, também estamos diante de dicotomias. A primeira e mais elementar é a que define o selvagem em oposição ao civilizado³⁰⁴. Uma contradição logo de início se impõe: como entender um selvagem civilizado como os “degradados” das favelas? Uma outra dicotomia é exaltada pelos estudos etnográficos estruturalistas, o pensamento selvagem é mítico e não histórico³⁰⁵. As atualizações contingentes não aconteceriam. Cria-se um retorno à idéia de paraíso. Na carta de Caminha, os indígenas já são descritos como inocentes. A visão edênica, como esclarecera Sérgio Buarque de Hollanda, assolara a Europa na conquista do Novo Mundo³⁰⁶. Nas novas terras, seus habitantes foram entendidos como a figura de Adão

³⁰⁴ CLIFFORD, James Of Other Peoples: Beyond the “Salvage” Paradigm. In: Foster, Hal (Org.) *Discussions in Contemporary Culture*, Nova York: New Press/DIA Art Foundation, 1998, p. 124.

³⁰⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*, São Paulo: Papyrus, 1989, pp. 33s.

³⁰⁶ HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Experiência e Fantasia. In: _____ *Visão do Paraíso, os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 7.

apartado da história, encapsulado. O selvagem ganha, desta forma, a proximidade com o bárbaro, não-civilizado, figura de instintos naturais anteriores ao processo civilizatório. Portanto, só os estabelecidos da cultura erudita poderiam salvar aquelas almas.

Quando Hélio Oiticica descreve seu contato com o morro da Mangueira, alguns relatos se parecem com os de um viajante. Ao caminhar pelos morros, o artista ressalta a sensação de se pisar a terra pela primeira vez. Sim, como um navegante ao descobrir o Novo Mundo. A noção de paraíso também se destaca nas propostas sensoriais do projeto Éden (Fig. 6:5), no qual os espectadores, ao entrar nos ambientes, deixavam seus sapatos para pisar em águas, deitar em folhas. Nas palavras do artista: “há aqui uma nostalgia do homem primitivo”³⁰⁷. Estaria Oiticica com a nostalgia pela perda do paraíso?

6.1 - Uma Brasilidade Alegórica

Tornou-se recorrente nas artes brasileiras das décadas de 60/70 a apropriação de personagens marginalizados: a suburbana Lindonéia de Guerchman, o bandido Cara de Cavalo de Oiticica, a nordestina Macabéia de Clarice Lispector. Oiticica, particularmente, criou o *Bólide* em homenagem a Cara de Cavalo (Figs. 6:6 e 6:7) e a bandeira “Seja Marginal, Seja Herói”, na qual era utilizada a foto de um bandido morto como base para a estampa em alto contraste.

O ponto de ligação entre as narrativas é a morte que funciona como momento glorioso, a *hora da estrela*. Macabéia, Cara de Cavalo e Lindonéia só se tornam

³⁰⁷ OITICICA, Hélio. *Aspiro...*, op. cit., p. 100.

celebridades da cultura de massa por causa desse trágico desfecho. Como na estrutura da tragédia, o herói, mesmo que avisado por oráculos, deve cumprir seu destino. Diferente de um drama ou de uma fábula, tais personagens não conseguiram reverter um triste fim.

Nas estampas de Oiticica, a foto jornalística apresenta os bandidos mortos com braços abertos. Pela configuração da pose, simbolizam-se características de vitimização dos personagens. Os braços nos remetem à crucificação de Cristo. Pobres selvagens! Eles foram surpreendidos de peito aberto, desprotegidos, de frente para o crime. Sim, aqui temos um complicado atributo de benevolência aos marginais. Como no filme *Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, a morte dá o toque final para denunciar a crucificação de um estigmatizado. Mesmo com estórias distintas, tais selvagens aparecem como anti-heróis, vinculando-se, assim, à recodificação do conceito de *brasilidade*.

Ao pensarmos na idéia de marginalidade nas décadas de 60 e 70, devemos fazer algumas ressalvas. A noção de marginal, para a época, permeava a situação dos estudantes e intelectuais da esquerda política, os excluídos socialmente, os artistas que, desde o advento da modernidade, se identificavam com uma possibilidade transgressora de viver. É neste contexto que surgem a poesia marginal, o cinema marginal, a imprensa marginal e a arte marginal. Como todo fato social está ligado a “correntes culturais” multicondicionadas, nos termos de Barth³⁰⁸, não podemos distanciar este paradigma da idéia de criminalidade. Numa carta de 1968 para Lygia Clark, Oiticica afirma: “hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando a pequena burguesia ou ao conformismo, o que parece maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação”³⁰⁹. Na

³⁰⁸ BARTH, Frederik, *O guru e o iniciador...*, op. cit., p. 111.

³⁰⁹ OITICICA, Hélio. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica, cartas...*, op. cit, p. 44.

resposta a esta correspondência, Clark discorda do amigo: “achar ainda que és um marginal porque vive à margem de uma sociedade caduca podre é ainda um conceito burguês”³¹⁰. Confirma-se, com isso, que a marginalidade de Oiticica se configurava de forma bastante alegórica.

A “cultura marginal”, como destaca Frederico Coelho, “deve ser vista como um movimento cultural amplo e influente em diversos níveis”³¹¹. Aqui, destaco que ser *outsider* acaba corroborando uma tendência ressaltada na construção de nossa brasilidade. Por nossa condição *mestiça*, as “estratégias narrativas”³¹² que construíram a possibilidade de uma idéia de nação passam, seja nas artes, na política, na música, por diferentes tipos de mitos da marginalidade. Temos, no modernismo, os retirantes do nordeste, os afro-descendentes, os imigrantes, entre outros personagens que se configuravam como *outsiders*, fora do sistema capitalista. Ao que parece, a geração de Oiticica sofrera daquilo que Bhabha denominou “experiência afetiva da marginalidade social”³¹³. Porém, é a partir desta ótica de benevolência que parte da teoria cultural fora modificada, buscando a ótica do subjugado³¹⁴.

³¹⁰ OITICICA, Hélio. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica, cartas...*, op. cit, p. 58.

³¹¹ “Para quem lê os trabalhos escritos sobre a cultura marginal e sua relação com os demais movimentos culturais da época, entende-se que seu papel foi apenas de dois tipos: ser desviante em relação a tudo o que era oficial... ou ser a representante de um período de descaminhos culturais e políticos, cujo surgimento só corroborava a idéia de um ‘vazio cultural’ existente nos anos ditatoriais do país”. COELHO, Frederico. “**Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**”: cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2002.

³¹² Homi Bhabha esclarece que a manipulação do conceito de nacionalismo está ligada a uma “estratégia narrativa” que estará presente nos governos tanto quanto nas produções culturais da época: “...a força narrativa e psicológica que a nacionalidade apresenta na produção cultural e na projeção política é o efeito da ambivalência da ‘nação’ como estratégia narrativa”. In: BHABHA, Homi, op. cit., p.200.

³¹³ *Ibidem*, p. 240.

³¹⁴ “Toda uma gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o setenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento – que aprendemos nossas lições duradoras de vida e pensamento”. *Ibidem, loc cit.*

Sobre a identificação com personagens marginalizados nas décadas de 60/70, Heloísa Buarque esclarece que “a identificação não é mais imediatamente com o ‘povo’ ou o ‘proletariado revolucionário’, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal do morro, pivete, madame satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba”³¹⁵.

Ferreira Gullar declara que depois do fechamento dos CPCs, o teatro Opinião foi a possibilidade de fazer protesto de uma forma um pouco mascarada. Posteriormente, a peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* cria metáforas à situação vigente. O poeta explica o personagem da peça: “era o brasileiro que tem que dar tramóia, tomar dinheiro até de cego, para sobreviver dentro de uma estrutura que é totalmente contrária a ele. É o malandro, o esperto”. Aí temos uma possibilidade de entender um dos conceitos de malandragem da época.

Na década de 60, foi o movimento tropicalista, citado anteriormente, que, em suas alegóricas criações, trouxe a chamada *marginália* para o primeiro plano. Nas artes visuais, em seguida, o experimentalismo impera com a utilização de diversos materiais e a utilização dos meios de massa. Temos a representação de um universo fragmentário. Justamente no fragmento reside a possibilidade de se criar uma leitura rasa sobre a sociedade. Nestes termos, a alegoria torna-se a principal noção para entendermos a *brasilidade* da época. Tema já determinante na construção da modernidade, a alegoria para Benjamin é a representação do outro através de uma cisão entre o signo e o símbolo. Criase, assim, uma abstração do que seria representado pela coletividade.

Em um das cenas de *Terra em Transe*, filme de Glauber Rocha, temos um bom exemplo de uma representação alegórica da época. O ator principal aparece de terno,

³¹⁵ HOLLANDA, Heloísa Buarque, op. cit., p. 66.

representando os poderes dos estabelecidos, e empunha uma bandeira preta. Ao fundo, o som de cânticos afro-brasileiros cria uma atmosfera mística. Vemos, também, um personagem com uma fantasia de carnaval parodiando os trajes do português colonizador. Portanto, várias categorias que antes eram contextualizadas com nossos mitos de origem - o descobridor, a “alma” negra, o opressor - aparecem de forma carnavalizada.

A atmosfera tropicalista fazia questão de ser alegórica. Um clima híbrido, assim, configura a chamada “geléia geral”. Porém, mais uma contradição se apresenta. Ao trabalharmos com uma alteridade alegórica, fazemos o papel de estetizadores do outro. A marginalia passa a ser vitrine para um *voyerismo* coletivo. Georg Lukács irá criticar a defesa da alegoria de Benjamin, destacando que existe uma “descrição superficial” dos aspectos sociais na alegoria. Cria-se, segundo Lukács, um beco sem saída, incapacitando a projeção dos fatos vividos para o futuro³¹⁶.

Ao que parece, quando o marginal é eleito como mito, o que poderia dar voz a ele se torna alegórico. Quando pensamos no uso de drogas, a liberdade do sexo, entre outras bandeiras empunhadas pela geração dos 60s, numa projeção futura, vemos uma manipulação incoerente de símbolos como armas e crimes, criando, hoje, uma complicada situação social.

6.2 - Estetizando o *bom selvagem*

Na construção de uma identidade nacional, muitas marginalizações estetizadas podem ser citadas, desde os “índios dóceis”, descritos pelos românticos, aos sertanejos

³¹⁶ LUKÁKS, George, *apud*, HOLLANDA, Heloisa, op. cit., p. 59.

Lampião e Antônio Conselheiro. No nosso modernismo, o paradigma do selvagem fora apresentado por Mário de Andrade na fábula de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Porém, neste caso, estamos diante de uma rapsódia. Burlando nossos recalques de origem, Macunaíma nasce preto, com a preguiça do índio, a indolência do negro e o complexo de Édipo do colonizador. Contudo, as adversidades são vencidas, já que a ironia dá o tom da vitória do anti-herói sobre o gigante. O cenário sincrético é o fundo da mata virgem.

O mito do *bom selvagem* aparece na literatura romântica. Porém, desde o século XVI já se criava uma atração às nobres almas dos primitivos. Pensadores como Montaigne, Rabelais, Thomas More eram leitores vorazes das narrativas de viagem. Assim posteriormente no século XVIII, fase influenciada por Rousseau, esta abordagem será retomada. No Brasil, heróis como o índio Peri criam uma doce aproximação às personagens selvagens. Em geral, o argumento que perpassava por tais escritores era de que a proximidade com a natureza fazia os selvagens ensinarem aos civilizados a melhor maneira de viver.

Curiosamente, Álvares de Azevedo já apontava a contradição que tento retomar neste estudo. Por volta de 1850, o autor criticava a aproximação dos intelectuais aos selvagens, ironizando o paradoxo de se estetizar um estilo de vida que não era o dos próprios autores. Azevedo opina sobre as idéias de benevolência dos escritores para com os selvagens:

“tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que esqueceu-se talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orinoco há mais mosquitos e sezões que inspirações (...), que tudo (...) é sublime nos livros, mas sobejamente desagradável na realidade!”³¹⁷.

³¹⁷ AZEVEDO, Álvares *apud* CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira...* op. cit, p. 16.

Assim, “a pureza é um mito”³¹⁸ e o sertão de Oiticica, como o de Glauber Rocha, era Ipanema. Esses selvagens não eram mitos dos índios Taulipang, como no caso de Macunaíma, mas anti-heróis urbanos do subdesenvolvimento. Portanto, participavam do processo excludente de ocupação territorial tão próprio das grandes cidades. Cara de Cavalo, Mineirinho, entre outros célebres marginais daquela época, vinham das favelas cariocas. A marginalidade que seduzia Oiticica estava estreitamente ligada ao crime, como vemos numa pitoresca declaração do artista, ao retornar de uma viagem à Londres: “[...] avisei a Tineca que não é possível trazer marginais armados aqui, e pronto, pois até piranha da Praça Mauá apareceu no dia seguinte em que cheguei; loucura total!”³¹⁹

Uma das críticas que a antropologia pós-estruturalista irá fazer a seus antecessores reside na separação entre história e estrutura. Ao encarmos o selvagem como apartado da história, não oferecemos a ele as rédeas de seu próprio destino. A voz do nativo, então, apresenta-se calada sob o estigma do exótico. A cultura material das tribos ou o samba do morro funcionam como objetos descontextualizados, já que os mesmos provinham de rituais, usos domésticos, celebrações coletivas. Portanto, este deslocamento e esta ausência de uma história polissêmica impossibilitam a atribuição dos significados êmicos. A final, como Marshall Sahlins concluía, até as ilhas têm histórias e seus mitos são atualizados³²⁰.

O século XX foi marcado, entre outros fatos, pelo interesse da elite artística em utilizar o “selvagem” como categoria. Nas artes, o primitivismo funcionara como um dos possíveis deflagradores da modernidade. De início, a cultura do colecionismo assolara

³¹⁸ Esta frase está estampada em um dos penetráveis de Hélio Oiticica.

³¹⁹ OITICICA, Hélio. In: FIGUEIREDO, L. *Cartas...* op. cit., p. 137

³²⁰ Sahlins investiga a possibilidade de atualização de mitos pela contingência histórica. Mostra-se que na estrutura performativa, no acontecimento ritual, há diferentes aberturas para a história. Sua pesquisa foi nas Ilhas havaianas abordando, particularmente, a entrada de um viajante inglês, Capitão Cook, em um evento

artistas que passavam a exibir, em seus ateliês, máscaras africanas, esculturas da Oceania. Mas isto dava voz aos selvagens/nativos? Ali tínhamos uma elite que se apropriava dos objetos como quem reunisse um baú de curiosidades.

Tais objetos criaram, durante anos, desde o século XVI, a trajetória da expansão colonial. Portanto, não se sabe quais critérios de escolha, de que forma foram recolhidos. As coleções etnográficas acabaram transformando culturas complexas em vitrines estetizadas. Será que reconhecer a beleza do exotismo e a ingenuidade das peças dá voz ao nativo? Como esclarece Clifford, estamos tratando de uma beleza capturada³²¹. Já Dürer, em 1520, se interessaria por objetos metálicos mexicanos que apresentavam uma bela “ingenuidade” em seus desenhos.

6.3 - Para uma “arte bala”.

A ingenuidade selvagem foi ratificada por artistas com o passar dos anos. Oiticica declarou que a sociedade não poderia ser contra Antônio Conselheiro e o bandido Cara de Cavalo. Desta forma, justificam-se não seus objetos, mas suas atitudes. O crime, para HO, era uma “busca desesperada da felicidade autêntica”³²². Com isso, mesmo partida, a cidade do Rio de Janeiro criava fronteiras difusas: o tráfico de drogas era o elo entre esses mundos.

O crítico de arte Roberto Pontual, em texto sobre a produção de Antonio Manuel, destaca os trabalhos de apropriação desse artista, nas décadas de 60 e 70, sobre os jornais diários: “... se o jornal (retrato nítido/deformado do mundo) funcionava como base e

ritual que acabou desencadeando na morte do capitão. SAHLINS, Marshal *Ilhas de História*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

³²¹ CLIFFORD, James. *Of Other People...*, op. cit., 121-130.

³²² OITICICA, Hélio. *Aspiro...*, op. cit., p. 82.

estopim, a maneira de utilizá-lo impregnava o trabalho de Antonio Manuel de uma combativa disposição crítica – ‘arte bala’, por oposição a ‘arte-bela’”³²³. Utilizando esta expressão, Pontual deflagra uma das possíveis leituras sobre obras que dialogavam com a relação entre arte e política daquela geração. Além disso, em exemplos como *Corpo Fechado* (Fig. 6:8), de 1968, Antonio Manuel se aproxima, ao se apropriar de uma manchete jornalística, de ícones de nossa brasilidade. Na obra, um *flan* de jornal apresenta a figura do personagem Batman, escapando, correndo em direção à vitória e à liberdade. Em letras garrafais, o título (*Corpo Fechado*) cria a possibilidade associativa a um sincretismo cultural. São impressos no corpo do herói tanto o ato físico (a fuga) quanto um ato mágico-religioso (a proteção espiritual)³²⁴. A religiosidade e a marginalidade, neste caso, se revelam a partir do objetivo do personagem, fugindo ileso das adversidades da vida. Em *Amuleto de Ogum*, filme de Nelson Pereira dos Santos, este mesmo enredo se apresenta, além de dar alma ao marginal, o personagem é protegido por deuses afro-brasileiros. Com corpo fechado, os protagonistas fogem do destino trágico como um herói de quadrinhos. Esses fatos mostram que estamos distante da aceitação do outro/selvagem como um de nós. Assim, os governos, a igreja e a opinião pública atestam a força do anti-herói. Nem armas de fogo alcançam seu corpo fechado. As cadeias ao prendê-lo não conseguem destruir seu poder junto ao tráfico. Como o filho de Ogum Beira-Mar de Nelson Pereira, a sociedade, cada vez mais, entoa cânticos embalsamando a clandestinidade.

³²³ PONTUAL, Roberto. In: *Entre dois séculos: arte brasileira no século XX* na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987.

³²⁴ MAUSS, Marcel. As Técnicas do Corpo. In: _____ *Sociologia e Antropologia*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 407.

A idéia de possuir uma magia espiritual, um acordo simbolicamente firmado entre o mundano e o divino, é personificada pela expressão *corpo fechado*. Com isso, podemos, de certa forma, burlar o juízo moral, as classificações maniqueístas entre bem e mal e conseguir, a partir de rituais religiosos, uma invisível couraça protetora, como a dos super-heróis. Não importa, neste caso, quem será mocinho ou bandido. Uma fragilidade moral torna esta classificação cambiante. O criminoso, então, possui alma e santos protetores. Muitas vezes, sendo surpreendidos, na hora do crime, ostentando “onze fitas de Ogum”, como destacava uma canção, que ainda ratificava: “pro seu santo não era um qualquer um”³²⁵. Em fotos na imprensa, víamos, muitas vezes, marginais portando medalhas de São Jorge, contas de orixás, amuletos diversos. Assim, detectamos um certo namoro entre os marginais da sociedade e a religiosidade popular.

Nesse contexto, a ditadura militar já estava com toda força. A figura do marginal é exaltada, então, no que ele teria de agressivo contra os militares. O artista, assumindo a postura de guerrilheiro, se espelha nos crimes dos anti-heróis do subdesenvolvimento. Assim, vemos fotografias, filmes e outras obras, nas quais a geração de Oiticica empunhava armas, brincava com assassinatos e com a justiça pelas próprias mãos.

Em 1970, Antonio Manuel cria uma fotonovela (Fig. 6:9), satirizando os ícones do erotismo e da marginalidade. A personagem principal trai o possível marido que está em viagem, com um amante denominado Paulo Marginal. O personagem do marido vivido por Hélio Oiticica chega e encontra os dois em situação amistosa. Prontamente, Oiticica mata o amante com uma suposta arma fálica. Na última cena, Hélio Oiticica aparece em êxtase, com expressão de loucura e contentamento.

³²⁵ GUEDES, Fátima. *Onze Fitas*, canção de 1979.

Com a mesma atmosfera da fotonovela, Glauber Rocha e Hélio Oiticica realizaram o filme *Câncer*. As cenas foram rodadas na casa de Oiticica no Jardim Botânico. A tônica principal das seqüências girava em torno de atos de violência. A mesma atriz da fotonovela, Tineca, está presente junto com Antônio Pitanga, entre outros. A utilização da violência tanto fazia alusão ao regime militar quanto ao cotidiano dos bandidos.

Sobre o contato da geração com o sistema marginal, Antonio Manuel esclarece que havia uma relação amigável entre os artistas e os ambientes dos morros:

“Eu freqüentava o Borel, a Formiga, Casa Branca. Minhas colegas de escola eram do morro. Fomos (eu e Hélio Oiticica) algumas vezes no morro da Formiga ver samba e na Mangueira também. Fui algumas vezes ao presídio, com Hélio, visitar o Renô. Ele estava preso por ser amigo do Mineirinho. O Hélio, então, conseguiu a liberdade dele, pois a pena já tinha sido cumprida. Apresentou o Renô ao Gil, ao Caetano(...) Tinha o pessoal do Estácio, Luiz Melodia, Tineca. A relação com a marginalidade não era uma coisa fantasiosa, mas expressiva, havia esse convívio.”³²⁶

Na série *Cosmococa* (Fig. 6:10), Oiticica executa a polêmica atitude de colocar um pó branco sobre o rosto de celebridades como Marilyn Monroe, Salvador Dalí, entre outros. Mistura-se brincadeira e apologia ao uso das drogas. Do conjunto da obra de Oiticica, esta série é a que mais gera controversa ³²⁷.

Se o crime é um fato social, a arte também o é. Portanto, artistas, público, galerias criam uma rede intrincada na tessitura social. Tudo se entrelaça. Onde se localizaria Oiticica dentro desta trama? E as grandes viagens ácidas experimentadas pela geração do artista? E o mundo psicodélico transformado em cosmococa? Lygia Pape, em entrevista ao

³²⁶ Entrevista realizada com Antonio Manuel em 06 de agosto de 2003.

³²⁷ KATO, Gisele. “Traçado da subversão: São Paulo expõe Cosmococa, a série em que Hélio Oiticica usou cocaína sobre imagens e desafiou as instituições capitalistas da arte”. In: *Revista Bravo*, Ano 6 n° 66, São Paulo: Ed. D’Ávila, 2003, pp. 40-44.

jornal O Globo em 2003, declarara que a marginalidade era outra. O atual Ministro da Cultura, Gilberto Gil, em seu discurso de posse, ressaltou a perda da ludicidade nas favelas. A crueldade com o outro pode ser lúdica? Por mais que a realidade seja construída, nem tudo é ficção. Ao paradigmático HO, poderíamos responder com o título instigante de uma série de obras de Nelson Leirner: “Você faz parte”. A pureza é um mito e a objetividade também.

Se o Homem é uma “corda estendida entre o animal e o super-homem”³²⁸ sobre um abismo, como atestara Nietzsche, estamos sempre neste confronto. Ora queremos alçar brilhantes vôos rumo ao progresso, à onipotência, ora ser instintivos e entorpecidos em ritos e crimes dionisiacos. Mas o que nos resta é a corda, a meta, o vir a ser. Ficamos, assim, neste bordejar sempre com a iminência de um abismo. Um fosso que pode ser antecipado pela morte causada por uma flecha indígena ou por uma bala perdida.

³²⁸ NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*, Lisboa: Guimarães Ed., 1991, p. 15.



Figs. 6:1 – OITICICA, Hélio. *Seja marginal, seja herói*, 1968, silk sobre tecido.



Fig. 6:2 - Fotografia utilizada pelo artista para o estandarte, *Jornal O Dia*, 1968.



Figs 6: 3 e 6: 4 - Morador do morro com *Parangolé*. Miro da Mangueira, Cesar Oiticica, Hélio Oiticica e Reinaldo Jardim na exposição Opinião 65, primeira apresentação de *Parangolé*, 1965.

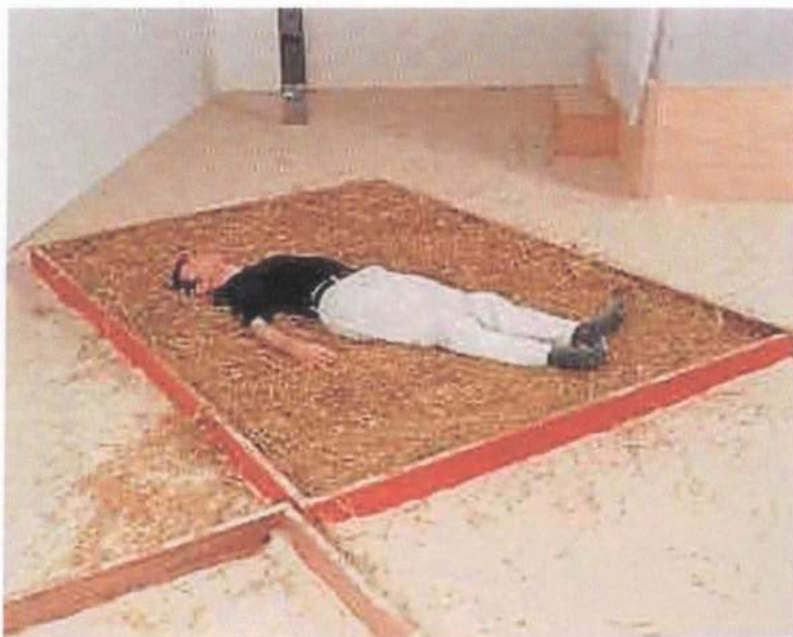


Fig 6: 5 - OITICICA, Hélio. *Projeto Éden, B55 Bólido Área 2*, 1967. Fotografia da remontagem no Centro de Arte contemporânea de Rotterdam, 1992.



Figs 6: 6 e 6: 7 - Fotografia de Cara de Cavalo morto utilizada por Oiticica no Bólide, *Jornal do Brasil*, 1966. OITICICA, Hélio, *Bólide Caixa 18*, "Homenagem a Cara de Cavalo", 1966, técnica mista.



Fig. 6: 8 - MANUEL, Antonio. *Corpo Fechado*, 1968, *flan de jornal*.

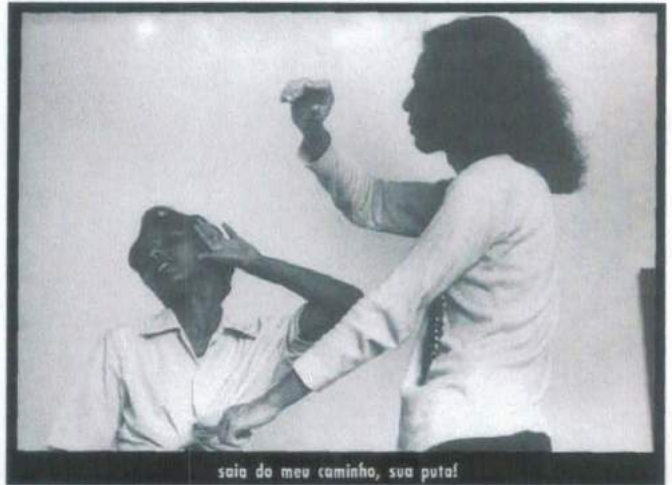


Fig. 6: 9 – MANUEL, Antonio. *A arma fállica*, Fotonovela, [1970], Rio de Janeiro: RIOARTE, 1995.



Fig. 6: 10 - OITICICA, Hélio. *Cosmococa CC3 Maileryn* (detalhe), 1973, instalação.

Religiosidades Populares: uma dimensão afetiva da fé.

Em 1961, o estreado cineasta Glauber Rocha produz *Barravento*, seu primeiro longa-metragem. O enredo do filme tratava dos conflitos econômicos e religiosos de uma aldeia de pescadores na Bahia. Logo no título, temos um termo usado nos rituais do candomblé para designar o momento onde o médium sente os primeiros tremores do transe, na incorporação dos orixás. Na paisagem praieira que serve de locação para a trama, o sustento local provinha da pesca que, segundo a crença dos habitantes, era trazida por lemanjá. Um ambiente de misticismo e miséria, de drama e beleza é ressaltado pelo folclore dos cânticos e danças afro-brasileiros.

O enredo de *Barravento*, logo de início, cria uma contradição trágica às belas imagens. Firmino, o protagonista, criado na aldeia, volta de uma temporada na cidade grande e insufla seus amigos pescadores a mudar de vida. Numa das falas principais, Firmino esbraveja: - “Já larguei esse negócio de religião. Candomblé não resolve nada não. Precisamos é lutar, resistir”. Como um discurso de consciência de classe trabalhadora, num Brasil dos CPCs da UNE, este personagem nos alerta sobre a possível alienação embutida na idéia de folclore. Cria-se, com isso, um questionamento quanto à influência da religião, que estimularia o conformismo, contribuindo para perpetuação da miséria brasileira. *Barravento*, assim, se desenrola como um filme contra-candomblé.

O candomblé participara, a partir da década de 30, de políticas e programas educativos estimulados pela cultura letrada³²⁹. Portanto, os deuses afro-brasileiros, as sagas das grandes mães-de-santo baianas, entre outras coisas, ganharam contornos institucionais. As artes plásticas, as pesquisas musicais e a dança afro-descendente criaram seguidores e construtores da idéia de que o candomblé seria uma de nossas raízes identitárias.

O que nos importa, nestas reflexões, é o início da presença de Glauber na construção de novos enfoques para a *brasilidade*. O tema da religiosidade, com isso, passa a ser encenado por um cineasta contemporâneo. A princípio, poderíamos imaginar uma ruptura radical das idéias desse estreante cineasta com os ideais anteriores, como o elogio da religião afro-brasileira na literatura de Jorge Amado e nas letras de Vinícius de Moraes. Porém, como Hélio Oiticica ao enveredar pelo morro da Mangueira, Glauber Rocha também cria uma relação de amor e repulsa à exploração do conceito folclórico do candomblé. Vimos, no capítulo anterior, como Oiticica, ao implantar uma nova objetividade aos fatos populares, como o samba, acabara escorregando em ideais colonialistas, tal qual um antigo navegante, um explorador branco. Glauber Rocha também, ao atacar de certa forma a religião afro-brasileira, denuncia uma intensa admiração por seus componentes simbólicos. As cenas de *Barravento* são contraditórias: construídas com uma luz barroca sobre a pele dos negros baianos assemelham-se às fotografias de Pierre Verger - fotógrafo francês responsável por vasta documentação sobre o candomblé -, mas trazem a

³²⁹ “[...] as religiões afro-brasileiras adentrariam o período de modernização da sociedade brasileira que se anuncia nos anos 30 ainda sob o duplo peso da estigmatização e da perseguição [...] será em meio à elite intelectual, retomando uma tradição já de fins do século XIX [...] que escritores e artistas dissidentes, como os participantes da Semana de Arte Moderna em São Paulo, ou francamente de esquerda, como Jorge Amado, procurarão, ao longo dos anos 20 e 30, resgatar em algum sentido positivo as tradições culturais dos africanos no Brasil, revalorizando suas práticas religiosas como constitutivas da própria identidade da nação”. MONTES, Maria Lúcia. “As figuras do sagrado: entre o público e o privado”. In: SCHWARCZ, Lillian Moritz (org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 94.

denúncia como tema principal. Valorizam-se os dentes brancos, os músculos masculinos, a alvura das roupas-de-santo, as silhuetas dos pescadores com o horizonte ao fundo. Há no filme longas cenas que ressaltam a pesca no xaréu, os ágeis desenhos no ar traçados pelos golpes de capoeira, a malemolência do samba-de-roda. Na trilha sonora, as maviosas cantigas para lemanjá não deixam dúvidas de que Glauber, ali, buscava além da denúncia, a beleza. Portanto, a estética da fome de Glauber Rocha se influencia por temas extremamente modernistas. Neste ambiente, nos remetemos às pinturas de Carybé, Di Cavalcanti e Goeldi, aos enredos de Jorge Amado, às canções de Caymmi.

Mas, podemos, ao mesmo tempo, observar algumas diferenças entre o cineasta e seus conterrâneos modernistas. Com a tentativa desmistificadora de Firmino, protagonista do filme, percebemos que no contexto da época pós-moderna algo mudaria com relação à ressonância religiosa. A religiosidade, desta forma, se expandiria para questões políticas, para as artes, para a música. Diferente dos adeptos do candomblé nos livros de Jorge Amado, que são identificados no cotidiano, no trabalho e nos trejeitos como filhos de Ogum, Iansã ou Oxalá; o Firmino de Glauber quer salvar a aldeia das possíveis ignorâncias da prática religiosa. É como se a religião fosse assolada por uma espécie de marxismo materialista, por um esclarecimento por parte dos trabalhadores sobre os mecanismos opressores de sua condição inferiorizada.

Portanto, o cineasta é um dos deflagradores da contemporaneidade brasileira. Inventor do Cinema Novo, Glauber, em sua produção, se debruçará sobre outros ícones de nossa brasilidade, como o Cangaço, em *Deus e o diabo na terra do sol*.

Ao situar a arte contemporânea nos âmbitos nacionais e recortá-la através do estudo de determinados conceitos, pode-se notar como a religiosidade popular foi recodificada por vários artistas. Mas, o sentido de religiosidade se amplia ao configurar-se como uma

espécie de elogio ao “processo ritual”, buscando vínculos nas vivências coletivas. Contribui, para isso, o fato de as performances, os *happenings*, as práticas celebratórias e teatralizadas expandirem a categoria da escultura, por exemplo, para “adereço em produções de dança e teatro”³³⁰. O encontro entre artistas e espectadores é estimulando em exposições encenadas nas ruas. Lygia Clark considerava estas vivências como uma “espécie de revalorização do gesto expressivo” que já estava presente no expressionismo abstrato de Pollock, da década de 50, ao pintar com todo o corpo. Assim, o espectador vive a obra como uma “oração somada à participação integral dele no próprio ritual religioso”³³¹. Como num rito de passagem, o espectador de Clark é convidado a vestir roupas, em obras como *O Eu e o tu/ Roupa-corpo-roupa* (Fig. 7:1) ou *Cesariana*, ambas de 1967. Ali, a artista construía macacões que possibilitavam a encenação do encontro entre dois corpos grudados pela roupa, ou do momento do parto, abrindo-se um zíper e retirando da barriga papéis picados, por exemplo. Como no “processo ritual” definido por Victor Turner, tínhamos a fase da separação, onde o indivíduo é convidado a se destacar, vestindo as roupas; o momento liminar, uma suspensão de status, em que o sujeito transita entre os dois domínios culturais, escapando de classificações, já que ele não é nem somente corpo nem obra de arte; e o terceiro momento de reintegração diferenciada à coletividade, onde a experiência proporcionará uma mudança nos elementos sensoriais e psicológicos do sujeito-objeto³³². Assim, Lygia Clark afirma: “Somos novos primitivos de uma nova era e

³³⁰ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna...*, op. cit., p. 244.

³³¹ CLARK, Lygia. Do Ritual. In: CLARK, Lygia, *Lygia Clark* (catálogo), Espanha: Fundació Antone Tàpies/ Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999, p. 122.

³³² TURNER, Victor. *O Processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974, pp. 116s.

recomeçamos a reviver o ritual, o gesto expressivo, mas já dentro de um conceito totalmente diferente de todas as outras épocas”³³³.

O que fortalecia essas encenações rituais da década de 60 era vivenciar a idéia de reunião a um determinado grupo, ao que Turner chama de *communitas*, onde havia a relação social dentro de uma “área de vida comum”³³⁴. Deste modo, por exemplo, os hippies poderiam ser definidos como uma *communitas*, optando por ritos de passagem acordados com seu próprio grupo, em vez de assumir os designados por um pertencimento nacional.

A exposição *Apocalipopótese*, realizada no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, em agosto de 1968, propunha um “contato grupal coletivo”³³⁵. Assim, a maioria das proposições artísticas estimulava a participação coletiva: Antônio Manuel montou algumas caixas, as quais denominou de *Urnas Quentes* (Fig. 7:2), estimulando o espectador a quebrá-las para ver o que havia dentro. Neste caso, encontravam-se no interior das caixas os *flans* de jornal, como vimos no capítulo anterior. Foi nesta exposição-ritual que Lygia Pape propôs pela primeira vez o *Ovo*³³⁶. Hélio Oiticica traz, para o evento, novos *Parangolés* e chega atrasado justificando: “Cheguei tarde com capas novas de *Parangolé*: não sei o que esperava: ver gente, estar ali; queimou-se muito fumo de Mangueira até lá: houve samba e trombada com o nosso carro na Candelária”³³⁷. Como no personagem típico do carioca de Gonzaga Duque, Oiticica estava “gozando a existência”³³⁸. Constituíria-se, deste modo, uma *communitas* que optava por “fugir a ordem social ligada ao status” e

³³³ CLARK, Do Ritual, *loc. cit.*

³³⁴ TURNER, *op. cit.*, p. 119.

³³⁵ OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto...*, *op. cit.*, p. 128.

³³⁶ Ver p. 97s.

³³⁷ OITICICA, *Aspiro...*, *op. cit.*, p. 130

³³⁸ Ver p. 48.

assumir “estigmas dos mais humildes”, misturando, como no exemplo citado, artistas visuais com os moradores do morro³³⁹. Turner completa a definição da comunidade dos hippies: “também as propriedades sagradas com freqüência atribuídas a *communitas* não estão ausentes aqui”³⁴⁰.

É neste interesse pela marginalidade que a religiosidade popular vai invadir a cabeça dos jovens burgueses da classe média, impelindo-os a buscar novos valores de sociabilidade. Ao mesmo tempo, tinha-se a metrópole como terreiro para exorcizar os inimigos de um regime político ditatorial e encontrar relações que substituíam, muitas vezes, a própria noção de família que a esta altura, estava fazendo passeata de apoio à ditadura:

“O processo de metropolização da cidade que se acentua, o aumento da solidão do indivíduo num mundo cada vez mais sem referências fixas, a ausência de respostas institucionais, laicas e religiosas, às suas aflições, a influência da contracultura que se faz sentir em escala planetária, levando à busca, em culturas diferentes e exóticas, de novos modelos de sociabilidade, novos sistemas de valores e uma nova espiritualidade, num mundo que começa a registrar sintomas de crise profunda”³⁴¹.

Assim, os cultos afro-brasileiros e a fé católica se tornam representantes afetivos da religiosidade brasileira, que se expandia para além dos muros das igrejas ou dos terreiros de candomblé. Na própria definição de símbolos sagrados não temos uma atribuição unívoca, vinda das instituições especificamente religiosas. Geertz esclarece que tais símbolos “funcionam para sintetizar o *ethos* de um povo – o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticos – e sua visão de mundo - o quadro que fazem do

³³⁹ TURNER, op. cit., 137.

³⁴⁰ Ibidem, p. 138.

³⁴¹ MONTES, Maria Lúcia. “As figuras do sagrado: entre o público e o privado”. In: SCHWARCZ, Lilian Moritz (org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 98.

que são as coisas na sua simples atualidade, suas idéias mais abrangentes sobre ordem”³⁴². É por essas veredas que a arte contemporânea brasileira passa a se interessar pela cultura material presente nos recônditos dos lares. Misturam-se o sagrado e o estético. Entretanto, já tínhamos os valores da indústria cultural e os mitos da cultura de massa disputando lugar com as Nossas Senhoras, os Exus e Cosme e Damião, como se pôde perceber nos postais de santos católicos misturados ao ídolo Roberto Carlos, no já citado *Altar* de Nelson Leirner (Fig. 4:2). Ali, os símbolos sagrados no altar encenam “as condições essenciais nos termos das quais a vida tem que ser necessariamente vivida, tal qual a definição de “sistema religioso” de Geertz³⁴³. Mas agora, o hibridismo possibilitara a junção de erudito, popular e massivo. O artista, como mediador simbólico³⁴⁴, traz representações culturais de áreas distintas e organiza a sua arte, não mais como um objeto auratizado, emoldurado para ser posto na parede, mas sim como um acontecimento, aproximando-o das instâncias do cotidiano. Os objetos não precisam mais ser representados através de cópias, mas num jogo lúdico desde que Marcel Duchamp transportou um urinol (*Fontaine*, 1917) para uma galeria de arte. Canclini concorda que “ironia, distância crítica e reelaboração lúdica são três traços fecundos das práticas culturais modernas”³⁴⁵.

Nos rituais religiosos que a igreja denunciara como profanos, algumas festas públicas constituintes do nosso “ethos barroco” foram censuradas. Montes destaca que, desde a década de 30, o catolicismo combatia as celebrações públicas e festivas da “devoção popular”. Aí se incluíam as Folias de Reis, os folguedos, as Festas do Divino.

³⁴² GEERTZ, C. *A interpretação das culturas...*, op. cit., pp. 103s.

³⁴³ *Ibidem*, p. 146.

³⁴⁴ Cf: ORTIZ, R. *op. cit.*, p. 139; Peter Burke analisa que escritores, artistas, antropólogos ou, até mesmo, autores podem ser definidos como biculturais, já que transitam entre as instâncias da cultura. Ver: BURKE P., *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 96.

³⁴⁵ CANCLINI, N. *Culturas...* op. cit., p. 114.

Porém esta crença era fundada numa “fé intimista e próxima” que poderia ser notada nos pequenos altares com imagens do Cristo, da Virgem e dos santos. Ao mesmo tempo, é neste ethos festivo do catolicismo colonial que se coloca a religião “como mediação essencial entre o público e o privado”³⁴⁶. Estas práticas, então, foram consideradas folclóricas, para além da simples atribuição religiosa da qual foram originadas. Nestas manifestações, elementos da cultura material aparecem adornando seus atores ou enfeitando as ruas nas épocas específicas, como bandeiras do divino, tapetes com motivos sagrados e da natureza na época do *Corpus Christi*, coroas e capas na festa do Rei Congo, entre outros.

A bandeira de Nelson Leirner em homenagem a Nossa Senhora de Fátima (Fig. 7:3), se aproxima destas representações das citadas festas de ethos barroco no Brasil. Ali, sobre um fundo preto, a figura da Virgem ganha configurações *pop* ao estender duas bandeiras, a do Brasil e a de Portugal. Ramos de folhas, figuras simplificadas, cores chapadas são elementos constantemente utilizados em bandeiras do divino ou nos tapetes de *Corpus Christi*. Mas, Fátima, ao portar as bandeiras nos aproxima de sua majestosa divinização. Cria-se, assim, uma certa intimidade que também se caracterizaria como particularidade da religiosidade afetiva brasileira: “os santos eles próprios são figuras próximas, que se misturam com tranqüila familiaridade à intimidade da casa e aos afazeres domésticos cotidianos”³⁴⁷. Ao mesmo tempo, a década de 60 era a época de empunhar certas bandeiras em substituição a outras, construir artefatos como poemas visuais³⁴⁸. Sobre isso, Leirner declara:

³⁴⁶ MONTES, op. cit., p. 109.

³⁴⁷ MONTES, op. cit., p. 103.

³⁴⁸ No poema *Agosto de 1964*, Gullar cria um panorama desta mudança nas preocupações da geração do golpe militar: “[...] Adeus, Rimbaud, relógio de lilases, concretismo, neoconcretismo, ficções da juventude [...] a

“À bandeira foi sempre dado um significado de patriotismo e respeito: içar a bandeira, bater continência à bandeira. Nossas bandeiras justamente quebravam essa atitude nacionalista e, por que não dizer, fascista. Eram coloridas, festivas... As minhas versavam sobre futebol, o Corinthians e a religião, como a [bandeira] de Nossa Senhora de Fátima [...]”³⁴⁹.

Torna-se importante destacar que esta bandeira de Leirner também foi proposta junto com a de outros artistas em dois *happenings*, um em São Paulo e outro no Rio. O artista, deste modo, colocava este elemento nas ruas, como intervenção urbana, o que conferia à bandeira uma reaproximação das festas religiosas ou do carnaval. A primeira aparição da obra aconteceu em São Paulo, em 1967, na esquina da Avenida Brasil com Avenida Europa. Nelson, em companhia de Flávio Mota, foi para a rua e expôs as bandeiras coloridas em varais, enquanto outras eram agitadas na calçada. O resultado do *happening* foi a autuação de Leirner e Mota como camelôs. As bandeiras foram confiscadas e pararam num depósito da prefeitura. Em 1968, a mesma proposta fora repetida no Rio de Janeiro. Segundo o artista, a cidade carioca recebeu bem melhor a idéia. Convidaram-se outros artistas para compor o evento: Cláudio Tozzi fez uma bandeira em homenagem a Che Guevara; Hélio Oiticica criou especialmente para a ocasião *Seja Marginal, seja herói*. Além desses convidados, Marcelo Nitsche, Carmela Gross, entre outros artistas, participaram do *happening*. Tudo aconteceu na Praça General Osório em Ipanema, zona sul carioca. A mesma praça que servia de concentração para bandas carnavalescas. Assim, para ambientar a celebração, Oiticica trouxera a bateria da Mangueira e a Banda de Ipanema

poesia agora responde a inquérito policial-militar. Digo adeus à ilusão, mas não ao mundo. Mas não à vida, meu reduto e meu reino. Do salário injusto, da punição injusta, da humilhação, da tortura, do terror, retiramos algo e com ele construímos um artefato, um poema, uma bandeira.” GULLAR, F., Agosto de 1964, IN: _____ *Toda poesia...*, op. cit., p. 170.

³⁴⁹ LEIRNER, Nelson. In: _____ *Nelson Leirner: arte e não arte*, São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001, p. 94.

comparecera com a rainha da festa, a atriz Tônia Carreiro. Leirner destaca que enquanto em São Paulo o evento ganhara características lúgubres, no Rio se transformou numa festa ³⁵⁰.

Portanto, é nestes espaços e eventos que a arte contemporânea pode vivenciar seus momentos ritualísticos. Como na orgia carnavalesca ou nas procissões religiosas, os espaços escolhidos para as celebrações viviam seu momento de deslocamento do real - suspensão liminar e retorno diferenciado aos fatos cotidianos. Assim como nos ritos, tínhamos dramáticas exibições teatralizadas e um conjunto de símbolos sagrados apropriados pela arte, como os santos estampados nas bandeiras, que afirmavam, tal qual destaca Geertz: “o melhor para o homem é viver de modo realista – onde eles diferem é na visão da realidade que constroem.” ³⁵¹

A seguir, as questões relativas à religiosidade afro-brasileira estarão presentes em dois artistas selecionados para análise: Rubem Valentim e Mestre Didi. O primeiro participa de um momento na arte, no qual o concretismo estava em franca expansão junto a intelectualidade. Para o concretismo, a utilização da geometria poderia universalizar as referências formais, expandindo-as sem fronteiras identitárias. Colocando-se, de certa forma, enviesado ao movimento, Valentim traz para a geometria marcas de identificações simbólicas dos orixás afro-brasileiros. Mesmo assim, continua realizando objetos de arte ligados formalmente àquela herança concretista. Mestre Didi é representante de um momento posterior. Filho de uma importante mãe-de-santo baiana, o “artista-sacerdote” começa produzindo objetos de culto. Com a intelectualização do candomblé baiano, escritores e artistas passam a estimular uma visão artística para as peças litúrgicas de Didi. O sincretismo religioso e o fetichismo da cultura de massa na arte de Nelson Leirner e

³⁵⁰ LEIRNER, Nelson. In: _____ Nelson Leirner..., op. cit., loc. cit.

³⁵¹ GEERTZ, *Interpretação...*, op. cit., p. 147.

Glauco Rodrigues; a re-elaboração de símbolos e relicários católicos em Farnese de Andrade. Nestas produções artísticas percebemos a *religiosidade* brasileira como elemento aglutinador. Tais artistas utilizaram e ainda utilizam objetos da cultura *popular*, ícones da *cultura de massa* e referências *eruditas* do estudo da arte, *ressignificando* os cânones nacionais. Ligado a uma configuração barroca, Farnese de Andrade criava objetos relacionados a elementos da memória. As peças com madeiras de demolição, restos de despachos encontrados nas praias e retratos de família criam um ambiente trágico. Como são amalgamadas com colagens e resinas, cada obra de Farnese cria uma relação, reunindo memórias públicas de sujeitos indeterminados e memórias íntimas com fotos e objetos familiares. Portanto, pode-se pensar numa espécie de arqueologia do presente.

Como as categorias identitárias são construções culturais multicondicionadas, a *brasilidade* na obra destes artistas não é um conceito *a priori*, essencialista. Por seu intenso hibridismo, entendo tais *brasilidades* como participantes de um processo *cambiante*. Se havia na encenação do processo ritual uma tentativa de trazer as práticas religiosas para o profano das ruas e galerias de arte, por outro lado, os objetos e imagens de culto também serão apropriados por artistas contemporâneos, como veremos a seguir.

7.1 – A herança afro-brasileira recodificada

Finalizando uma extensa enciclopédia de fascículos sobre arte no Brasil, a última ilustração dos dois volumes aponta que a partir daquele momento, 1979, a arte expandia-se em outros suportes, como o vídeo ³⁵². Esta, segundo a historiografia, seria uma das

³⁵² VÁRIOS AUTORES, *Arte no Brasil*, fascículo 48, São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 976.

primeiras propostas da vídeo-arte no Brasil. O trabalho se chamava *Iaôs - a experiência da totalidade através do casamento dos Orixás* (Fig. 7: 4), e fora criado pelo artista José Roberto Aguilar em 1976. O título trata de “casamento”, pois se acredita que o termo *laô* queira dizer: mulher do orixá. A possessão de um encantado e o cumprimento dos rituais de iniciação, nesta acepção, configurariam-se como uma aliança matrimonial entre o sobrenatural e seu *elegun*, ou seja, o médium que ofereceria seu corpo ao transe. Nas cenas, vemos um dos rituais constituintes do conjunto da iniciação nos candomblés Keto. As filhas-de-santo estão pintadas de pontos coloridos sobre o corpo, proporcionando-lhes proteção, e dançam com a cabeça raspada, adornada por uma fina trança de palha-da-costa com uma pena centralizada, chamada de *ekodidé*. Tratava-se de um terreiro baiano (Opô Aganjú), pertencente ao Pai Balbino, também conhecido como Obarain. A princípio, alguns candomblés proibiam a fotografia e a filmagem de rituais sagrados, porém este pai-de-santo pertencia a uma geração mais jovem que, como demonstram as imagens, possibilitava o registro documental dos cultos. O mesmo terreiro servira de fonte iconográfica para Pierre Verger que mantinha estreitos laços de amizade com Obarain. O fato é que ao colocar a ilustração da obra como possibilidade de novos caminhos para a arte contemporânea, a enciclopédia *Arte no Brasil*, cria uma hibridização de linguagens. Ao mesmo tempo em que se está apontando para o futuro a partir de novas mídias, o conteúdo dos trabalhos se vincula aos antigos ecos da identidade nacional, como o candomblé.

A religiosidade afro-brasileira foi uma temática constante nas políticas nacionalistas e, posteriormente, nas artes e literatura do século XX. Nas décadas de 30 a 50, os candomblés foram ganhando legalizações e se tornando motivo de curiosidade intelectual. Com isso inicialmente a Bahia entre 1946/47 ganha, nas artes plásticas, um ruidoso grupo de artistas, como Genaro de Carvalho, Mário Cravo, Carlos Bastos, que utilizam a

representação dos orixás do candomblé, retratando-os seja em escultura, pintura ou tapeçaria. Rubem Valentim, nascido em Salvador, foi outro expoente nas artes deste grupo de baianos.

A arte de Rubem Valentim, diferente da maioria dos artistas de Salvador, adquire contrastes formais ao manipular os símbolos dos orixás. Geralmente, os artistas da época, que se apropriavam do tema, construíam orixás humanizados, como os que se podiam ver nos barracões de candomblé. Ao contrário, em vez de se ligar a uma representação naturalista do modernismo, Valentim parte para a geometrização ligada à vertente concretista. Configura-se, com isso, um momento liminar entre o moderno e o contemporâneo. Ao trabalhar com geometrizações, o artista também se aproxima do decorativismo étnico, seja de tapetes ou máscaras africanas. Na pintura de 1965 (Fig. 7:5), o uso de tons terrosos a simplificação no preenchimento das figuras com cores chapadas e a organização espacial dos elementos, muito aproxima esta obra dos tapetes africanos, encontrados em museus brasileiros.

A época em que Rubem Valentim começa a decolar com sua carreira de pintor, foi marcada, nas artes visuais, por um movimento de ruptura com as antigas categorias de pintura, escultura, gravura. Enquanto artistas como Carybé e Di Cavalcanti continuavam imersos em suas pesquisas figurativas, Valentim parece ter concordado com os apelos intelectuais vindos do sudeste brasileiro (Rio e São Paulo). Assim, em *Objeto emblemático*, (Fig. 7:6) as obras saltam do plano da tela, tornando-se objetos de relevo ou escultóricos. Nas figuras geométricas, podemos reconhecer os símbolos do orixá Xangô, deus da justiça e do trovão, tais quais um pilão e um machado de duas lâminas. Assim como Volpi, Valentim amalgama as simbologias geométricas confundindo os contornos, já que um objeto intercepta o outro.

Os críticos de arte insistiram em aceitar o lado simbólico das peças, mas procuraram logo dizer que não se tratava de “folclore”. Como mediador simbólico de mundos distintos - o popular e o erudito - o artista enveredara na divulgação de seu conhecimento, lecionando história da arte e pintura no Rio de Janeiro e em Brasília ou publicando textos sobre arte na imprensa. Renomados críticos no Brasil e no exterior publicaram considerações elogiosas sobre Valentim, a saber, Mário Pedrosa que ressaltara a “universalidade” dos signos; Argan, destacando que “a evocação destes signos simbólicos-mágicos não tem, entretanto, nada de folclórico”; Frederico Morais que atentou para a ligação com o concretismo: “o período carioca (1957/62) aprofunda as primeiras conquistas plásticas, tangencia o concretismo com obras despojadas (fundo de cor uniforme, opacas, às vezes, uma única figura ocupando todo espaço disponível)”; e Clarival Valladares que também procurou distanciá-lo do folclórico afirmando que o artista soube transpor “do campo antropológico para o estético, a experiência formal e cromática da simbologia afro-brasileira, mas nunca para submetê-la ao nível do pitoresco, do folclórico ou do exótico”.³⁵³

Quanto ao processo de articulação das identidades locais (*brasilidade*) a arte de Rubem Valentim criou a possibilidade de se trabalhar com temas nacionais, aproveitando-se de estéticas internacionais. Ao que parece, foi o último momento em torno do modernismo brasileiro de interesse internacional para a questão da religiosidade popular. Curiosamente, este artista ainda tanto participou de fatos característicos do modernismo, como a elaboração de murais, quanto apontou para características da arte contemporânea, como a relação entre a geometria universal e a simbologia popular.

³⁵³ PEDROSA, Mario A. Contemporaneidade de Rubem Valentim. In: Valentim, Rubem: 31 objetos emblemáticos e relevos emblemas, Rio de Janeiro: MAM, 1970, s.p.; ARGAN, Giulio Carlo. In: Rubem Valentim: 31 objetos ..., op. cit.; MORAIS, Frederico. In: FIGUEIREDO, Aline. Artes Plásticas no Centro-

Vimos, então, por parte dos críticos, como a categoria “folclore” tornou-se pejorativa na década de 50. Em compensação, a década de 60 funcionou para criar novas formas de se abordar a questão do pertencimento e de práticas culturais populares, colocando-as sobre um dinamismo, um sentido de passado re-atualizado. Como foi o caso das experiências de Hélio Oiticica na favela da Mangueira³⁵⁴. Rubem Valentim representou este processo de transição. Nas próprias palavras do artista, pode-se perceber uma dinâmica forma de abordar estas correntes culturais ligadas à religião afro-brasileira: “Minha arte tem um sentido monumental intrínseco. Vem do rito, da festa. Busca as raízes e poderia reencontrá-las no espaço, como uma espécie de ressocialização da arte, pertencendo ao povo”³⁵⁵.

Atualmente, a projeção crítica da arte de Rubem Valentim encontra empecilhos: prestigiosos curadores, como Paulo Sérgio Duarte, apontam que o projeto do artista foi “mal-sucedido (...) tentando promover o encontro do universo simbólico de religiões afro-brasileiras com a arte construtiva”³⁵⁶.

7.2 - Mestre Didi: o “artista-sacerdote”.

Na infância, Deoscoredes Maximiliano dos Santos executava objetos rituais para o candomblé do Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, no qual sua mãe se tornara Ialorixá. Neste

Oeste. Cuiabá, UFMT, MACP, 1979. VALLADARES, Clarival do Prado. Sobre o pioneirismo de Rubem Valentim na arte semiótica brasileira. In: Figueiredo, Aline, op. cit., p.37.

³⁵⁴ BERENSTEIN, Paola *Estética da Ginga...*, op. cit.

³⁵⁵ VALENTIM, Rubem. *Rubem Valentim: artista da luz*. São Paulo: Pinacoteca, 2001. p.30

³⁵⁶ DUARTE, Paulo Sérgio. Moderno fora dos eixos. In: _____ *Arte Construtiva no Brasil*, coleção Leirner, São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.

terreiro, ele recebera cargos honoríficos na casa do orixá Obaluaê, e posteriormente junto ao culto dos ancestrais. Atualmente, mestre Didi comanda uma casa de candomblé.

Como movimento de renovação da antropologia social, temos a partir dos anos 60 a entrada dos “nativos” como antropólogos: Hommi Bahba, Appadurai são dois exemplos. A arte de Didi é para a história da arte brasileira um momento no qual o “nativo” toma em suas próprias mãos a possibilidade de recodificar sua própria cultura material. Mas, para isso, foi preciso que a cultura letrada elevasse o simples menino produtor de objetos rituais a grande representante da arte contemporânea. Esta empreitada foi estimulada por Jorge Amado, Carybé e outros representantes do modernismo. Hoje, a arte de Didi participa das Bienais Internacionais, é citada em livros que se pretendem como um apanhado da história da arte latino-americana, tem peças vendidas em torno de R\$ 4.500,00 a 22.000,00³⁵⁷. Este valor é justificado, por Juana Elbein – antropóloga e esposa de Didi - pelo fato de que os búzios das peças são “sempre trazidos da África”. Ora, um búzio, dito africano, custa no máximo R\$ 5,00 a unidade em qualquer casa de produtos religiosos que recebem, via atravessadores, materiais africanos. Entende-se, assim, que este capital manipulado para preço das peças é meramente simbólico, o que coloca Mestre Didi emparelhado aos altos preços das obras de arte contemporâneas. Assim, se Bourdieu nos aponta o entendimento do *campo* da arte³⁵⁸, em Didi percebemos que as categorias de *reprodução e circulação* das peças ganharam status grandioso.

³⁵⁷ OLIVA, Fernando. “Esculturas de Mestre Didi unem arte e religião”, *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 07/09/2001.

³⁵⁸ O termo *campo* refere-se ao conceito de Bourdieu, onde o *campo* seria a “autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos.”. BOURDIEU, P. O mercado de bens simbólicos. In _____ *A Economia das trocas simbólicas*, São Paulo: Perspectiva, p. 99.

Didi tinha o cargo, no candomblé, de executar xaxarás de Obaluaê - peças feitas com talos de dendezeiro, ornamentadas com búzios, couros. Hoje, em sua produção artística, a base de trabalho continua sendo os xaxarás. Contudo, o artista deixa claro, nos poucos depoimentos disponíveis, que não se tratam de objetos de culto, mas sim estéticos.

Como contexto histórico torna-se necessário ressaltar que Didi participou de um movimento de reafricanização do candomblé. Casou-se com uma antropóloga, Juana Elbein, que contribuiu também para este momento, no qual intelectuais e sacerdotes queriam refazer os laços com a África, reconstruir as origens. Porém, há problemas flagrantes nesta reconstrução que acabam influenciando na circulação e na crítica da arte de Didi. Juana Elbein se coloca como “porta-voz” do artista, já que o mesmo não atende jornalistas. Como característica de seus textos, a antropóloga tenta justificar elemento por elemento que constituem tanto os rituais, quanto a arte de Mestre Didi. A autora de reconhecidas pesquisas sobre o culto afro-brasileiro, como *Os Nagô e a morte*, justifica cores e materiais naturais, como as ervas, o sangue dos animais, criando para cada um seu respectivo significado. Porém se perguntássemos aos antigos sacerdotes do culto, entre eles o próprio Didi, antes das pesquisas intelectualizadas de Elbein e outros, o que representava cada elemento sagrado, muitos não saberiam dizer. O candomblé anteriormente era uma religião, cuja passagem de ensinamentos se dava de forma oral e prática; não como teoria.³⁵⁹

O que acontece nos textos de Elbein, esposa de Didi, é uma crítica formalista que desde a década de 50 não se faz nas artes visuais. Então para explicar aos jornalistas Elbein

³⁵⁹ Ver: VIANNA, Helio, “Somos uma Montanha!”: oralidade, sociedade letrada e invenção de tradições, no candomblé carioca do século XX, Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – Museu Nacional/UFRJ. (Tese de Doutorado), 2v., il, 1999, 396 p.

destaca, por exemplo, que o branco colocado em volta das finas nervuras do dendê pode significar “a vida, a morte e o leite”. Criando com mais intensidade a mítica da origem nagô, Elbein declara: “as obras de Mestre Didi estão imbuídas de uma consciência incorporada quase geneticamente da relação do homem com a terra”. A justificativa “genética” foi uma das mais utilizadas para dizer, na virada do século XIX para o XX, que o negro seria incapaz na inteligência. O que acontece, se lermos a arte de Didi desta maneira, é que o fato de ser sacerdote, negro, como acontece na antropologia, não pode justificar a qualidade dos trabalhos.

No embate com as peças, vemos uma reelaboração lúdica de fatos e histórias dos deuses afro-brasileiros. Em *Idilé Aiye: sasará Ejo ati Ibiri* (Fig. 7:7), Mestre Didi aglutina as formas de duas peças ritualísticas distintas: o *xaxará*, instrumento feito de talos de dendezeiro adornados de búzios, contas e couro, pertencente ao orixá Obaluaiyê e que teria uma forma ao mesmo tempo fálica e purificadora. Assim como este orixá traz a doença, também proporciona a cura. O *ibiri* de Nana têm como simbologia polissêmica as mesmas características purificadoras do *xaxará*, acrescidas da relação feminina ao ventre materno ou a uma boneca. Em torno da peça, a simbologia de um terceiro orixá: Oxumarê. Na verdade agenciam-se símbolos de deuses considerados da mesma família de orixá, todos são orixás ligados a terra e a doenças.

Esta re-elaboração lúdica, o artista faz com bastante liberdade. A dimensão das obras é muito maior do que a dos objetos de culto. Vemos, também, com relação aos objetos de candomblé, uma re-elaboração estética muito freqüente, encontrada, por exemplo, em pontos de venda de materiais religiosos como o Mercado de Madureira, no Rio de Janeiro. O que torna instigante esta abordagem é entender como um material vendido nestas casas de artigos religiosos pode ser considerado pejorativamente

carnavalesco e as obras de Didi, representantes da arte contemporânea. Fato que corrobora o capital simbólico da arte.

Vemos, também, na peça *Èyé Kan* (Fig 7:8) a relação que o artista faz com um pássaro, que se tornou um dos assuntos preferidos da intelectualidade no candomblé, pois liga-se ao culto das feiticeiras, também chamadas Eleyé, possuidoras de pássaros. Na peça, de forma criativa, Didi faz uma concepção zoomorfa para as hastes que representam o bico e as asas do possível pássaro. Em *Omo-Osain* (Fig 7:9) e *Opa Osayin Gbegá* (Fig. 7:10), o artista junta, novamente, duas simbologias, a de Obaluaiê e a de Osain. A haste principal permanece, como as outras, e é encimada por um pássaro circundado por seis hastes, como nas ferramentas de Osain.

O que pode ser contextualizado na arte de Didi com relação a produção contemporânea é que na América Latina muitos objetos da cultura popular ou religiosos são reelaborados por artistas contemporâneos. Coloca-se, assim, a produção do pós-modernismo como uma crítica pós-colonial agenciando história e identidade através dos “nativos”³⁶⁰.

7.3 – Glauco Rodrigues: religiosidade e mitos fundadores.

A idéia de brasilidade percorre a produção do gaúcho Glauco Rodrigues desde a década de 60. Os mitos fundadores do Brasil, a idéia das três raças, o heroísmo das pinturas românticas são ironizados por Rodrigues em sua extensa obra. Segundo Frederico Moraes: “Glauco Rodrigues realiza, a partir dos anos 70, uma pintura voltada para temas brasileiros,

³⁶⁰ Ver: ADES, *Dawn Arte na América Latina*, São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 298.

adotando recursos oriundos da pop e do hiper-realismo, mas encarando nossa cultura pelo prisma alegórico ou da carnavalização”.³⁶¹

A religiosidade é apresentada por um artista gaúcho que tal como nos filmes de Glauber, a configura de maneira alegórica. Tudo se *hibridiza*, Cabral e as caravelas do descobrimento, o orixá Ogum (Fig. 7:11), São Sebastião e os jovens na praia (Fig. 7:12). A configuração das telas se assemelha ao universo cromático e formal da *pop art*, com as cores em alto contraste, a perspectiva resumida, a estrutura das histórias em quadrinhos. É isto o que diferencia a produção de Glauco Rodrigues dos pintores modernistas. Estamos, portanto, diante da pintura, mas com enfoque contemporâneo. Ao mesmo tempo, o verde e amarelo da bandeira nacional é constantemente re-visitado nas telas, seja em jogos de futebol ou em cenas de praia num cotidiano carioca. A alegoria é assumida pelo criador ao declarar: “Como toda escola de samba, eu obedeco ao regulamento: minhas cores são o verde-amarelo-azul e branco, sendo permitido o dourado, o prateado e as cores de pele”.³⁶²

Assim como na produção tropicalista, os deuses afro-brasileiros e os santos católicos convivem de forma pacífica nas telas de Rodrigues. Aqui, nos aproximamos da religiosidade sincrética que já era vivida nos lares brasileiros, mas muitas vezes fôra ocultada nas produções oficiais, seja nas artes ou nos Censos que não colocavam o candomblé com relevância na escolha dos brasileiros. De fato, é como se a arte buscasse revelar as práticas privadas da crença nacional, na qual São Jorge e Ogum compartilhavam do mesmo cavalo. A religião aparece, como a periferia e a marginalidade, para revelar os ícones de pertencimento cotidiano da população. Paralelo a isso, a igreja católica não

³⁶¹ MORAIS, Frederico. **DACOLEÇÃO**: os caminhos da arte brasileira. São Paulo: Júlio Bogoricin, 1986.

³⁶² RODRIGUES, Glauco. **Apoteose Tropical**: desfile-exposição com pinturas de Glauco Rodrigues. Rio de Janeiro: Fundação Casa França Brasil, 1991.

consegue manter o seu purismo e os cultos pentecostais vociferam contra as outras práticas religiosas. Assim, como nos esclarece Maria Lúcia Montes, a partir de 1964 os censos passam a distinguir no espiritismo os kardecistas e os umbandistas³⁶³. O sincretismo, então, estava autorizado e aparecia nas artes em diversas correntes.

Glauco Rodrigues, ao voltar da Europa onde sua produção se vinculava à arte abstrata, participa da exposição Opinião 66 e começa a produzir pinturas voltadas para a *brasilidade*. Em *Ogum* (Fig. 7:11), um ponto riscado de umbanda ganha destaque, revelando-nos as espadas do orixá cruzadas, simbolizando a guerra e a invencibilidade deste deus. A cena assume o sincretismo ao colocar em mesmo plano de idéias São Jorge, combatendo o dragão da maldade, e uma médium umbandista incorporada, atendendo a um possível consulente. Como na cena de Terra em Transe, filme de Glauber, a figura de Ogum ganha ares carnavalescos. Na época, as fantasias que participavam do desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, vestidas por personalidades do carnaval como Clóvis Bornai, traziam a temática dos orixás para a cultura dos salões. O fato a ser destacado é que a arte assumira a indumentária, os adornos e adereços afro-brasileiros, transformando-os em profanos ao participarem de desfiles carnavalescos, shows de cantores como Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil. Assim, estes formadores de opinião trazem os cultos afro-descendentes para a moda das ruas: nos colares, nas *djalabas*, nos *hits* das rádios cariocas. A pasteurização da religiosidade invade o cotidiano para além dos gabinetes dos antropólogos.

³⁶³ “O que é certo, porém, é que no espaço deixado em aberto pela disputa que separava os governos militares dos setores da Igreja católica já então em franca oposição ao regime, nunca cresceu tanto como nos anos 70 o número de centros de umbanda e de federações umbandistas, que agora já não necessitariam requisitar da polícia autorização para o seu funcionamento, mas seriam devidamente registrados em cartório por todo país.” MONTES, Maria Lúcia. “As figuras do sagrado: entre o público e o privado”. In: SCHWARCZ, Lillian Moritz (org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 97.

O *São Sebastião* (Fig. 7:12) de Glauco Rodrigues é apresentado como ícone urbano da vida carioca. A cena que o antecede é formada, poderíamos dizer, por garotos de Ipanema. Os símbolos de “proibido” e “liberado” nos remetem ao uso das drogas e à liberação sexual nas chamadas Dunas do Barato – parte da praia de Ipanema no Posto 9 que se tornara símbolo de liberdade. Ao mesmo tempo, o jeito carioca de viver é ressaltado. Glauco Rodrigues, como os outros criadores, contribui para a invenção da *brasilidade* sob uma ótica ironicamente turística, colocando os temas históricos nacionais nas escaldantes areias de Ipanema.

7.4 - Nelson Leirner: A lógica do consumo e o fetichismo da mercadoria.

Se os hibridismos culturais são característicos da história entre modernismo e pós-modernismo da América Latina, na qual o massivo, o popular e o erudito se confundem, a arte de Nelson Leirner coloca às claras esta questão. Através de apropriações, utilização do espaço das galerias e museus e a criação de ambientes, Leirner trabalha com ironia as questões que estão ligadas ao sagrado e ao profano. Manipulando objetos e conceitos característicos dos ícones da brasilidade, como futebol, religião, música popular, o artista faz de sua produção uma tentativa de expor as fissuras que acometem as instituições da arte, o apelo popularesco da mídia e a sacralização dos ideais do Primeiro Mundo.

Vindo de uma abastada família paulista, Nelson Leirner cresceu em meio a artistas e críticos, já que seus pais eram envolvidos com o sistema da arte brasileira a partir da década de 50. Toda a família de Leirner é ligada às artes, seu primo Adolfo Leirner é o maior colecionador de arte construtiva brasileira; Jac Leirner, filha de Adolfo, é artista de renome na contemporaneidade. Felícia, mãe do artista, era escultora de importante produção; Isai,

pai de Leirner, entre os anos 50 e 60 tornou-se diretor financeiro do MAM de São Paulo e membro da diretoria da Fundação Bienal. Na 27ª Bienal de Veneza, em 1956, Isaí foi o comissário brasileiro. Portanto Nelson Leirner cresceu em meio a uma importante coleção de quadros, o que influenciou, aos poucos, seu interesse por pintura. Prontamente, seus pais estimulam a possível carreira do filho. Antes de uma reunião com os críticos convidados para uma Bienal, realizada na casa dos Leirner, Isaí e Felícia colocam nas paredes, junto com obras de Segall, Tarsila do Amaral, etc., dois quadros de Nelson Leirner³⁶⁴. Este foi apenas o início de um incentivo que se estendeu ainda mais. A partir de então Nelson Leirner conseguia entrar em vários salões e concursos de arte. Aos poucos ele percebeu que as obras realizadas não tinham valor tão expressivo.

Em 1962, com a morte do pai, Nelson Leirner passa a focalizar em sua produção, a crítica ao sistema da arte. Diferente de Mestre Didi que procurou honrar sua suposta herança familiar, Leirner quebra as amarras com a arte burguesa, passando a criar trabalhos a partir da apropriação de objetos.

Com os exageros produzidos pela sociedade de consumo, as peças compradas em lojas, ganham, conforme a disposição espacial dos ambientes criados pelo artista, uma conotação crítica e irônica. Em *Futebol*, (Fig. 7:13), Leirner enfileira lado a lado bonecos-fetiche de gesso e plástico de grande circulação nos camelôs e casa de produtos religiosos. Os espectadores estão reunidos para um grande acontecimento: o futebol. Assim como o candomblé, o futebol foi utilizado em diversos momentos da cultura brasileira para valorizar a qualidade do ser nacional. Se não podíamos ascender ao Primeiro Mundo pela inteligência, poderíamos, através da prática esportiva ser o número um. Num tabuleiro de

³⁶⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não Arte*, São Paulo: Takano, 2002, p. 29.

botão, jogo infantil, os craques da bola apresentam-se para esta platéia ilustre. Como os santos estão assistindo e não no centro do acontecimento, podemos pensar que, mesmo em meio ao conjunto sagrado, a pátria se rende a uma simples partida de futebol.

Expor figuras lado a lado e repetidamente cria, como na arte pop norte-americana, uma certa dessacralização consumista dos mitos do imaginário da sociedade de consumo. Se tivermos um pôster de Marilyn Monroe, temos o mito; se o reproduzimos inúmeras vezes, temos um produto da reprodutibilidade cotidiana. Ao escolher santos, Leirner ainda coloca em questão uma outra possibilidade: a religiosidade popular ao misturar-se como produto da cultura de massa, se profaniza. Portanto, em *Adoração* (Fig. 4:2), quem toma o centro da cena é Roberto Carlos. O altar ambientado por Leirner, expõe, mais uma vez, um hábito da sociedade midiática: o cinema. Pela iluminação, o tipo embarrocado das imagens dos santos e o néon, entendemos que o artista sacraliza inclusive a cultura *Kitsh*, retirada dos costumes populares e estetizadas pela cultura de elite.

Num debate sobre a Arte na América Latina, Moacir dos Anjos, curador do MAMAM do Recife, ressalta que as formas dos nacionalismos modernistas eram avessas a contaminações. Em Leirner, o que destacamos é justamente esta afirmação de que as contaminações já existem e devem ser assumidas³⁶⁵.

Outro dado de destaque é que na década de 60 o conceito de subdesenvolvimento ganhou as teorias políticas e econômicas do Brasil. Estávamos fadados a permanecer à margem do sistema mundial. Muita arte se produziu como crítica a isto. Quarenta anos depois, Leirner, através de suas instalações: *A grande Parada e La Gioconda* (Fig. 7:14)

³⁶⁵ ANJOS, Moacir. Desmanche de Bordas: notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil, In HOLLANDA, Heloisa Buarque e REZENDE, Beatriz (org.) *Arte Latina: cultura, globalização e identidades*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 50.

continua corroborando, agora através do sistema das artes, nossa submissão a uma grande ordem mundial. Na instalação, santos de todos os credos se enfileiram, como numa parada militar, diante da *Monalisa*, tornada por sua reprodutibilidade, objeto da cultura de massa.

7.5 - Farnese de Andrade: relicários para banalidades.

Imaginemos uma praia no amanhecer do primeiro dia de um ano qualquer. Ainda marcado pela chuva do dia anterior, o céu se apresenta nublado, espantando os banhistas. Podemos avistar, então, a areia repleta de restos trazidos pela maré. À beira-mar, dispõem-se objetos, flores, pedaços de madeira naufragados do ritual comemorativo da virada do ano. Antes de serem recolhidos por funcionários da limpeza urbana, um artista aproveita para selecionar pequenos tesouros da memória alheia. Os objetos, como cartas lançadas ao mar, estão impregnados de religiosidade e pedidos de boa sorte, de descarregos das mazelas, de esperança vindoura. O artista interessa-se tanto pelas jóias e perfumes, quanto por imagens quebradas.

Farnese de Andrade acostumara-se a cometer certos extravios nas mensagens dos outros. Talvez por já ter trabalhado nos correios, este pequeno delito lhe instigava como um gosto pelo proibido. Suas obras são compostas, muitas vezes, de peças recolhidas de despachos religiosos e demolições. Apresenta-se, assim, uma sociedade carcomida pelo tempo que se pode vislumbrar através de sua cultura material. Portanto, extravios e deslocamentos tornam-se recorrentes para entendermos esta arte.

Há muito se faz da apropriação um elemento de composição para a obra de arte. As colagens, as *assemblages*, as utilizações dos *ready mades* duchampianos foram fundamentais para as vanguardas da primeira metade do século XX. Farnese de Andrade

também trabalhava com esta erudita forma de representação da realidade. Mas, ao recolher objetos e juntá-los num outro contexto, também estamos compondo uma nova identidade. Uma categoria se faz pela “montagem de fragmentos e resíduos, de arcaísmos e modernidade”³⁶⁶. Estamos diante de uma nova noção de tempo, já que a matéria constituinte dos objetos contém um tempo congelado, morto pela fixação a um produto final.

Farnese de Andrade nascido em Araguari, Minas Gerais, em 1926, realizava obras de grande dramaticidade e, como ressaltam os críticos, tristeza. A partir do ano de 1963 realiza trabalhos com objetos. Diferente do que vimos em Nelson Leirner, Farnese se apropria dos restos da cultura urbana. Muito mais do que expor a hipocrisia do consumo burguês, este artista impregna em seus objetos de assemblage, as memórias da cultura brasileira. Memórias, pois as peças são recolhidas de despachos, demolições, etc.

Como mineiro, poderíamos ligar as peças de Farnese ao Barroco, período emblemático nas artes de Minas Gerais. Mas, isto seria uma leitura simplista. Muito mais do que barroco, o artista mostra os hábitos da religiosidade popular ao trabalhar com oratórios caseiros (Figs. 7:15 e 7:16). Nestes pequenos espaços para o sagrado, colocam-se em destaque tanto santos originais ou montados através de ex-votos quanto os deuses familiares. Sim, Farnese de Andrade reconstitui seus laços de família através da memória das fotografias herdadas do acervo familiar.

Além da religiosidade católica, o artista amplia a fé para o tão conhecido sincretismo brasileiro. Em *Doum* (Fig. 7:17), Farnese amalgama através da resina um momento do imaginário popular. O culto dos gêmeos no Brasil tem ligações sincréticas

³⁶⁶ MARTIN-BARBIERO, op. cit., p. 145.

com os Ibejis da cultura afro-brasileira e, na umbanda, com o aparecimento, de um terceiro personagem, o Doum que se vem somar aos santos católicos Cosme e Damião, que representam os gêmeos míticos. A peça do artista, então, congela para a memória coletiva as três divindades. A resina funciona, nesta e em outras peças, como um âmbar que conserva os fósseis da memória religiosa do Brasil.

Em *Minas 4* (Fig. 7:18) temos um altar com gavetas. A foto do artista como um anjinho de batizado expõe uma prática que há muito se perdeu: vestir as crianças com uma grande camisola para o batizado. A gaveta expõe fragmentos de ex-votos, um inseto conservado em resina, colares e foto. A gaveta, como um sentido de memória, cria, através de uma organização heterogênea, uma falsa intimidade: o artista junta objetos pessoais com objetos de outros. Uma memória situada entre o público e o privado. Entre as recordações íntimas do artista e outras, de desconhecidos.

Na peça *São Jorge e as estrelas* (Fig. 7:19), o artista aglutina, através da resina, fragmentos que não sabemos se compõem ou não a mesma peça. Mesmo com a organização em cacos, a imagem do santo permanece sacralizada, ativa. Três estrelas feitas com pedras sextavadas ampliam a alegoria do momento de glória, tão própria dos adornos colocados em torno das esculturas de santos barrocos.

Arlindo Daibert irá ressaltar que "Farnese de Andrade é desses artistas que escapam à sanha dos classificadores e rotuladores profissionais"³⁶⁷. Mas, ao observarmos as obras dos latino-americanos Antônio Berni e Wilfredo Diaz Valdêz também temos a apropriação de objetos usados. Porém, Dawn Ades destaca que: "a colagem, a montagem, o uso sempre potencialmente subversivo de objetos e materiais reais, têm sido usados para expor a

³⁶⁷ DAIBERT, Arlindo. Farnese de Andrade, a formação do pensamento. _____. *Caderno de escritos.s.l*, s.d., p. 126. Disponível em: www.itaucultural.org.br.

relação estrutural entre a pobreza do ‘Terceiro Mundo’ e a tecnologia do ‘Primeiro Mundo’”.³⁶⁸

Não é isso que vemos em Farnese, mas sim uma relação que expõe uma “crise na experiência de tempo”³⁶⁹ e memória. Enquanto o modernismo procurava expor, pelas políticas nacionalistas, uma memória homogênea, definindo limites geográficos, étnicos, culturais, a contemporaneidade de Farnese de Andrade expõe a heterogeneidade das construções imaginárias.

7.6 – À procura da religiosidade na migração dos objetos.

Poderia procurar similitudes entre os artistas apresentados, de fato, existem. Mas penso que o mais relevante é destacar como a manipulação de identidades está relacionada à “tradição” como um processo inventado, como destaca Hobsbawn³⁷⁰. Este autor esclarece que esta invenção se intensificou após a Revolução Industrial³⁷¹. A tentativa da cultura letrada foi criar uma memória modernista homogênea, demarcando seus limites através da religiosidade popular, das polaridades geográficas (Nordeste/Sul), por exemplo. O sentido de passado dos movimentos nacionalistas modernos é intensamente ideológico, já que o entendimento da história é mal organizado, esquecendo-a e criando ficções. Tais ficções aconteceram principalmente pela tentativa de unir, de forma justificada, fatos díspares, sem

³⁶⁸ ADES, D., op. cit., p. 285.

³⁶⁹ MARTIN-BARRERO, Dislocaciones del Tiempo y Nuevas Topografías de la Memoria, In: HOLLANDA, H. B e RESENDE, B. *Arte Latina*, op. cit., p. 140.

³⁷⁰ Ver: HOBSBAWN, Eric. *A Invenção das Tradições*, In: HOBSBAWN, E. e RANGER, T. (org.) *A Invenção das Tradições*, São Paulo: Paz e Terra, 1997, pp. 9-23.

³⁷¹ HOBSBAWN, Eric. *A Invenção das Tradições*, In: HOBSBAWN, E. e RANGER, T. (org.) *A Invenção das Tradições...*, op. cit., p. 11.

dar entrada às inovações ameaçadoras³⁷². Como é o caso da invenção doce e pacífica do Nordeste, na obra de Gilberto Freyre e nas pinturas de Carybé e Di Cavalcanti.

Se a cultura midiática, na tão comentada globalização, deixou fluidas as fronteiras nacionais, a arte tratou, então, de expor estas fissuras. Em Leirner e Farnese de Andrade, a elaboração desta história homogênea torna-se impossível, pela disparidade dos elementos selecionados. A narrativa simbólica contida numa estátua de Zé Pilintra e na *Monalisa*, de Leonardo Da Vinci, é aproximada ao tentar expor justamente a tradição como um processo manipulado, seja pela mídia, seja pelas credices populares. Mesmo os que mais se aproximam da vertente modernista, como Mestre Didi e Rubem Valentim, realizam rupturas ao processo de invenção de tradições. O primeiro por reelaborar a estrutura original dos objetos de culto, estetizando-os, o segundo por colocar sob um movimento artístico estrangeiro, o construtivismo, a simbologia afro-brasileira.

A contemporaneidade, assim, está tratando de fragmentar a História, expor seus interstícios, demonstrar como a arte é um “sistema cultural” incorporado à “textura de um padrão de vida específico”³⁷³. Assim, a religiosidade se profaniza no carnaval ou nas praias cariocas, como vimos em Glauco Rodrigues. Ao analisar a produção dos artistas ligados a esta contemporaneidade, pude perceber o comprometimento cada vez maior da história pessoal destes indivíduos, como em Nelson Leirner, assumindo uma narrativa subjetiva. Isto se diferencia da tentativa modernista-estruturalista de galgar altos níveis de objetividade.

³⁷² Hobsbawn declara que “movimentos nacionalistas modernos... podem ser definidos ... como movimentos que esquecem a história, ou melhor, entendem-na mal, porque seus objetivos não encontram precedentes históricos, apesar disso insistem em defini-los, em maior ou menor grau, em termos históricos e, na verdade, tentam realizar partes dessa história fictícia”. HOBBSAWN, Eric. O Sentido de Passado, In _____ **Sobre História**, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 28.

³⁷³ GEERTZ, C. **O Saber Local**, op. cit., p. 146.

A brasilidade, então, surge como um processo de aceitação, por parte destes artistas, ao pertencimento local da cultura material. Ao utilizarem-se da apropriação - seja de novos ou velhos objetos, seja através da elaboração manual de formas antigas - os artistas colocam em voga não um apanhado de objetos originais, enclausurados nos museus; mas a resposta que o Brasil produz frente a migrações globais desta cultura material.



Fig. 7:1 – CLARK, Lygia. *O Eu e o tu/ Roupa-corpo-roupa*, 1967/1968, experiências com objetos relacionais, roupas de plástico ligadas por um cordão umbilical.

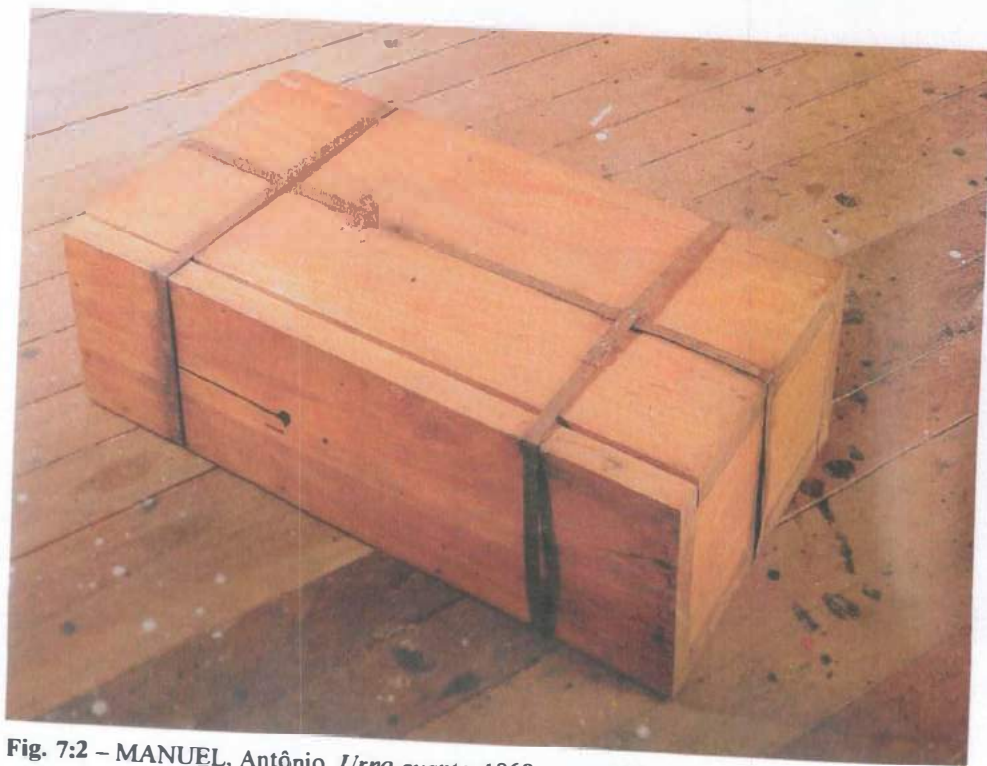


Fig. 7:2 – MANUEL, Antônio. *Urna quente*, 1968, madeira, lacre e fita, 20 x 60 x 30 cm.

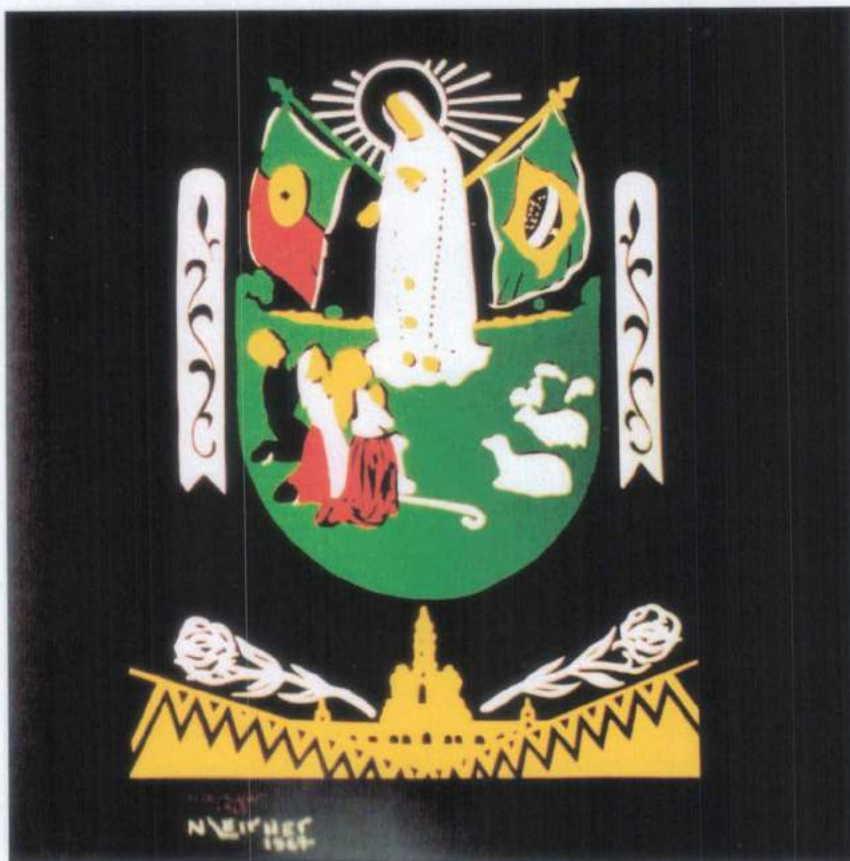


Fig. 7: 3 – LEIRNER, Nelson. *O Milagre*, 1967, serigrafia sobre tecido, 142 x 154 cm.

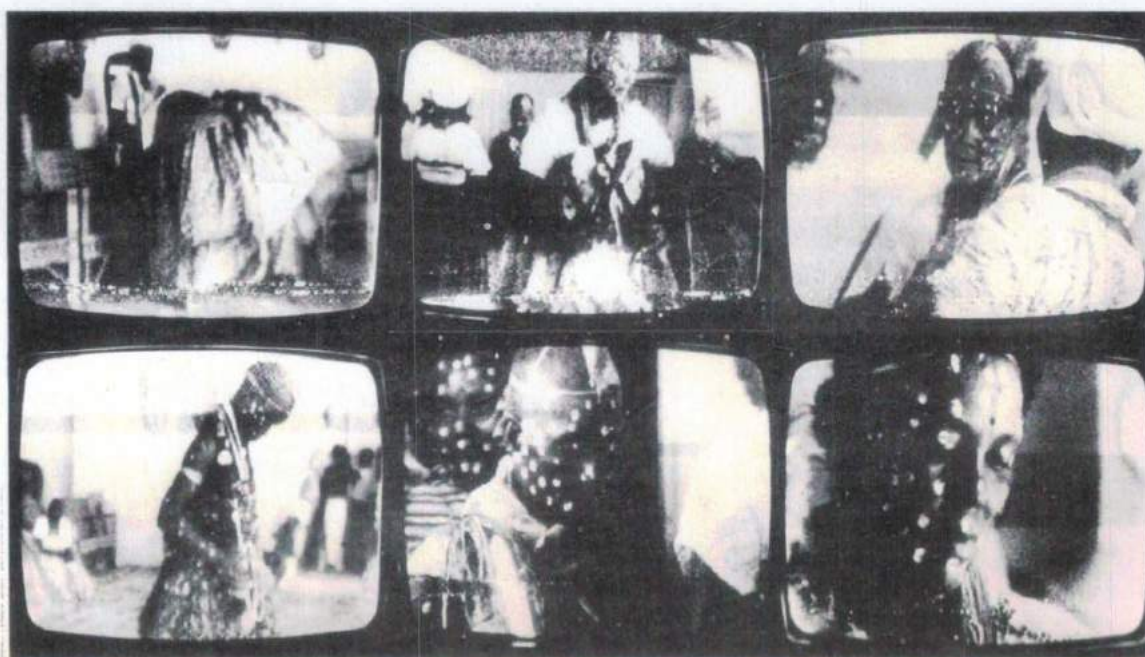


Fig. 7: 4 – AGUILAR, José Roberto. *Iaôs – a experiência da totalidade através do casamento dos Orixás*, 1976, vídeo-arte.

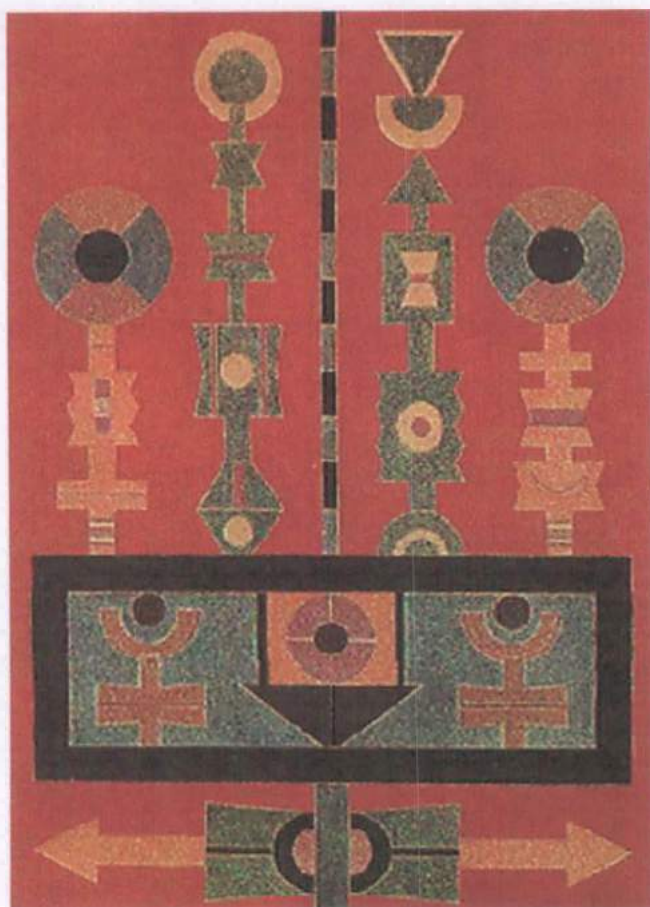


Fig. 7:5 – VALENTIM, Rubem, *Pintura*, 1965, têmpera sobre tela 100 x 73 cm.

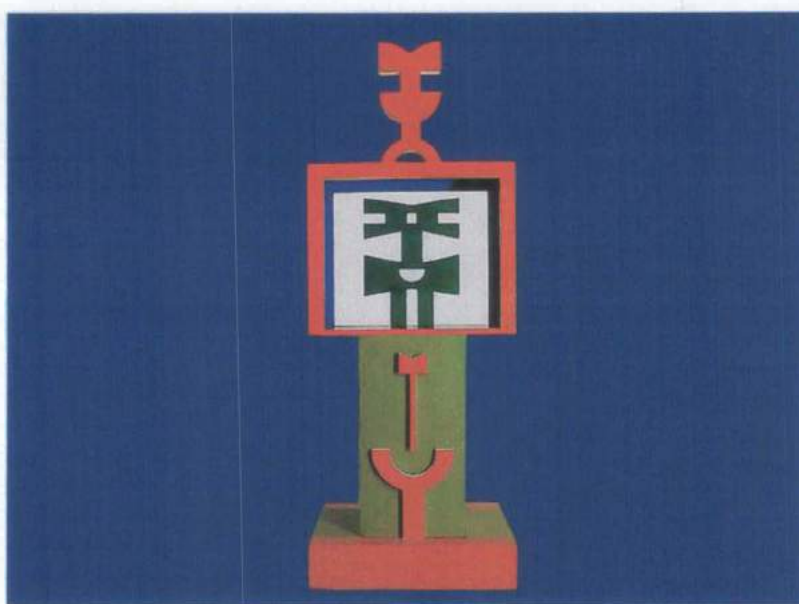
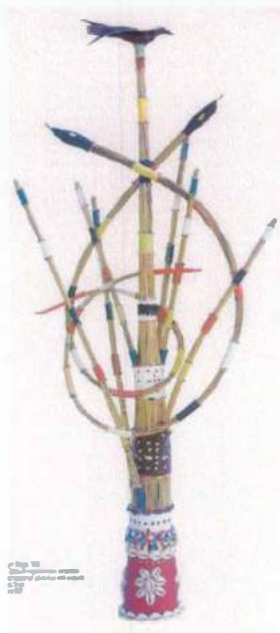


Fig. 7:6 – VALENTIM, Rubem, *Objeto Emblemático*, 1969, acrílica sobre madeira, 200 x 74 x 43 cm.



Figs 7:7 e 7:8 - DIDI, Mestre. *Idilé Aiye: Sasará Ejo ati Ibiri* - [Cetro Reunindo os Símbolos do Panteão da Terra], 1995 0,72 x 0,34 x 12 cm; *Èyè Kan* - [Pássaro Ancestral], 1993, 1,60 x 0,95 x 0,23 cm.



Figs. 7:9 e 7:10 - DIDI, Mestre. *Omo-Osayin* – 1977, nervuras de folhas secas de palmeira, couro, conchas, contas, 1, 93 m; *Opá Osanyin Gbegá* - [Magnífico Cetro da Vegetação com Serpentes], 1995, 0,91 x 0,43 x 012 cm.



Fig. 7:11 – RODRIGUES, Glauco, *Ogum*, 1970.
Acrilica s/ tela. c.i.d. 73 x 60 cm.

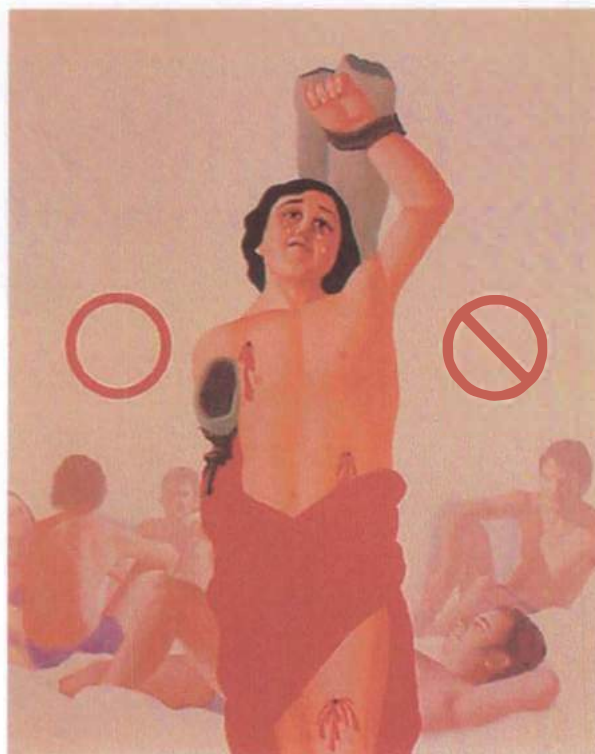


Fig. 7:12 – RODRIGUES, Glauco, *São Sebastião*,
1973, acrílica s/ tela, c.i.d. 73 x 60 cm.



Fig. 7:13 – LEIRNER, Nelson. *Futebol*, 2000, gesso, plástico, tecido e madeira, 20x90x60 cm.

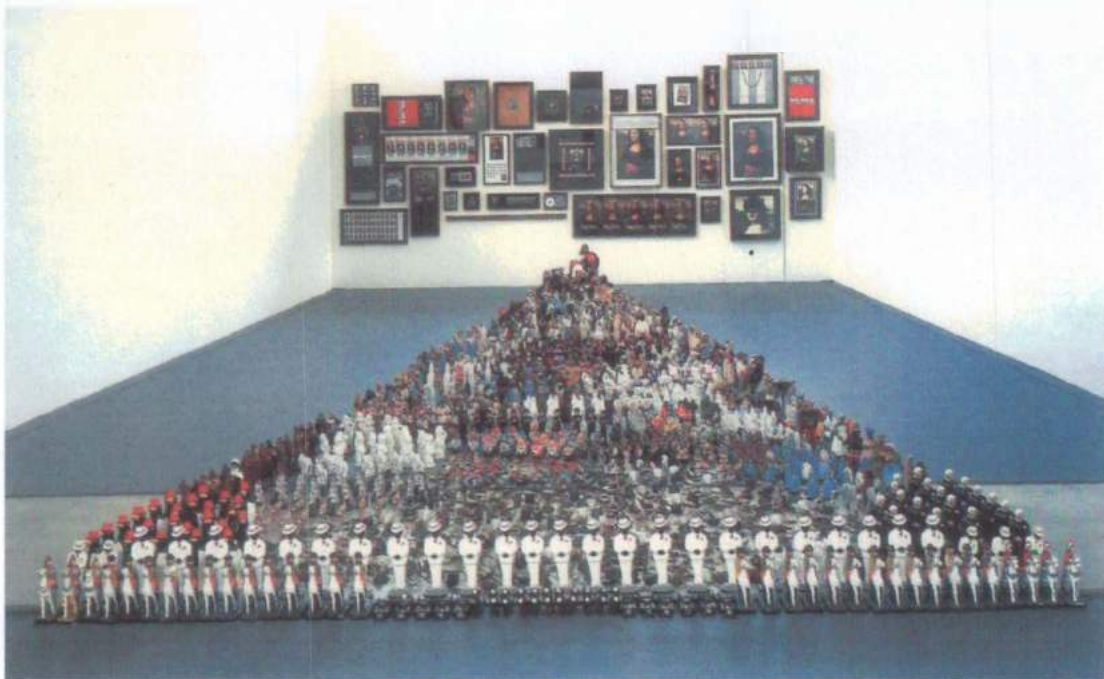


Fig. 7:14 - LEIRNER, Nelson. *A Grande Parada e La Gioconda*, 1999, técnica mista e apropriações, dimensões variáveis.



Figs. 7:15 e 7:16 – ANDRADE, Farnese de. *Minas 4*, 1978, assemblage, fotografia resinada do artista quando criança, fragmento de madeira e oratório com gaveta e suvenires), 67,5 x 39 x 27 cm; *Anunciação* (1983 – 1985 – 1987 – 1995) assemblage (fragmentos de santa de roca, bola de cristal, fotografia resinada, ornato de madeira e caixa), 49 x 39 x 10 cm.



Figs. 7:17 e 7:18 – ANDRADE, Farnese de. *São Jorge e as três estrelas* (1974-1984) resina e fragmentos, 37x 37 x 10 cm; *Doum*, 1988, resina e fragmentos, 37 x 18 x 15 cm.

Autoritarismo e submissão: época de crise na idéia de brasilidade.

“Hoje você é quem manda/ falou, tá falado/ não tem discussão”³⁷⁴. A canção de Chico Buarque ambienta o período onde a liberdade de expressão fora cerceada. A ditadura militar - que assolaria o Brasil durante 20 anos, desde o golpe de 1964 – impunha o que era ser patriota, em marchas oficiais, nas regras proibitivas ao uso da bandeira nacional, no controle sobre os fatos divulgados pela imprensa. Vemos, neste período, os dois lados da idéia de identidade nacional. O governo militar incitou a utilização de elementos nacionalistas em diversas áreas e de slogans como: “Pra frente Brasil”, “Brasil ame-o ou deixe-o”, “Ninguém segura esse país”, “Este é um país que vai pra frente”³⁷⁵. Do outro lado, artistas resistiam, mostrando o descontentamento ao regime e à noção de brasilidade imposta pelos generais, na esperança de que “apesar de você/ amanhã há de ser/ outro dia”.

A idéia de arte, no teatro, na música, nas artes visuais, passa a se aproximar da denúncia. Artistas e intelectuais empenharam-se seja como guerrilheiros na luta armada, seja utilizando sua arte para expor idéias subversivas, naquilo que Ridenti chamou de “romantismo revolucionário”³⁷⁶. Segundo alguns teóricos, a preocupação estética é suplantada pelo compromisso político. Cria-se uma arte engajada: “com o golpe de Estado de 1964, recrudescem as vertentes políticas das manifestações culturais e passam para

³⁷⁴ BUARQUE, Chico. *Apesar de Você*, canção de 1970.

³⁷⁵ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares e WEISS, Luís. Carro-zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCS, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea...* op. cit., p. 323.

³⁷⁶ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*, Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 148.

segundo plano as pesquisas especificamente formais”³⁷⁷. Mesmo assim, nas artes visuais, o uso de materiais inusitados, como folhas de jornal, notas de dinheiro, garrafas de refrigerantes, entre outros, criara uma particularidade estética para o momento da repressão. Por isso, podemos sim vislumbrar uma originalidade nos trabalhos artísticos. Como concorda Hal Foster, ao explicar sobre o conceito do político na arte contemporânea:

*“Repensar o político, portanto, não é expulsar o modo de representação, mas antes questionar os usos específicos e os efeitos materiais – questionar as pretensões à verdade no pôster de protesto, do realismo na fotografia documental, da coletividade no mural de rua”*³⁷⁸.

Arte e política, desta forma, andavam par e passo, fato que já havia sido partilhado pelos modernistas da década de 30, num dos momentos de repressão política do governo ditatorial de Vargas³⁷⁹. Mas, a partir do golpe militar de 64, não só o comunismo era combatido. Quaisquer expressões de descontentamento quanto aos problemas nacionais passam a figurar nas fichas da censura como subversivas. Tais ações poderiam abarcar “a solidariedade a um perseguido pela repressão até o engajamento em tempo integral na militância clandestina dos grupos armados”³⁸⁰.

No período de 1964 até a implantação do Ato Institucional nº 5, em 1968, os artistas lutaram e conseguiram expor suas denúncias. As exposições Opinião 65 e 66, no MAM-RJ, são exemplos subversivos nas artes visuais. As obras denunciavam a condição oprimida e alienada do povo brasileiro, ao mesmo tempo em que exaltavam a alegria, as cores, a

³⁷⁷ DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 60..., op. cit., p. 30.

³⁷⁸ FOSTER, Hal. Por um conceito do político na arte contemporânea. In: _____ **Recodificação: arte, espetáculo, política cultural...**, op. cit., p. 192.

³⁷⁹ Escritores como Jorge Amado foram perseguidos nesta época. Ver: AMARAL, Aracy. **Arte pra que?...**, op. cit..

³⁸⁰ ALMEIDA e WEISS, op. cit., p. 328.

celebração. Apontava-se para uma espécie de força revolucionária vinda do seio do povo. No Teatro de Arena, peças como *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* criavam metáforas ao regime militar: “O texto de *Arena conta Zumbi*, ao falar do quilombo, depois derrotado, no fundo se referia ao golpe de 64”³⁸¹. Augusto Boal, por criar o *Teatro do Oprimido* e expor idéias consideradas subversivas quanto à politização do povo, foi preso e torturado. A peça *Roda-Viva*, de Chico Buarque, de 1968, fora invadida pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC) e os atores foram espancados. Filmes do Cinema Novo como *Terra em Transe* e *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, também abusavam da crítica subliminar à ditadura³⁸². Na música, a ironia e a tentativa de burlar a censura obrigam os criadores a assumirem pseudônimos, utilizarem metáforas em excesso, aproveitarem ritmos então denominados “cafonas” para denunciar³⁸³. Nos jornais, as manchetes censuradas eram substituídas por receitas de cozinha ou anúncios de festas³⁸⁴.

A partir de 1969, a liberdade de expressão é completamente proibida pela censura. Almeida e Weiss dividem o período do regime em três momentos: de 1964 a 1968, do AI ao AI-5, “razoável liberdade de movimento às oposições”; 1969 a 1974, “anos lacerantes da ditadura”; de 1975 a 1984 “longa transição rumo ao governo civil”³⁸⁵.

Nas artes visuais, algumas exposições foram fechadas e grupos de artistas e críticos foram perseguidos e torturados. A mostra Proposta 66, na Fundação Álvares Penteado, em São Paulo, teve trabalhos artísticos censurados e, conseqüentemente, artistas como Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee retiraram seus trabalhos em solidariedade

³⁸¹ RIDENTI, op. cit., p. 156.

³⁸² Ibidem, pp. 89 a 103.

³⁸³ Um exemplo plausível é a já citada canção **Jorge Maravilha** de 1974, na qual Chico Buarque assina como Julinho da Adelaide, utilizando o ritmo de yê yê yê como base melódica.

³⁸⁴ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares e WEISS, Luís. Carro-zero e pau de arara..., op. cit., p. 354.

³⁸⁵ Ibidem, pp. 328-335.

aos colegas³⁸⁶. A mostra de artistas brasileiros selecionados para a VI Bienal de Paris, que seria realizada no MAM-RJ, foi censurada. Em dezembro de 1968, a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, em Salvador, fora fechada por um mês, sendo dez obras, consideradas subversivas, retiradas da exposição antes da reabertura. No Museu Nacional de Belas Artes do Rio, a diretora Maria Elisa Carrazzoni, procurada pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), teve de esclarecer o convite ao crítico Roberto Pontual para ministrar um curso de arte brasileira nas dependências do Museu. O crítico havia sido cassado pelo Ato Institucional nº 1. O curso aconteceu, mas os textos deveriam ser enviados aos censores³⁸⁷.

Na poética dos trabalhos de arte, a urgência da proximidade com o público desaturava algumas criações que insistiam em denunciar as atrocidades do regime militar. O artista Cildo Meireles, por exemplo, criava objetos que retornavam para o cotidiano, carimbando frases como “Quem matou Herzog?” (Fig. 8:1), em notas de dinheiro, ou colocando adesivos em garrafas de Coca-cola (Fig. 8:2) com frases críticas como “Yankees go home”. Nestes trabalhos, palavras de ordem e imagens da indústria cultural se misturam. A tentativa, assim, é como o antigo hábito de lançar garrafas ao mar com mensagens para um receptor desconhecido.

O uso das cores verde e amarelo se tornara recorrente, assim como a imagem da carteira de identidade. Em *Felix Pacheco*, obra de Rubens Guerchman de 1967, (Fig. 8:3) a alusão às cores e geometrias da bandeira nacional, o uso de letras garrafais como carimbos e a utilização da carteira de identidade nos faz refletir sobre os sintomas de crise da idéia de brasilidade. Naquele momento, as obras dos artistas contemporâneos apresentavam rostos,

³⁸⁶ DUARTE, op. cit., p. 37.

³⁸⁷ CARRAZONI, Maria Elisa. *Anos 70: um museu de arte sob o regime autoritário*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2000, p. 35.

números, carimbos, como nos retratos das fichas policiais que muitos deles foram obrigados a fazer. Assim, ser brasileiro poderia nos identificar como perigosos à nação, como procurados pela polícia. A facha verde e amarela - presente nas certidões de nascimento da época - passa a aparecer nas obras de arte como crítica ao sistema. A mesma facha era usada nos documentos de liberação da censura a filmes e programas de televisão. É como se as obras de arte contemporâneas recusassem a idéia de nacionalismo imposta pela ditadura militar, mostrando, como na própria definição de cultura, já vista por Frederik Barth, que havia outras correntes conflitantes participando do mesmo momento.

A idéia de pertencimento a uma pátria tornara-se fluida, já que a classe artística insistia em não reconhecer a legitimidade das regras políticas e das instituições oficiais. Os conceitos de família, bom comportamento, amor ao Brasil, futuro promissor estavam cindidos. “Deus é um cara gozador, adora brincadeira/ pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro/ mas achou muito engraçado me botar cabreiro/ na barriga da miséria nasci batuqueiro (brasileiro)/ eu sou do Rio de Janeiro”³⁸⁸ dizia uma canção de Chico Buarque numa interpretação revoltada de Caetano Veloso, depois do retorno de ambos do exílio. Demonstra-se, neste exemplo, a incompatibilidade de convenção aos mecanismos de pertencimento e identidade à pátria amada entre os artistas e o regime militar. Ser brasileiro, carioca, gostar de samba e jogar futebol não garantiam, então, a aceitação às regras dos governantes da pátria que tratavam de divulgar tais símbolos da brasilidade num espectro restrito. Ao contrário, a música termina mostrando que o melhor era escapar: “Deus me deu pernas compridas e muita malícia/ pra correr atrás de bola e fugir da polícia/ um dia ainda sou notícia”.

³⁸⁸ O termo “brasileiro” fora vetado pela censura. BUARQUE, Chico. **Partido Alto**, canção de 1972.

Na obra de Carlos Zílio, *Para um Jovem de Brilhante Futuro*, de 1973 / 74, (Fig. 8: 4) o artista reitera a idéia, citada acima, de descontentamento quanto ao sentido de progresso da nação. Uma mala, característica dos trabalhadores da classe média, apresenta o interior repleto de pregos. Como se para um jovem, naquele momento, só restassem o infortúnio e a dureza da vida. No lugar de dinheiro, objetos de consumo, papéis, documentos, a mala apenas possui seus compartimentos vazios. A representação de uma juventude contestadora e corajosa, como em *Lute* (Fig. 8:5), dera lugar à incerteza e à desesperança, já que pela data das obras, tanto a de Zílio quanto a canção de Chico Buarque, os artistas já haviam voltado do exílio.

Em termos de pertencimento à idéia de nação, o que se torna abalado é o acordo por parte dos militares e da intelectualidade de esquerda quanto aos ícones definidores da brasilidade. Segundo Velho, mesmo que a cultura apresente divergências, o “acordo é uma possibilidade”³⁸⁹. A ditadura fez, então, com que a coexistência das visões de mundo na política e nas artes se tornasse conflitante. Porém, a ditadura manipulou elementos da idéia de identidade que eram consenso patriótico tanto para os militares quanto para a oposição ao regime, como o futebol, as causas indígenas, a cultura popular, a religiosidade.

Com isso, os integrantes da esquerda empenharam-se em marcar as diferenças de opinião e explicitar, tanto quanto possível, de que forma poderíamos construir um Brasil mais justo e esteticamente original. Neste caso é a “encenação do popular”³⁹⁰, como nos termos de Canclini, que se faz presente. Os militares utilizaram a idéia de povo para manter a hegemonia política, estimulando o entorpecimento da massa nos programas de tv, nos rituais afro-descendentes, nas comemorações heróicas do futebol. Um governo ditatorial

³⁸⁹ VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose...*, op. cit., p. 22.

³⁹⁰ CANCLINI, *Culturas Híbridas...*, op. cit. pp. 205-254.

quis abolir a noção de atualização da cultura popular, já que o tradicionalismo manteria o folclore como confirmação da ingenuidade e da alienação do povo brasileiro³⁹¹.

Segundo Ortiz, nos âmbitos das artes e da cultura, a mestiçagem fora novamente entronizada, como nos anos 30. O autor, inclusive, reconhece no período da ditadura a correspondência com as idéias harmônicas de Gilberto Freyre, que insistira na convivência pacífica entre negros e brancos, formas de habitação do povo e da elite, por exemplo. Tanto nos fatos artísticos quanto na justificativa da originalidade racial do Brasil, a ditadura pregava um elogio ao cadinho das raças característico do país. Tudo como se houvesse um consenso harmônico e equilibrado, sem conflitos de pobreza. Destacava-se o aspecto positivo das festas populares, da umbanda, das relações raciais que conviviam pacificamente com a mistura. Ocorria, então, uma “aculturação harmônica dos universos simbólicos”³⁹².

A existência da umbanda era ressaltada pelos ditadores pois simbolizava esta mistura, nascida em território nacional e tornada o grupo religioso preferencial das relações do Estado.³⁹³ Além dos cultos afro-brasileiros, as questões da Amazônia e dos projetos indígenas eram constantemente destacadas pelos generais. A idéia de manter um lugar virgem, uma essência de passado, de um Brasil nativo não feria os brios do regime e, ao mesmo tempo, mostrava a preocupação dos militares em preservar o país. A criação do Parque Indígena do Xingu, por exemplo, conta com amplo apoio do regime militar.

³⁹¹ Canclini destaca que “A bibliografia sobre cultura costuma supor que existe um interesse intrínseco dos setores hegemônicos em promover a modernidade e um destino fatídico dos populares que os arraiga às tradições”. CANCLINI, *Culturas Híbridas...*, op. cit, p. 206.

³⁹² ORTIZ, Renato. Estado autoritário e cultura. In: _____ *Cultura brasileira e identidade nacional...*, op. cit., p. 95.

³⁹³ NEGRÃO, Lízia Nogueira. “Magia e religião na umbanda”. *Revista USP*, 31, setembro/novembro, 1996, pp. 78s.

A idéia de *brasilidade* para o regime autoritário está ligada aos esforços de unificação reducionista das características culturais do território nacional. Pairando sobre isso, o sentido de segurança nacional fora implantado nos órgãos controladores. As diferenças regionais deveriam ser amenizadas pela ideologia da integração: “a noção de integração, trabalhada pelo pensamento autoritário, serve assim de premissa a toda uma política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais”³⁹⁴.

8.1 - Contracultura: várias idéias na cabeça.

De certa forma, as denúncias ao crescimento urbano e o namoro com a idéia de marginalidade, apresentadas nos capítulos anteriores, serviam, também, como protesto ao regime militar. Mas, se olharmos pelo filtro da idéia do autoritarismo do regime militar e das recusas de submissão denunciadas pelos artistas, perceberemos o quanto a idéia de contracultura coloria a arte contemporânea brasileira com tintas específicas. Nelson Leirner, por exemplo, ao recusar o rótulo de pop arte para sua produção, declara que uma das diferenças é que os trabalhos tinham mais haver com a ditadura militar: “Eles dizem que eu pertencia a uma geração pop, e não é verdade. Nós tínhamos uma relação, por volta de 64 e 65, muito mais com a ditadura”³⁹⁵. A arte, então, servia como crítica ao sistema e não como alegria esfuziante ao consumo norte-americano, como no caso da pop.

Rubens Guerchman, em obra de 1968, *Os Desaparecidos* (Fig. 8:6), utilizara sua arte para denunciar os desaparecidos políticos. Como forma da composição de Guerchman,

³⁹⁴ ORTIZ, op. cit., pp. 82.

³⁹⁵ Entrevista com Nelson Leirner em 30 de janeiro de 2003.

vemos a mesma diagramação utilizada pela ditadura, com quatro fotografias em alto contraste, nos cartazes para procurar terroristas. Os dizeres eram: “Terroristas procurados. Ajude a proteger sua vida e a de seus familiares. Avise a polícia”³⁹⁶. Por aproveitar a organização visual deste cartaz, espalhado pelas cidades, o artista cria uma espécie de apropriação formal com objetivos subversivos. Por isso, alguns críticos irão considerar uma certa pobreza estética na produção deste período. Mas, se comparamos a exemplos internacionais, como o do Art&Language nos anos 70, perceberemos uma arte brasileira antenada, também, com questões estéticas. Conforme nos esclarece Charles Harrison e Paul Wood, nos anos 70 o que unia as diferentes manifestações artísticas, como a performance, a land art, a arte conceitual era a “questão do contexto”, desta forma, “a vida poderia assumir a qualidade de arte”³⁹⁷.

Antônio Manuel é um exemplo na arte contemporânea brasileira de artista que intercambia o contexto à utilização de materiais do dia-a-dia. Este artista se apropriava das páginas de jornal, principalmente com manchetes denunciadoras ao regime militar, para criar peças de forte apelo dramático. Em *Eis o saldo* (Fig. 8:7), o trabalho cria um ambiente de denúncia, onde um tecido preto cobre a tela e pode ser suspenso pelo espectador. Ali é como se reproduzíssemos rituais de luto. Ao mesmo tempo, levantamos o tecido num gesto recorrente nas ruas das cidades grandes para reconhecermos quem é o defunto. A página do jornal, então, se revela, noticiando a morte de um estudante numa passeata. A imagem da violência policial é reproduzida em outro trabalho do artista (Fig. 8:8). Policiais prendem homens engravatados, espancam os participantes do protesto, utilizam cavalos para

³⁹⁶ ALMEIDA e WEISS, op. cit., p. 380.

³⁹⁷ HARRISON, Charles e WOOD, Paul. Modernidade e Modernismo reconsiderados. In *Modernismo em disputa*. São Paulo: Cosca 7 Naify, 1998. pp. 217 e 221.

intimidar a passeata. Fatos de um cotidiano característicos do ano de 1968. De fato, não só a denúncia, mas a excelência no empenho formal é reconhecida por críticos: “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”³⁹⁸.

A atuação dos Centros Populares de Cultura (CPC), como se sabe, foi de fundamental importância para as ações da contracultura. Espalhados pelo território nacional, aproveitando da penetração da União Nacional dos Estudantes (UNE), percorriam lugares encenando peças de protesto, conscientizando a população carente das questões políticas. Gullar nos informa sobre o conteúdo desta empreitada: “os temas desses CPCs, o material de trabalho deles, era a arte popular, a situação do camponês, a luta pela reforma agrária, o folclore, a música popular”³⁹⁹. Antes do golpe, esta preocupação já está circulando. Os militares, segundo Gullar, procuram deter essa situação de conscientização popular, mas sem abandonar os temas aventados pelos CPCs. Canclini destaca que os CPCs “inverteram a caracterização folclórica do popular: em vez de defini-lo pelas tradições, definiram-no por sua potência transformadora; em vez de dedicar-se a conservar a arte, trataram de usá-la como instrumento de agitação”⁴⁰⁰.

Como os CPCs foram fechados pelo regime – a sede da UNE e do CPC foi incendiada no dia do golpe - o grupo de intelectuais que os mantinham precisaram procurar uma outra frente. Criou-se, então, o teatro Opinião, que era atribuído disfarçadamente a outro grupo, o Arena. Ali, a peça de sucesso da época reunia Nara Leão, como

³⁹⁸ DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60...*, p. 69.

³⁹⁹ Entrevista com Ferreira Gullar em 24 de fevereiro de 2003.

⁴⁰⁰ CANCLINI, *Culturas Híbridas...*, op. cit., p. 270.

representante da classe média carioca, Zé Kéti, o samba dos morros e João do Vale, um símbolo da situação sertaneja. Posteriormente, a cantora Maria Bethânia substituiria Nara Leão, dando o tom de protesto a canções como Carcará, onde metáforas ao regime podem ser percebidas: “Carcará é malvado, é valentão/ é a águia de lá do meu sertão”.

Assim, o teatro e as artes plásticas caminharam em direção às denúncias ao regime militar. No mesmo ano, a exposição Opinião 65, como citado em capítulo anterior, no MAM – RJ criara outros processos revolucionários para a criação das artes visuais.

Influenciados pela atuação dos CPCs, um grupo de artistas da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, Grupo Diálogo, criara um programa de conscientização política através das artes plásticas. Como uma espécie de arte-educadores, Serpa Coutinho, Germano Blum, Sérgio Benevento, Sérgio Ribeiro e Urian Agria promoviam debates em escolas dos subúrbios sobre as raízes populares brasileiras. Ao mesmo tempo, tentavam convencer as populações de baixa renda sobre a importância da arte ⁴⁰¹. Como referência formal, a arte do grupo era ligada aos modernistas, como Di Cavalcanti, Panceti e Portinari⁴⁰². Mas a atitude política influenciara artistas como Antônio Manuel que acompanhara o Grupo em alguns debates, acabando por influenciar sua utilização da arte como protesto.

8.2- A regra muda: a linha é dura.

Com o Ato Institucional nº 5, em 1968, a situação da censura se agrava e passa a ser proibida a liberdade de imprensa. Alguns artistas tiveram na luta política um empenho

⁴⁰¹ Informações obtidas em entrevista com Serpa Coutinho, em 14 de agosto de 2003.

⁴⁰² RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro...*, op. cit., p. 176.

maior do que na dedicação às questões da arte. Carlos Zílio, por exemplo, pertencera ao MR-8, um dos movimentos subversivos de luta armada. Ficara ferido em ação e permaneceu preso de 1970 a 1972. Com isso, segundo declaração do artista, a militância ganhara mais força: “eu vivia minha angústia de um lado, e a Lygia Clark de outro. Eu vivia já mais militante que artista e ela mais artista do que militante, mas a questão política estava dada”⁴⁰³.

Nelson Leirner, por conta da ditadura, passa a dar aula na FAAP, em São Paulo. Nesta Faculdade de Arquitetura ele relata um episódio que se tornou misterioso. Junto com alunos, Leirner espalha, nos corredores e no hall da Faculdade, vários plásticos pretos enfileirados de aproximadamente três metros de altura (Fig. 8:9). Criara, desta forma, uma espécie de barreira pacífica, já que não impedia a circulação no ambiente. Esta ação aconteceu num domingo, sem movimento, portanto, de alunos. Ao chegar à Faculdade na segunda-feira, antes de abrirem os porões, Leirner percebera que estava tudo destruído. Os plásticos foram rasgados e alguns amontoados nos corredores. Sem saber a quem atribuir tal feito, o artista declara uma ruptura, nesta época, com a criação anterior. Leirner passou a produzir desenhos obscuros, em preto e branco, com figuras sem identificação. Criou-se, então, uma grande diferença aos trabalhos de celebração da alegria, característicos de sua produção anterior.

Este entristecimento assolou a produção de outros criadores. Figuras de generais com fardas e cara de caveira eram recorrentes. Uma espécie de surrealismo ou um expressionismo *kafkiano* se apresentava nos traços dos desenhos e nas cores da pintura. Uma arte lançando “gritos desumanos, que é uma maneira de ser escutado”, como nos

⁴⁰³ RIDENTI, Marcelo. *Em busca...*, op. cit., p. 190.

versos de *Cálice* de Chio Buarque e Gilberto Gil. Os inimigos eram sobrevoados por urubus, como no desenho de Roberto Magalhães (Fig 8:10), apresentavam narizes enormes, mas não deixavam de ter medalhas e condecorações aplicadas às fardas, como no general de Ana Maria Maiolino (Fig. 8:11).

Antes da entrada da década de 80 nas artes visuais, parte da produção dos anos 70 deixara de lado o contexto social por motivos de força maior, ou melhor, ditatorial. Carlos Zílio produz arte vinculada à política até 1976, Antônio Manuel passa a se interessar por experiências na pintura geométrica, Rubens Guerchman envereda por um romantismo com séries figurativas como *O Beijo*. Nelson Leirner, depois de uma pequena pausa, continuara contextual e mantendo uma ironia afiada aos fatos da violência urbana, do sincretismo religioso e à crítica ao próprio sistema de arte.

Questionando, então, o pertencimento à pátria, podemos retomar os versos de *Cálice*, concordando que o sintoma de parte da produção artística na época do autoritarismo não reconhecia a filiação a um país: “de que me vale ser filho da santa/ melhor seria ser filho da ... quero cheirar fumaça de óleo diesel/ me embriagar até que alguém me esqueça”.

O último presidente da ditadura, João Batista Figueiredo, antes de morrer declarou: “só peço que me esqueçam”. Como se os versos subversivos de Buarque ganhassem um outro corolário e passassem para a boca do inimigo.



Fig. 8:1 – MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos – 3. Projeto cédula, 1970*, fotografia p&b.



Fig. 8:2 – MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos. Projeto Coca-cola, 1970*. Colocação de adesivos com informações e opiniões críticas em garrafas vazias de Coca-cola que sendo retornáveis, voltam à circulação.

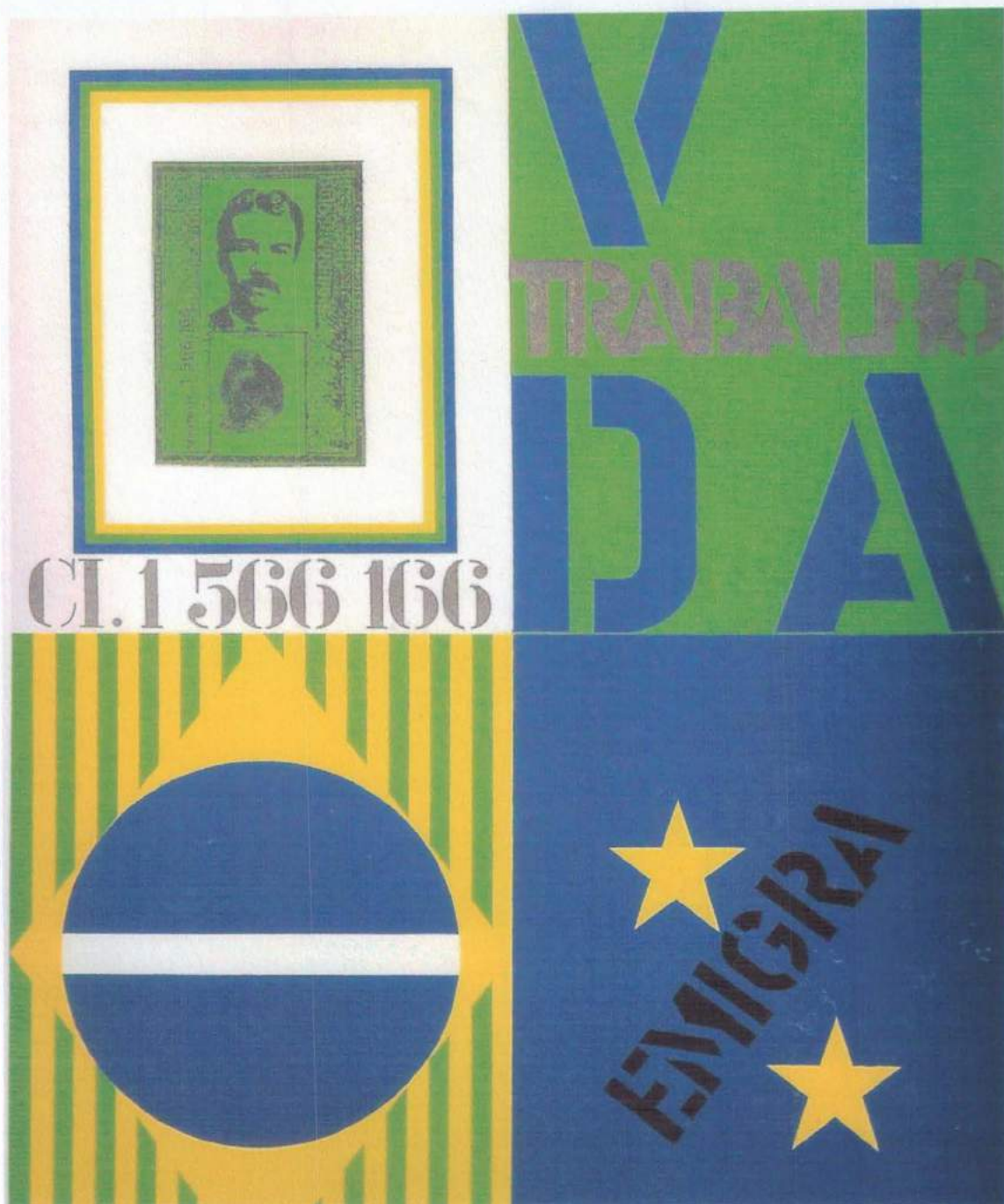


Fig. 8:3 – GUERCHMAN, Rubens. *Felix Pacheco*, 1967, serigrafia sobre papel, 64 x 48 cm.



Fig. 8:4 – ZÍLIO, Carlos. *Para um jovem de brilhante futuro*, 1973/74, 10x 40,8 x 31,5 cm.



Fig. 8:5 – ZÍLIO, Carlos. *Lute*, 1967/1968. serigrafia sobre filme plástico e resina plástica acondicionada em marmita de alumínio, 5,8 x 10,5 x 17,5 cm.

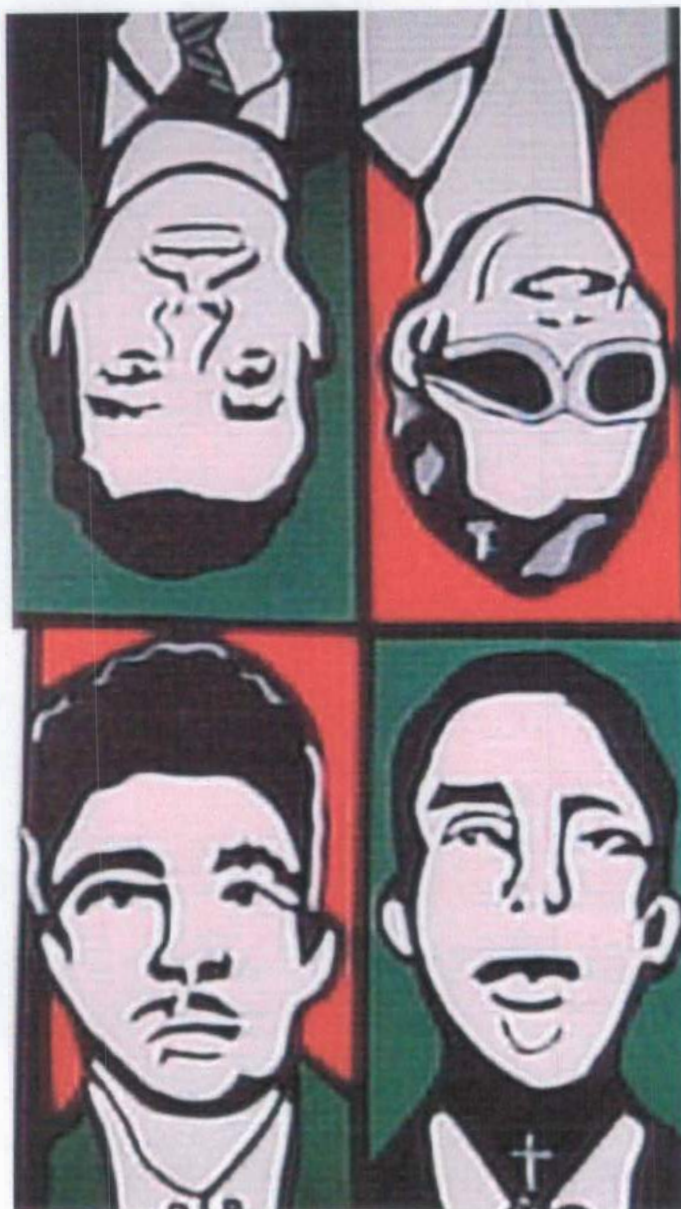


Fig. 8:6 – GUERCHMAN, Rubens. *Os desaparecidos*, 1965, acrílica s/ tela, 116 x 72 cm.

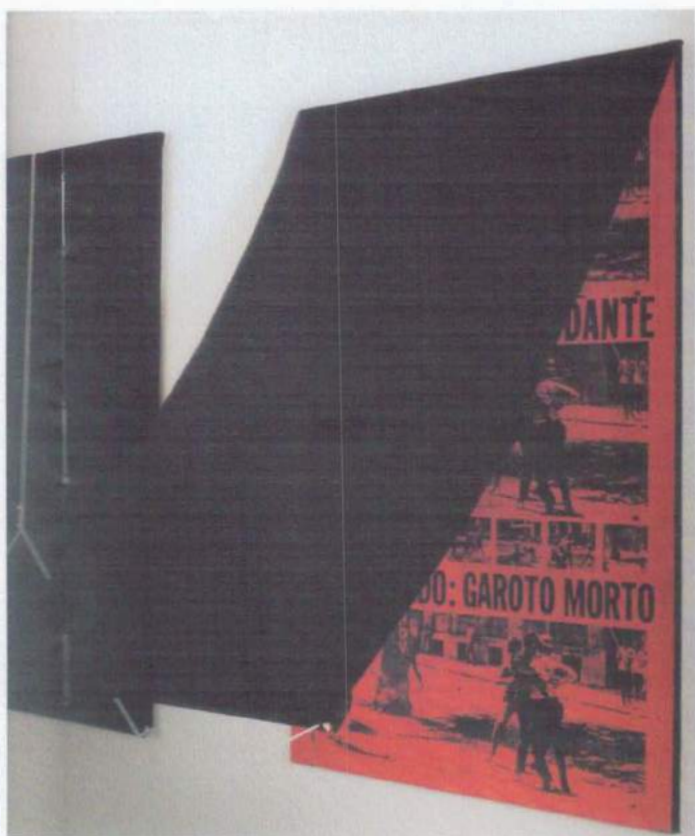


Fig. 8:7 – MANUEL, Antônio. *Eis o saldo*, 1968, páginas de jornal ampliadas sobre madeira com cortina de tecido, 120 x 80 cm.

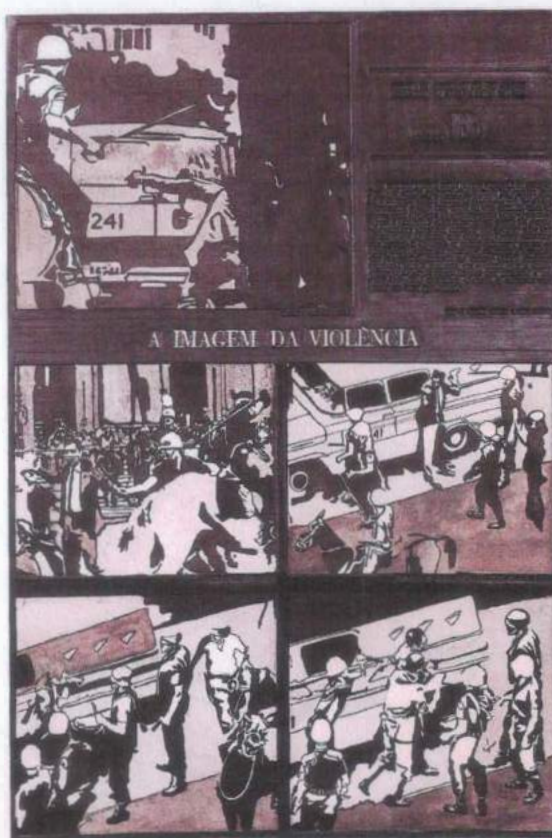


Fig. 8:8 – MANUEL, Antônio. *A imagem da violência*, 1968, flan pintado, 57 x 37,5 cm.



Fig. 8: 9 – LEIRNER, Nelson. *Plásticos*, 1970. Vista parcial da instalação, dimensões variáveis.

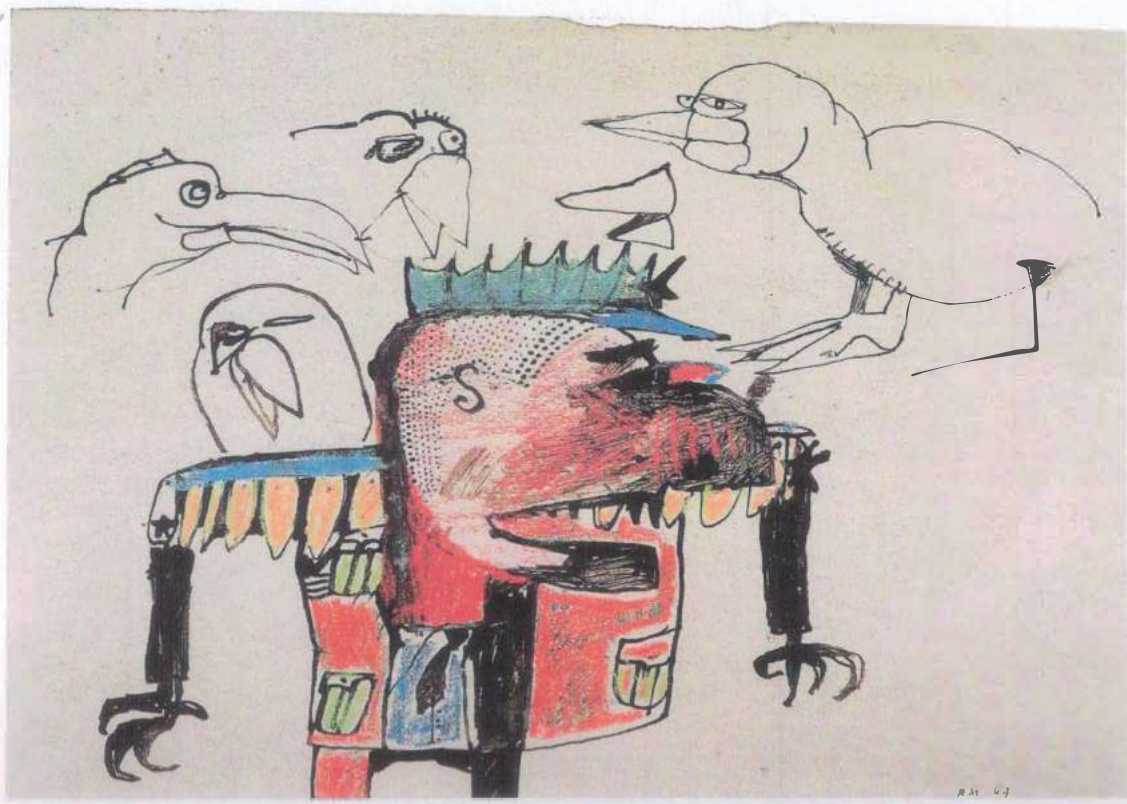


Fig. 8:10 – MAGALHÃES, Roberto. *General Perseguido*, 1964, nanquim e lápis de cor sobre papel, 24 x 32cm.



Fig. 8:11 – MAIOLINO, Ana Maria. *O herói*, 1966, xilogravura, 48 x 28 cm.

Parte 3

Recodificando brasilidades dos 80/90.

Realinhando fronteiras: identidades fragmentárias na globalização.

Se havia na década de 70 um jogo de forças contraditórias no conceito de identidade nacional, como vimos, os anos 1980 criaram um certo distanciamento nas questões da brasilidade por conta da ascensão do abstracionismo nas pinturas. Como já fora ressaltado nos capítulos anteriores, ao falarmos de identidade estaremos, de fato, diante de conceitos cambiantes. Mas, aqui estamos tratando das metáforas lançadas pelos artistas a partir da produção de objetos. A idéia de globalização, tão cara às teorias e ao noticiário jornalístico da época, acabará gerando aproximações e repulsões, entre a arte e o contexto sociocultural, como veremos a seguir. Assim, como afirmara Canclini, mesmo que o termo globalização seja uma “mera fantasia”, torna-se importante estudar os relatos e imagens lançados pela arte: “É nos relatos e imagens que aparece o que a globalização tem de utopia e o que ela não pode integrar”⁴⁰⁴. Ao trabalharmos com dois enfoques basilares (arte e sociedade) na coleta de dados sobre os anos 80 no Brasil, novas incoerências surgiram.

Primeiro, num apanhado sobre os emblemas visíveis da década (exposições, reportagens de jornal, artistas de destaque), nomes como Luiz Pizarro, Daniel Senise, Jorge Guinle Filho, Luiz Áquila, Leonilson, entre outros, despontaram na produção do eixo Rio - São Paulo, principalmente a partir da exposição *Como vai você, geração 80?*. Assim, seria possível afirmar que a tematização da brasilidade estava ausente na obra destes artistas.

⁴⁰⁴ CANCLINI, Nestor Garcia. *Globalização Imaginada*, São Paulo: Iluminuras, 2003, pp. 12s.

Mas as análises aprofundadas dos materiais necessários a uma pesquisa científica me fizeram questionar esta amostragem reduzida do material. Com isso, a aclamada exposição do Parque Lage, *Como vai você, geração 80*, apresentava artistas do Mato Grosso, como Gervane de Paula, Adir Sodré e o alagoano Delson Uchoa, que freqüentavam o circuito de outros estados brasileiros. Percebo, então, que na produção pictórica destes criadores, a brasilidade se revela a partir da referência às festas populares, e tem como base o uso de geometrias, cores vibrantes e temas nacionais. Cria-se uma espécie de *dupla herança*: entre o construtivo e o popular.

Ao mesmo tempo, um outro expoente das artes visuais, nascido em Belém do Pará, que não participara da mostra carioca, Emmanuel Nassar, já consolidava sua carreira nesta mesma década. Nas telas de Nassar, a representação de cartazes, gambiarras, bandeiras populares nos faz ter contato com um conjunto de imagens vindo de um Brasil periférico.

Em contrapartida, artistas que participaram da exposição carioca, como Beatriz Milhazes e Jorge Duarte, só na década seguinte revelam uma pesquisa mais intensa no imaginário brasileiro. Portanto, minhas expectativas foram redefinidas pelo aprofundamento no material empírico. Em vez de considerar a década de 80 como um hiato na relação entre arte contemporânea e brasilidade, percebi uma considerável quantidade de elementos que refutaram minhas impressões iniciais. Com isso, segui por distintas veredas para examinar a aproximação das artes visuais aos fatos contextuais da época.

Analisando a relação entre arte e política, a década citada, em comparação com o romantismo revolucionário dos 60/70, se apresenta de forma mais amena. Devemos levar em consideração que o fim da ditadura só acontece em 1984. Além disso, a tal palavra que seria desgastada nos anos seguintes surge como um possível paradigma: globalização. Porém Canclini destaca, atualmente, que não podemos considerar a globalização um

paradigma, antes devemos entendê-la como um objeto cultural não-identificado: “A globalização não é um objeto de estudo claramente delimitado nem um paradigma científico, nem econômico”⁴⁰⁵. Assim, ao falarmos de globalização, estamos diante da criação de conceitos imaginários, como comunidade, coletividade, que ora representam, ora excluem os menos favorecidos. Por conta deste princípio de agregação e desta ilusão sobre uma coletividade mundial é que se pensava que as diferenças culturais iriam desaparecer. Mas, como podemos conhecer a arte de recônditos tão diversos? O fato é que em vez de pasteurizar as práticas culturais locais em detrimento de uma cultura global, as particularidades socioculturais ficaram cada vez mais evidentes e foram pasteurizadas, sim, mas por motivos políticos e pela indústria turística na exploração do exotismo dos povos:

*“A globalização que acirra a concorrência internacional e desestrutura a produção cultural endógena favorece a expansão de indústrias culturais com capacidade de homogeneizar e ao mesmo tempo contemplar de forma articulada as diversidades setoriais e regionais. Destrói ou enfraquece os produtos pouco eficientes e concede às culturas periféricas a possibilidade de se encapsularem em suas tradições locais. Em uns poucos casos, dá a essas culturas a possibilidade de estilizar-se e difundir sua música, suas festas e sua gastronomia por meio de empresas transnacionais”*⁴⁰⁶

O sonho por uma sociedade igualitária, a luta por ideais comunistas de apelo anti-consumista dera lugar a tentativas de vencer a crise econômica das altas taxas de inflação. Porém, continuávamos descompassados diante do crescimento econômico. Mantínhamos, ainda, diversas situações políticas de desigualdade social que poderiam ser utilizadas pela

⁴⁰⁵ CANCLINI, Nestor Garcia. **Globalização Imaginada...**, op. cit., p. 11.

⁴⁰⁶ Ibidem, p. 22.

arte como denúncia. São flagrantes, nesta década, a proliferação dos mercados informais dos ambulantes e a revolta dos populares em saques de supermercado ou nas filas do INAMPS⁴⁰⁷. As palavras de ordem da ditadura militar, proferidas em louvor ao milagre econômico, demonstravam, agora, fragilidades⁴⁰⁸. Desta forma, mesmo que as nações mundiais tentassem se posicionar diante de uma nova ordem econômica, estimuladas pela noção sociocultural de que a globalização amenizaria as diferenças formais e culturais, as mazelas periféricas continuavam a despontar no cotidiano dos indivíduos⁴⁰⁹.

Sem dúvida, o intercâmbio cultural entre as principais capitais se tornou mais freqüente. Segundo Archer, os dois pólos principais na arte dos anos 80 foram os Estados Unidos e a Alemanha. Assim, Colônia e Nova York passaram a criar feiras de arte, sendo seguidos posteriormente pela Espanha - que criara a ARCO, em Madri - e outras capitais, como Milão, Paris e Chicago. Os colecionadores, então, “passam a exercer uma enorme influência na arte”.⁴¹⁰

A idéia de um mundo globalizado fazia com que as *utopias* políticas dos estudantes de esquerda seguissem em direção ao *mercado* econômico. A citada amenidade das criações artísticas, comparada ao deslumbramento revolucionário anterior, pode ser entendida pela sedução do caráter mercadológico nas artes. Corroborar-se, a princípio, a separação entre a arte burguesa e a arte popular. Cria-se, novamente, uma tentativa de dar autonomia ao campo da arte, como no formalismo de Greenberg: “A separação do campo

⁴⁰⁷ MELLO, João Manuel Cardoso e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna..., op. cit., pp. 622, 644s.

⁴⁰⁸ “Estamos descobrindo as fragilidades econômicas do nosso capitalismo periférico, as bases débeis, de uma precariedade assustadora, sobre as quais assentamos nossa vida social, a permanência do caráter plutocrático do Estado brasileiro mesmo depois da ‘abertura econômica’”. Ibidem, loc. cit.

⁴⁰⁹ Canclini destaca que há uma “euforia globalizante” nos anos 80 Por isso, o empenho de políticos e governantes destinava-se a colocar as nações em posições privilegiadas diante da economia mundial. CANCLINI, Nestor Garcia. *Globalização Imaginada*, op. cit., p. 9.

⁴¹⁰ ARCHER, Michael, op. cit., pp. 166s.

da arte serve à burguesia para simular que seus privilégios se justificam por algo mais que pela acumulação econômica”⁴¹¹. Neste momento, vemos a justificativa de que a arte deva ser entendida em seus próprios meios. Retorna-se a uma análise intra-estética que marcara a teoria formalista do modernismo.

Com isso, temos um namoro entre a produção artística e a história da arte. Os artistas voltam a utilizar os meios tradicionais, como a pintura, embaçando, a princípio, a proclamada quebra de categorias pela arte dos anos 1960. O interesse pela pintura também fazia parte das articulações mercadológicas na política das coleções. Assim, o virtuosismo do artista volta a ser valorizado: “A habilidade manual de um indivíduo era reconfirmada como prova das credenciais artísticas do objeto, e isto significava que, em vez de ser meramente analisada como objeto de consumo, a arte agora podia efetivamente funcionar como tal”⁴¹². Vemos, nos textos críticos da época, uma exaltada luta por uma arte livre da política. O elogio à subjetividade do artista e à expressividade no uso da tinta compunha um ambiente propício à arte abstrata. Com isso estávamos retomando algumas características próprias às vanguardas e à crítica modernistas. Nas telas, percebíamos a apregoada materialidade da pintura, com espessas camadas de tintas sobrepostas. Quando havia figuras, estas, em sua maioria, adquiriam um caráter lânguido e com pouca identificação a tipos locais ou a personagens históricos, como em Francesco Clemente e Georg Baselitz. Pintava-se, muitas vezes, à maneira dos impressionistas, como no grupo brasileiro: *A Moreninha*⁴¹³. Em outros exemplos, vemos pinceladas amplas e tintas escorridas, à maneira

⁴¹¹ CANCLINI, Das Utopias ao Mercado. In: _____ *Culturas híbridas...*, op. cit., p. 37.

⁴¹² ARCHER, op. cit., p. 167.

⁴¹³ O grupo *A Moreninha* era formado por artistas e críticos brasileiros e realizara dois eventos de destaque: a ida a Paquetá, em fevereiro de 1987, para pintar ao ar livre como os impressionistas e a intervenção realizada na conferência do crítico italiano Achille Bonito Oliva, principal teórico e inventor do termo: transvanguarda, distribuindo doces e colocando orelhas de burro na platéia.

do expressionismo de Jackson Pollock, da década de 50. Parte da produção artística era, inclusive, chamada de neo-expressionista.

No campo artístico brasileiro, sentimos os reflexos destas questões. A idéia de mercado estimulava a criação de novas galerias de arte, como a Thomas Cohn, a participação dos artistas em feiras internacionais, como a ARCO, e a acentuada presença de nomes brasileiros em exposições internacionais. Assim, estreita-se o contato entre artistas contemporâneos e o mercado mundial das artes. Mas, por onde anda o grupo revolucionário da geração anterior? Com a proibição política, grande parte dos artistas passa a compor os quadros de professores nas universidades, buscando os programas de pós-graduação aqui e no exterior, e passam a produzir pinturas, na maioria das vezes, sem caráter contextual.

O professor Carlos Zílio, um dos artistas mais engajados politicamente da geração anterior, dedica-se, a partir de 1976, à teoria e ao ensino da arte. Na introdução de *A querela do Brasil*, Zílio confirma:

*“A partir de 1976, vivi intensamente a necessidade de redefinir várias concepções que possuía sobre arte. Neste período – durante o qual morei quatro anos na França – busquei uma relação produtiva entre a reflexão teórica e o meu trabalho de arte, tendo como referenciais minha vivência nos museus europeus e, mais especificamente, algumas inquietações sobre a arte brasileira”*⁴¹⁴.

Surpreendentemente, enquanto a teoria do professor se debruça sobre a questão da identidade nacional no modernismo brasileiro, sua produção artística envereda por referências mais abstratas.

⁴¹⁴ ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil...*, op. cit., p.9.

9.1 - Sintoma dos novos tempos.

Nas artes visuais do Brasil, uma exposição foi apontada pelos teóricos e críticos como sintomática deste período: *Como vai você, geração 80?* Esta mostra coletiva de 1984, segundo Ricardo Basbaum, “consagrou a penetração do movimento da nova pintura internacional no Brasil”⁴¹⁵. Organizada por Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Mager, a exposição ocupara a casa da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Ali, tornara-se evidente a predominância da pintura como meio artístico. O fazer laborioso da criação retornava aos âmbitos das artes visuais, já que nos anos anteriores a produção de objetos fora constituída, na maioria das vezes, por materiais não-tradicionais.

Contudo, ao garimpar os artistas daquela geração, alguns expoentes se revelam com interesses em ícones da construção de nossa brasilidade. Em pinturas datadas da década de 80, Adir Sodré, Delson Uchoa e Gervane de Paula, todos participantes da citada exposição, apresentam temas ligados às festas populares, ao mito Macunaíma, ao imaginário nordestino. O fato mais instigante é que, em termos formais, a produção dos três artistas se assemelha às obras de modernistas como Tarsila do Amaral ou o artista *naif* Heitor dos Prazeres. Mas ainda estamos na contemporaneidade? O que foi feito com o legado de Hélio Oiticica, Nelson Leirner e Antônio Manuel?

Como já anunciamos, no entendimento entre as diferentes temporalidades do mundo pós-moderno, tradições e novidades podem conviver sem necessariamente serem conflitantes. Por isso, alguns autores concordam que pelo fato de a América Latina ser a

⁴¹⁵ BASBAUM, Ricardo. “Pintura dos anos 80: algumas observações críticas”. In: Basbaum, Ricardo (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 311.

“pátria do pastiche e do *bricolage*, onde se encontram muitas épocas e estéticas, teríamos o orgulho de ser pós-modernos há séculos e de um modo singular”⁴¹⁶. O tempo apresenta-se, assim, erodido quando tentamos criar uma linearidade de estilos subseqüentes. A arte contemporânea dos anos 80, no Brasil, era ancorada por críticos e artistas com as idéias da Transvanguarda italiana.

O termo “transvanguarda” fora criado por Achille Bonito Oliva como título de um livro para definir o momento de ressurgimento da pintura. Assim, esta noção de um tempo não-linear possibilitava ao artista a utilização de referências históricas de diversas épocas da história da arte. Sobre esta concomitância de estilos, Michael Archer destaca:

*“Uma das conseqüências de a arte ter-se livrado do desenvolvimento passo a passo era a liberdade de buscar inspiração em toda parte: em vez de lutar por desenvolver um estilo atual avançando o caráter do período imediatamente anterior e a ele respondendo, a arte da Transvanguarda podia, e até deveria, citar qualquer período que desejasse”*⁴¹⁷.

Além disso, cabia o emprego de materiais artesanais e temas vindos da “baixa cultura”, do *kitsch*. Podia-se, então, juntar fragmentos, realizar citações. Tais fatos poderiam estar relacionados com as apropriações das décadas anteriores, mas agora, como diferença, tínhamos a pintura como suporte. Basbaum destaca que a “superposição entre arte e vida” e de temporalidades da década de 60 se configurava como projeto repensando o conceito de arte. Como diferença, as propostas da década de 80 atingiam o espectador “num mecanismo de sedução perceptiva derivado das formas de ação publicitárias”⁴¹⁸.

⁴¹⁶ CANCLINI, *Culturas Híbridas*...., op. cit., p. 24.

⁴¹⁷ ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 155s.

Da exposição do Parque Lage, Gervane de Paula e Adir Sodré apresentavam as citações à história da arte de maneira evidente. Em *Baile de São João e Festa de São João* (Figs 9:1 e 9:2), ambas de 1980, os artistas mato-grossenses realizam uma organização formal, o uso de cores e a temática como num contexto modernista. Na pintura de Gervane, um encontro de dança e confraternização apresenta-se com características de festa do interior. Bandeiras penduradas, São Jerônimo num quadro de parede, roupas simplórias. O dado que corta esta temporalidade antiga é a vitrola sobre a mesa, no lado inferior esquerdo, com discos espalhados. O pouco detalhamento das figuras arredondadas, a cena no interior da casa e o uso das cores trazem para a pintura um estilo próximo ao de Heitor dos Prazeres. Como diferença, este artista *naif* utilizava a cultura negra como ponto focal de suas representações.

No exemplo de Adir Sodré, também temos a temática das festas juninas. Mas, a simplificação das cores e a escolha por uma paleta vibrante dão ao quadro a proximidade com a modernista Tarsila do Amaral. Aliás, grande parte da produção desta artista é dedicada a paisagens interioranas.

Assim, resta-nos uma questão: estamos diante de uma arte erudita ou popular?

Tanto Gervane de Paula quanto Adir Sodré freqüentaram, no Mato Grosso, as aulas no Ateliê Livre da Fundação Cultural do Mato Grosso, sob orientação da pintora Dalva, assim como no nordeste, muitos artistas eruditos tiveram aulas com santeiros. Nas pinturas de Dalva, as cenas do cotidiano mato-grossense são ressaltadas. Como estamos falando de realinhamento de fronteiras na globalização, temos, em texto crítico de Aline Figueiredo, datado de 1977, a tentativa de situar a pintora Dalva como guardiã de uma cultura local: “...num momento histórico da expansão das fronteiras da civilização, no grande vazio

⁴¹⁸ BASBAUM, op. cit., pp. 303s.

demográfico de Mato Grosso, existe o perigo eminente da perda de valores da cultura regional”⁴¹⁹. Este discurso preservacionista fora utilizado por vários artistas do modernismo brasileiro que se preocuparam na representação de valores coletivos, contribuindo, assim, para a escolha dos ícones de nossa brasilidade. Portanto, Adir e Gervane trazem, em sua produção, as marcas deste vínculo com a identidade local. Ao mesmo tempo, a hibridização das instâncias eruditas e populares se apresenta no mercado da arte. Estes artistas participam, atualmente, de galerias dedicadas à venda de arte popular, como a Pellegrim, no Mato Grosso, e a Brasileira, em São Paulo.

A presença destes artistas na exposição da geração 80 deve-se ao fato de que Marcus Lontra e os outros organizadores escolhiam alguns participantes nas exposições e salões espalhados pelo Brasil. O alagoano Delson Uchoa nos informa como fora chamado para participar da mostra do Parque Lage:

*“Estava eu em Recife (1983) participando do salão nacional de Pernambuco, quando, durante a abertura do salão, fui procurado por dois membros do júri do salão nacional do Rio de Janeiro. Vindos de João Pessoa, tinham acabado de selecionar os artistas que iriam participar do salão do Rio. Eram Paulo Herkenhoff e Marcos Lontra. Me contaram que tinham visto meus trabalhos inscritos na Paraíba e que foram selecionados para o salão. Fui ao Rio, e durante o salão conheci também Paulo Roberto Leal. Recebi um convite para uma Exposição, “Arte Brasileira Atual” -UFF-Niterói, e “Geração 80 como vai você?” para o ano de 1984.”*⁴²⁰

⁴¹⁹ FIGUEIREDO, Aline. IN: DALVA Maria de Barros. Apresentação de Aline Figueiredo. Cuiabá: Palácio da Instrução, 1977. Disponível em: www.itaucultural.org.br.

⁴²⁰ Entrevista realizada por correio eletrônico (e-mail), em 22 de novembro de 2004.

Com isso, percebemos que outro mérito deve ser atribuído a esta exposição, a saber, a tentativa de criar um panorama representativo da produção nacional fora do eixo Rio-São Paulo.

A arte de Delson Uchoa se posiciona entre a geometrização característica da vanguarda Concretista e o uso de cores e materiais do imaginário popular nordestino. Suas pinturas acontecem sobre esteiras, palhas, madeiras, entre outros materiais. Ao mesmo tempo, apresentam instigantes títulos ligados às narrativas míticas construtoras da brasilidade, como *Muiraquitã*, *Florão da América* e *Ceia Tupi*. Em *Curral da Praia* (Fig. 9:3), de 1989, um tecido repleto de quadrados coloridos é estendido numa cerca, como em *Brodway Boogie-woogie* de Piet Mondrian. O artista, então, resolvera fotografar a obra numa cena insólita: uma cerca diante de uma paisagem infinita. O curral, imagem interiorana, aparece aportado no litoral de Maceió. Portanto, está confirmado que o uso do termo popular, por parte dos defensores da geração 80, constitui uma das possíveis leituras sobre a exposição *Como vai você, geração 80?*

Estimulados pelo retorno à pintura, a produção artesanal e o decorativismo também aparecem em alguns artistas da citada exposição. Leda Catunda e Beatriz Milhazes utilizavam tecidos diversos, como cobertores de lã e renda, tanto como suporte quanto na representação figurativa das telas. Um animal característico do Brasil é apresentado por Catunda em *Onça Pintada nº 1* (Fig. 9:4), uma pintura sobre um cobertor. Ali a textura e a materialidade da pintura assumem a planaridade da tela quase como ironia à tentativa de ilusão ótica das pinturas de cunho realístico. O trabalho de representação pictórica da textura dos pelos do animal é substituído pela escolha de um suporte que excede do plano pela junção dos fiapos de lã.

Beatriz Milhazes também envereda por searas decorativas na execução de *Foi bom te encontrar* (Fig. 9: 5). Na tela, diversos decalques são repetidos lado a lado, tendo, como fundo, um motivo floral. A arte de Milhazes, assim, fala da feminilidade, “do trabalho que as mulheres fizeram e de prazeres que despertam”, como afirma Schwabsky⁴²¹. Milhazes, com isso, se antena a nomes internacionais como Bárbara Kruger e Matha Roshler. Ambas vinculavam seus trabalhos à política de denúncia contra a inferioridade da mulher. Em Beatriz, o universo da casa com seus panos de mesa expõe a banalidade dos bordados.

Ao mesmo tempo, pelo título (*Foi bom te encontrar*) esta arte se posiciona como uma mensagem intersubjetiva na ligação entre duas pessoas. Torna-se fundamental destacar que uma narrativa íntima desponta em trabalhos como os de Leonilson (Fig. 9:6). Uma outra política para além da brasilidade se anuncia, ligada ao sujeito e seus afetos. Em Leonilson, e por causa do aparecimento da AIDS, uma luta social contra a discriminação homossexual torna-se evidente. Para crítica de arte, é a partir desta relação com a doença que a arte da década de 80 se torna mais política: “o impacto da AIDS também ficou claro no tipo de obra que investiu a arte dos anos 70 de um objetivo social, graças a seus meios formais e expressivos”⁴²².

A partir de então, mesmo artistas que tematizavam a brasilidade, como Gervane de Paula, passam a inserir o homoerotismo em seus trabalhos. Como veremos no capítulo seguinte, isso se intensificará nos anos 90.

9.2 - Imagens periféricas

⁴²¹ SCHWABSKY, Barry. Beatriz Milhazes – cor viva. In: MILHAZES, Beatriz. *Mares do Sul*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002, pp. 109s.

⁴²² ARCHER, op. cit., pp. 177s.

A aproximação a um imaginário popular e periférico pode ser percebida na produção de Emmanuel Nassar. Se a globalização realinhou fronteiras entre o local e o global, também estimulou o apelo à publicidade para enfrentar a proliferação de imagens, logomarcas, comerciais de tv, fotografias montadas e retocadas em estúdio. A produção de Nassar, neste sentido, segue em direção a uma precariedade na utilização dos meios eruditos da publicidade. Como se nos colocássemos viajando por estradas interioranas ou periféricas e fôssemos atentando para as placas feitas à mão anunciando produtos ou para a arquitetura efêmera dos circos populares. Num jogo de sedução e recusa aos meios tradicionais da publicidade, aos sistemas organizados da arquitetura erudita, a pintura e os objetos de Nassar contemplam a produção de imagens periféricas da sociedade brasileira.

Esta aproximação entre alta e baixa-cultura, usando os termos da crítica de arte, já era anunciada pela Transvanguarda como um valor eclético. Juntam-se, neste intuito, os objetos da tradição das vanguardas modernistas com o imaginário vindo da produção da cultura de massa, e não mais da produção artesanal folclórica⁴²³. Assim a cultura de massa já apresenta seus exemplares mambembes, uma produção periférica que tenta alcançar os objetivos do marketing.

Em *Receptor* (Fig. 9: 7), Emmanuel Nassar apresenta não uma pintura, mas um objeto. Aqui podemos perceber que as apropriações tão caras à geração de Nelson Leirner são revisitadas. Fios, objetos que se assemelham a transistores, bandeiras de plástico participam desta *assemblage* como uma precária máquina de comunicação. O objeto traz, em sua orquestração, uma aproximação a arte cinética que introduzira o movimento em trabalhos como os de Palatinik. Uma inscrição no canto superior direito da obra de Nassar

⁴²³ BASBAUM, op. cit., p. 304.

dá o tom de diferença face às tecnologias oficiais. Ali, vemos escrito: energia solar. Como se o artista confirmasse a possibilidade de uma vida à margem da sociedade industrial. Portanto, sua pesquisa se direciona a soluções populares, confirmando que “da adversidade vivemos”, como na frase *oswaldandradeana* de Hélio Oiticica.

Em *Arraial* (Fig. 9:8), Nassar confirma, agora através de uma representação pictórica, seu interesse pelo imaginário popular. As luzes de uma gambiarra espetacularizam uma cena semelhante aos arraiais interioranos. A utilização de luzes sem luminárias, ou até mesmo, clandestinamente roubada dos postes públicos frequenta a paisagem tanto das periferias quanto das favelas. Ali se expõe que nem todos participam da nova ordem mundial. Por isso, confirma-se a idéia que negociamos a diversidade. Devemos, assim “considerar entre centro e periferia, entre norte e sul a proliferação de redes dedicadas à negociação da diversidade”⁴²⁴.

Em *Cidade Bandeira e Ares Azuis* (Figs. 9:9 e 9:10), podemos notar que a ligação com a arte erudita ainda se faz presente. As disposições geométricas das duas pinturas aproximam-se de obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark em sua fase neoconcretista. Ao mesmo tempo, as pinturas quase totalmente monocromáticas assemelham-se às de Barnett Newman. Como diferença, aqui a geometria é propositalmente torta. As imagens óbvias da brasilidade, como as definia o tropicalita Oiticica, apresentam-se lançadas na paisagem azul. Configura-se um espaço de céu, como os recorrentes em muitas paisagen brasileiras, onde o azul predomina, principalmente no norte e nordeste do país. Se os saberes locais invadiram a criação de alguns dos artistas neoconcretos com a participação do espectador, em Nassar estes saberes são apropriados como elogio à beleza da precariedade.

⁴²⁴ CANCLINI, *Globalização...*, op. cit., p. 29.

Com estes exemplos, nos colocamos diante de lacônicas paisagens entre a identidade local e a global. Mas, aqui defendo a possibilidade de congregarmos estes distintos ecos do hibridismo. Concordando com Canclini, ao afirmar a possibilidade da heterogeneidade:

*“...não penso que hoje a opção central seja entre defender a identidade ou nos globalizar. Os estudos mais esclarecedores do processo globalizador não são os que apontam para uma revisão de questões identitárias isoladas, mas os que propiciam a compreensão do que podemos fazer e ser com os outros, de como encarar a heterogeneidade, a diferença e a desigualdade.”*⁴²⁵

Portanto, cabe a nossa crítica o entendimento de que nem sempre óbvia têm que ser a relação dos artistas apresentados aqui com os ícones da brasilidade. Há outras considerações estéticas que permeiam as poéticas, definidas, na maioria das vezes, pelo projeto de vida do criador e suas sucessivas metamorfoses. Assim, cabe a arte contemporânea o apoio à liberdade do artista em escolher a “carga da história” que melhor lhe convier. Ao mesmo tempo, uma das principais contribuições históricas desse período foi a utilização de imagens apropriadas, das quais o criador poderá “se apropriar” de seus significados e identidades estabelecidos, outorgando-lhes nova significação⁴²⁶.

⁴²⁵ CANCLINI, *Globalização...*, op. cit, p.28.

⁴²⁶ DANTO, Arthur, *Después del Fin del Arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 37.



Fig 9:1. PAULA, Gervane de. *Baile de São João*, 1980, óleo sobre tela.

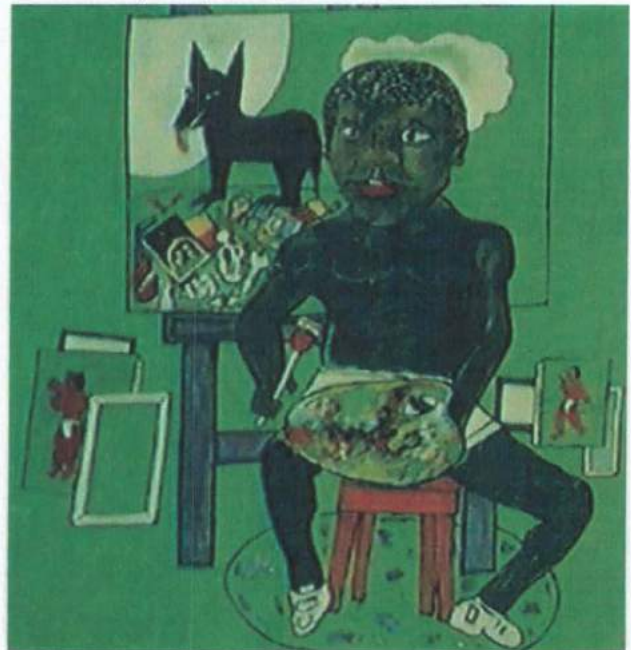
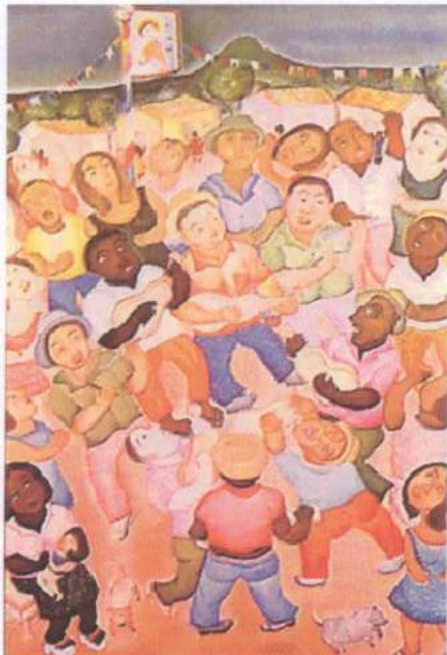


Fig. 9:2 SODRÉ, Adir. *Festa de São João*, 1980, óleo sobre tela. Fig 9:3 PAULA, Gervane de. *Macunaíma*, 1980, óleo sobre tela, 110 x 110 cm.



Fig. 9:4 – UCHOA, Delson. *Curral da Praia*, 1989, instalação, dimensões variáveis.



Fig 9:5. CATUNDA, Leda. *Onça Pintada nº 1*, 1984, acrílica sobre cobertor, 192,5 x 157,5 cm.



Fig. 9:6. MILHAZES, Beatriz. *Foi bom te encontrar*, 1988, acrílica sobre tela, 180 x 180 cm.

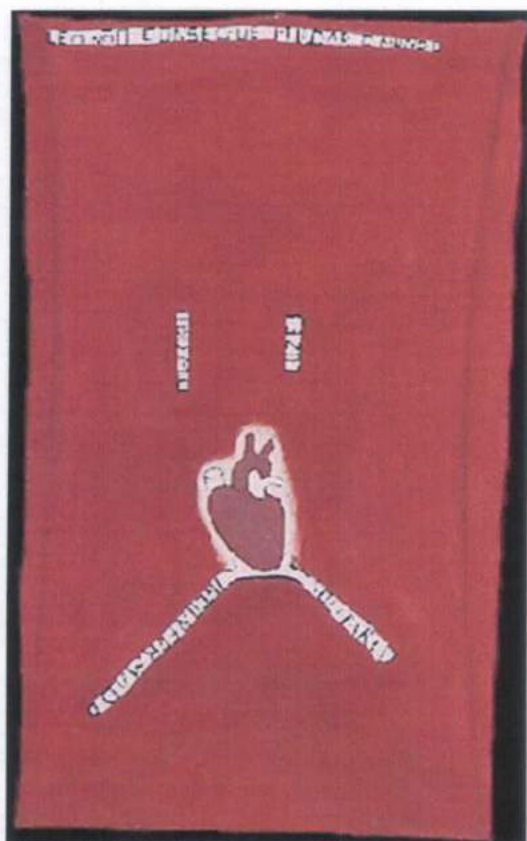


Fig. 9:7. LEONILSON. *Leo não consegue mudar o mundo*, 1989, acrílica sobre tela, 150 x 90 cm.

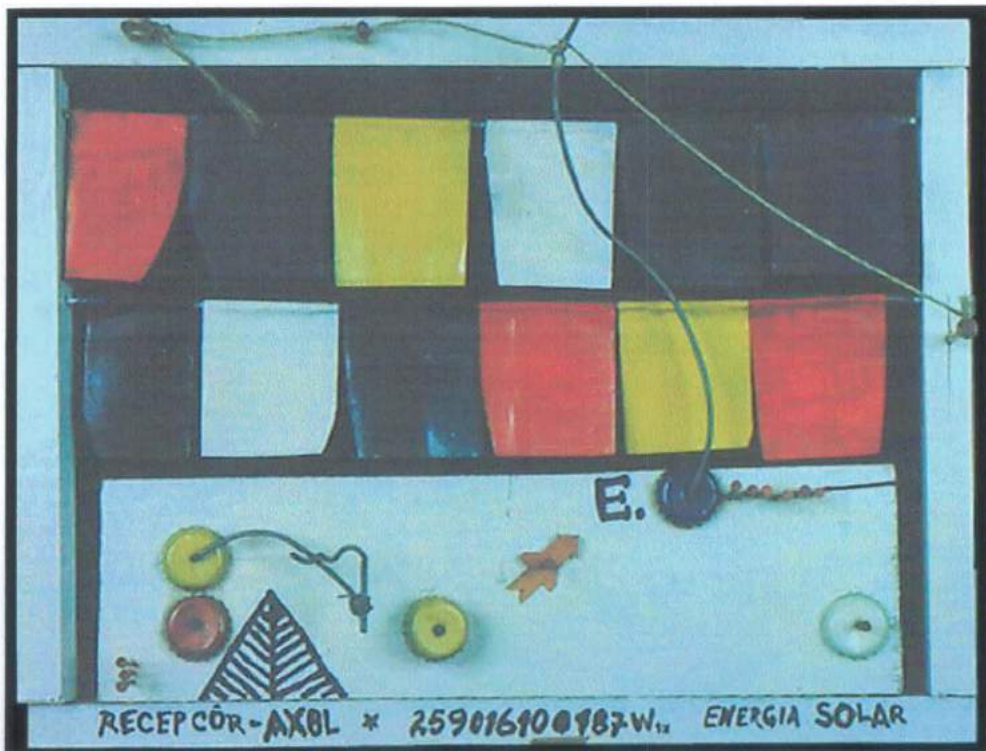


Fig. 9:8. NASSAR, Emmanuel. *Receptor*, 1982. Objeto em madeira, 34 x 42 cm.

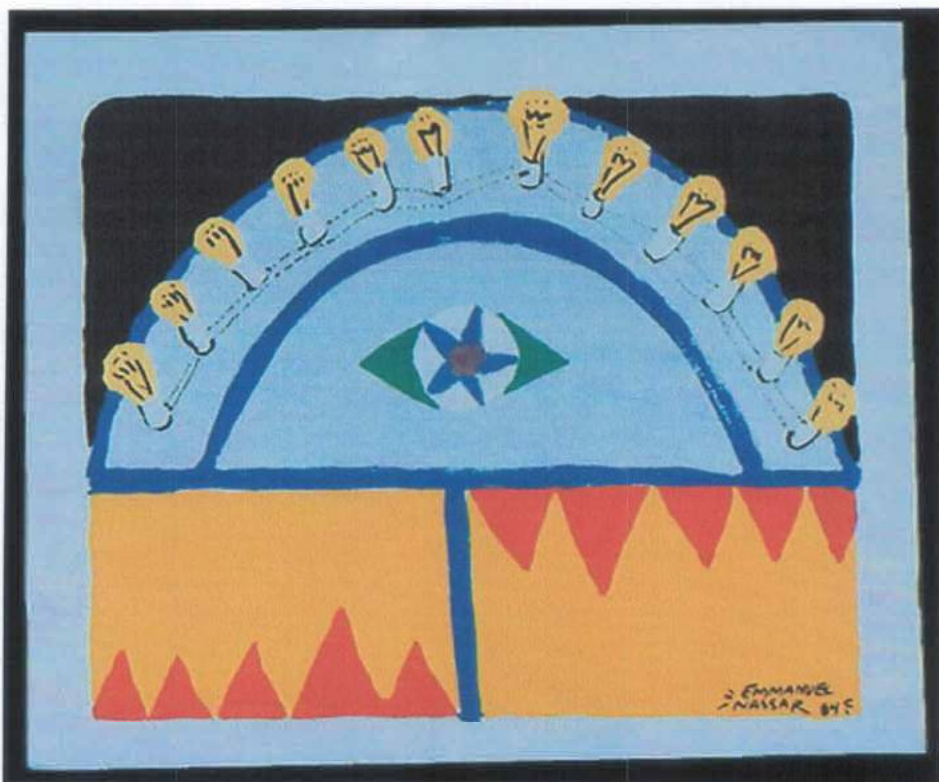


Fig. 9:9. NASSAR, Emmanuel. *Arraial*, 1984, acrílica s/ papel, c.i.d., 19,5 x 23,5 cm.

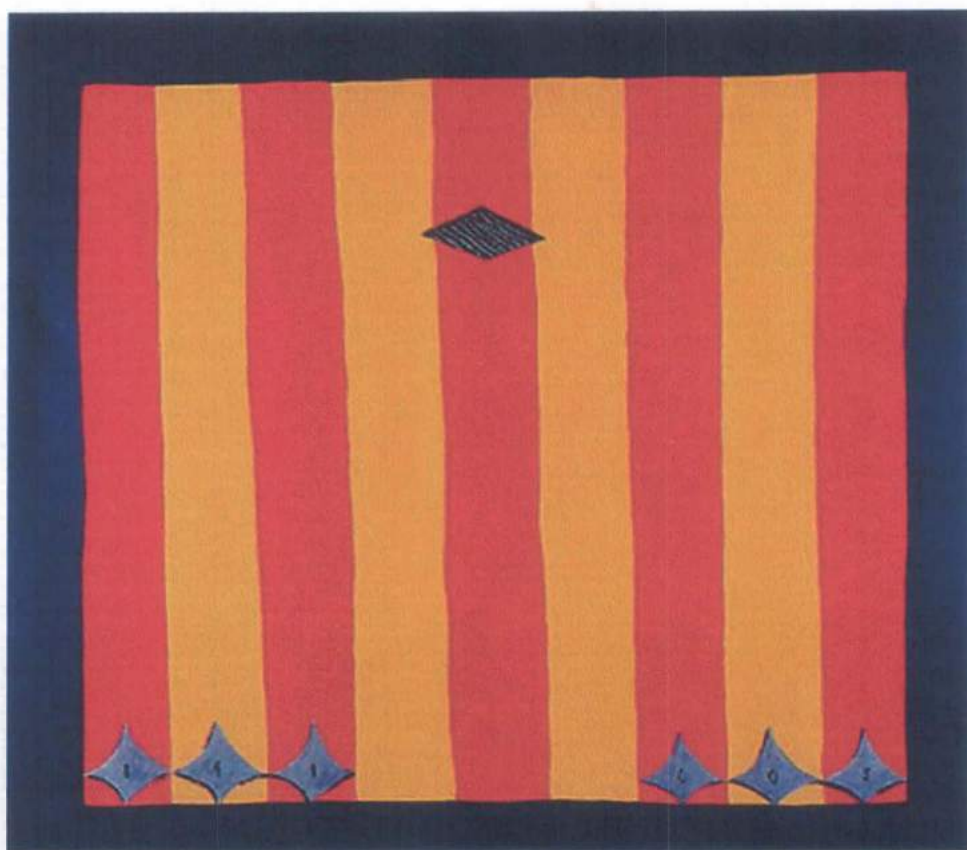


Fig. 9:10. NASSAR, Emmanuel. *Cidade Bandeira*, 1987, acrílica sobre tela, 130 x 150 cm.



Fig 9:11. NASSAR, Emmanuel. *Ares Azuis*, 1986, acrílica sobre tela, c.i.e., 100 x 130 cm.

Memórias Heterogêneas: recodificando brasilidades na arte contemporânea.

*“Eles querem salvar as glórias nacionais, as glórias nacionais... Coitaaados!”*⁴²⁷.

A voz amarga e ressentida de Aracy de Almeida entoava os versos dedicados a ela pelo tropicalista Caetano Veloso. A estrela vivia seu ocaso. Enquanto críticos a queriam como representante da brasilidade dos sambas de Noel Rosa, o mercado fonográfico aceitava fascinado os sons das guitarras elétricas. Estávamos no ano de 1968. Esta contradição entre uma renovação estilística e a tentativa de encapsular uma suposta memória nacional coletiva exemplifica o processo paradoxal das construções identitárias. Os agenciadores da memória queriam, assim, encenar um teatro nacionalista para a cantora como porta-voz do samba tradicional. Desejava-se um passado suturado como “único depositário dos valores e essências da identidade nacional”⁴²⁸. Mas, o destino traz suas surpresas. Aracy de Almeida terminaria a vida assumindo um personagem da cultura de massa: jurada aborrecida de programas de auditório. Este contra-senso demonstra a conflituosa transição dos ideais modernistas para a fragmentada contemporaneidade.

O projeto moderno valorizou a construção de uma suposta memória coletiva, como vimos anteriormente. Na tensa relação entre as percepções subjetivas e íntimas e o pertencimento a um contexto local, muitos fatos ficam esquecidos. Por isso, hoje, podemos

⁴²⁷ VELOSO, Caetano. *A Voz do Morto*, canção de 1968.

⁴²⁸ MARTIN-BARBERO, Jesús. Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque e RESENDE, Beatriz (org.) *Artelatina...*, op. cit., p. 146.

entender a construção da *brasilidade* como uma estratégia narrativa engendrada por mediadores simbólicos na política e nas artes ⁴²⁹.

A experiência de tempo pode conter tanto a memória quanto a amnésia. Desde o início do modernismo, Benjamim já alertava para um tempo homogêneo e vazio, já que não conseguiríamos salvaguardar todas as subjetividades. Homi Bhabha irá apontar que “a nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos” ⁴³⁰. Cria-se, desta forma, um pastiche no qual o sujeito é entendido como participante de um todo abstrato. A realidade faz-se conflituosa justamente por ser desorganizada, ou melhor, polissêmica, composta de seqüências e diacronismos, projeções e retornos⁴³¹, o que nos impossibilita a “construção de um sujeito nacional homogêneo” ⁴³².

Os textos que tratam a memória coletiva como uma identidade essencialista ressaltam a dicotomia que distingue o coletivo e o individual. Halbwachs aponta que o indivíduo, como membro de um grupo, evoca e mantém lembranças impessoais que o identificariam no conjunto, na coletividade. Este grupo nacional, assim, se torna “o teatro de um certo número de acontecimentos, dos quais digo que me lembro, mas que não conheci a não ser pelos jornais ou pelo depoimento daqueles que participaram diretamente” ⁴³³. Mas, o pós-estruturalismo tratou de desfazer estes conceitos polarizados da sociedade. Ao mesmo tempo, a força da indústria cultural e das mídias substituiu os arquivos da consciência, nos obrigando a entender a memória como um dado heterogêneo e sincrético. Por isso, Homi Bhabha, ao definir as estratégias narrativas dos nacionalismos, irá contrapor

⁴²⁹ BHABHA, Homi. DissemiNação, o tempo, as narrativas e as margens da Nação Moderna. In: **O local da Cultura...**, op. cit., p. 200.

⁴³⁰ BHABHA, H., op. cit., p. 199.

⁴³¹ MARTÍN-BARBIERO, Dislocaciones del tiempo..., op. cit., p. 145

⁴³² Ibidem, p. 147.

⁴³³ HALBWACH, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990, p. 54.

a afirmação homogênea, mostrando que o indivíduo evoca e *rasura* seus traços identitários, ao invés de mantê-los inviolados, numa trajetória de vida⁴³⁴.

A partir da década de 60 a relação entre memória e identidade é estilizada num ambiente que mistura “chicletes com banana”, como nos versos visionários de Jackson do Pandeiro. O sincretismo cultural tornou-se cada vez mais flagrante. O antigo e o novo convivem lado a lado. Por isso, em substituição à monumentalidade totêmica das grandes narrativas históricas, os artistas apresentados aqui criam um movimento endógeno, entendendo a memória coletiva a partir do foro íntimo.

A arte contemporânea apresenta, desde fins dos anos 80, a utilização de relatos e narrativas muitas vezes de sujeitos anônimos. Nas instalações do artista francês Christian Boltanski, para citar apenas um exemplo, fotografias, roupas e objetos pessoais de indivíduos anônimos são apresentados como uma encenação da memória coletiva⁴³⁵. Na arte brasileira, Farnese de Andrade já se interessava em recolher artefatos alheios para compor suas *assemblages* desde o final dos anos 70. O fato é que tais artistas acabam por deflagrar um interesse estético pela memória que será retomado por diversas obras dos anos 90 em diante.

Na literatura brasileira, a relação entre a memória coletiva e a íntima está bem exemplificada no *Poema Sujo* de Ferreira Gullar. O poeta nos convida a uma viagem estonteante que ora nos alça ao vôo por lugares desconhecidos e antinacionalistas (“voais comigo sobre continentes e mares”), ora nos remete ao contato íntimo no interior de sua casa da infância no Maranhão. Neste momento, o poeta questiona o próprio sentido de

⁴³⁴ BHABHA, H. op. cit., p. 211.

⁴³⁵ Ver: BOLTANSKI, Christian. *Christian Boltanski*, Nova York: Phaidon, 2004.

memória ao declará-la inútil. Ao tentar lembrar do nome de uma bem-amada, Gullar se pergunta: “Que importa um nome a esta hora do anoitecer de São Luís do Maranhão à mesa do jantar sob uma luz de febre entre irmãos e pais dentro de um enigma?”⁴³⁶.

Aí temos exposto um outro paradoxo da memória: como acreditar nas lembranças se elas estão repletas de sentimentos? A memória, assim, estaria mais próxima de construções ficcionais sobre uma base de realidade. Portanto, como denominá-la: antimemórias⁴³⁷ ?, contra-narrativas⁴³⁸?

O que permanece na arte, então, é a narrativa, a inscrição, mostrando os interstícios entre o íntimo e o coletivo. O texto apresentado aqui segue em direção a artistas contemporâneos que, em suas obras, trazem o problemático processo da heterogeneidade da memória. Ao tratarem de fatos pessoais, de autobiografias, ou melhor, de autoficções, Farnese de Andrade, José Rufino e Efrain Almeida acabam por revelar traços fragmentários de nossa brasilidade. Mas, agora, sem a tentativa modernista de representar o coletivo, de dar voz ao povo sofredor. A arte se mostra como um diário aberto, mas com escritas cifradas, labirínticas. Se a memória se compõe como um tecido, a arte deixa não apenas um, mas vários fios de Ariadne para o espectador penetrar em sua trama. Não há, porém, a ilusória tentativa de achar a verdade. O que importa aqui são os fios, não o fim, construindo em vez de uma, várias redes de significado.

Assim, deste conflituoso e escorregadio labirinto subjetivo das memórias, a idéia de um passado morto deve ser banida. Ao re-trabalhar os artefatos como herança de tempos

⁴³⁶ GULLAR, Ferreira. Poema Sujo. In: _____ *Toda Poesia...*, op. cit., p. 234.

⁴³⁷ Conceito retirado de André Malraux, a partir de seu livro *Antimemórias*. Ver: PINHEIRO, Maria Elizabeth de Sá Cunha. *Autobiografia, auto-retrato e antimemórias: André Malraux e Le Miroir des limbes*. Rio de Janeiro: UFRJ, Fac. De Letras, 2001.

⁴³⁸ BHABHA, H., op. cit., p. 211.

pretéritos, os artistas tratam de presentificar o sentido da memória. Até porque a arte subverte uma suposta organização cronológica e factual, expondo o lado subjetivo das escolhas de determinados ícones como relicários para lembranças. Emergem, destes esforços, novas possibilidades de representação da alteridade, feitas tanto de “imaginários nacionais e tradições locais”, como ressaltara Marin-Barbero, quanto de “fluxos de informações transnacionais”⁴³⁹. Por isso, no material manipulado pela arte contemporânea a partir da década de 90, a brasilidade pode conviver com outras informações transnacionais. Ao mesmo tempo, a biografia dos artistas se mistura com a idéia de monumentalidade do patrimônio nacional. Os ícones da brasilidade, como o imaginário sertanejo, a religiosidade, os ritos civilizatórios da casa-grande, são recodificados. Não como criação totêmica e indevassada, mas como possibilidade de re-interpretação da “voz do morto”, como na citada canção de Caetano. Assim como Aracy de Almeida estava cansada de encenar o mesmo papel: - “Me tratam como glória nacional pensando que vão me salvar? Eu estou de saco cheio de ter que arrastar esse morto pelo resto da vida”⁴⁴⁰ - a idéia de brasilidade também será reinterpretada. Deixa-se de lado a tentativa de salvaguardar o patrimônio histórico, e, por isso mesmo, abre-se a possibilidade de perpetuá-lo em outras visualidades.

⁴³⁹ BARBERO, op. cit., p. 153

⁴⁴⁰ Caetano Veloso esclarece o motivo da canção: “... A voz do morto me foi ditada pela Aracy de Almeida. Ela estava em São Paulo para fazer um festival só de sambas, e estava muito irritada com a ideologia em torno daquilo. Ela veio falar comigo: ‘Pô, me tratar como glória nacional pensando que vai me salvar? Puta que o pariu, salvar o caralho! Estão pensando que vão salvar o samba na televisão? Salvar o caralho! Quero que você faça um samba, porque você é que é o verdadeiro Noel! Porque você é violento, você é novo!’ Era assim que ela falava para mim: ‘Eu já estou por aqui, de saco cheio’- e ela pegava como se tivesse saco mesmo - ‘Eu estou de saco cheio desse negócio de Noel Rosa, ter que arrastar esse morto pelo resto da vida. Quando eu canto é a voz desse morto! E ninguém me engana com essa porra não, de Festival do Samba. Faça uma música da pesada para eu gravar, esculhambando com essa porra toda!’ Ela me ditou o samba! Fiz essa

10.1 - Em nome do Pai: contradições da memória familiar.

“- Até que ponto a biografia de um artista vai determinar o trabalho dele? São coisas questionáveis, pois você pode optar por trabalhar com aquilo que não necessariamente tenha a ver com sua história. Mas, no meu caso, o meu pai sempre trabalhou com carpintaria. A minha casa é um misto de oficina e casa. A minha mãe é costureira e o meu pai carpinteiro. E esses materiais estavam sempre à mão. Os materiais com que eu tinha mais proximidade eram a madeira e o tecido. Então, de uma forma natural, isso foi aparecendo na minha produção”.⁴⁴¹

Nas afirmações de Efrain Almeida, percebemos que o artista assume a possível ligação entre a escolha por determinados processos de trabalho e fatos ligados às figuras do pai e da mãe. Poderíamos optar por uma história da arte para além das biografias, analisando formas, estilos, escolas artísticas. Mas, aqui, o trabalho de campo impulsiona o interesse pela trajetória de vida do artista e sua produção. Efrain, ao afirmar esta ligação, nos instiga a concordar que “a família é geradora de tensões e contradições genéricas”, como afirmara Bourdieu⁴⁴². São justamente as contradições da herança familiar que os artistas, apresentados aqui, tratarão de re-significar.

Ao imaginarmos a cena familiar descrita por Efrain - uma casa-oficina - torna-se clara a possibilidade de subversão engendrada por ele sobre a trajetória de vida de seus pais. Ali, no interior do Ceará, o “projeto” de subsistência e a fonte de renda familiar - a costura e a carpintaria - foram metamorfoseadas pela trajetória de vida do menino que

música, ela adorou e gravou.” VELOSO, Caetano. In: FERRAZ, Eucanaã (org.) *Sobre as Letras*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 18.

⁴⁴¹ Entrevista com Efrain Almeida realizada em 10 de novembro de 2002.

⁴⁴² BOURDIEU, Pierre. *Contradições da Herança*. In: _____ Lins, Daniel (org.) *Cultura e Subjetividade*. São Paulo: Papirus, 1997, p. 8.

transformara aquele fazer cotidiano em arte. O “desejo do pai” sobre o futuro do filho que, nos termos de Bourdieu, “amplia-se por vezes desmedidamente”, escapole⁴⁴³. Seguindo os passos paternos na produção de objetos, Efrain Almeida também apara as arestas da madeira, prega e cola lâminas de cedro. Mas, agora, o material, antes utilitário, cria finalidades sem fim, transformando-se em arte. Além disso, há uma espécie de reconstrução dos laços familiares - que pude perceber tanto em Efrain quanto em José Rufino - já que Efrain mantém a mesma madeira (umburana) retirada em Boa Viagem, sua terra natal, para confecção de suas esculturas. Muitas vezes o pai manda pelo correio o material, ou, então, o artista viaja pessoalmente para buscá-lo.

Com a possibilidade de aproximação ao artista, deflagrada pelo contato direto, pude confirmar com ele a presença de seu pai na poética de suas instalações. Além deste intercâmbio de materiais de marcenaria, constantemente Efrain rememora cenas da infância que, muitas vezes, se transformam em ponto de partida para a idéia das instalações. Em uma cena descrita pelo artista, vemos a cozinha familiar, onde fora colocado o ninho de uma galinha que estava chocando seus ovos. Como a ave não parava de cacarejar, o pai de Efrain resolve averiguar o que poderia estar incomodando-a. Descobre-se, então, que havia uma cobra enrolada sobre os ovos e sob a galinha. O pai, então, trata de matar o réptil que já havia engolido alguns ovos. Efrain relata que esta cena é muito nítida ainda hoje em sua memória, e que enquanto seu pai retirava a cobra com um pedaço de pau, os ovos caíam da boca do bicho e estouravam no chão. A estes flashes da infância, carregados de um certo realismo fantástico, o artista atribui parte de suas idéias na criação das instalações.

⁴⁴³ BOURDIEU, *Contradições...*, op. cit., p. 10.

Assim, defendo que a *brasilidade*, nestes casos citados, é revelada pela recordação pessoal e íntima do artista, não por uma tentativa de uma macro-representação do nordeste, tal qual apresentada no modernismo⁴⁴⁴. Como sua residência familiar situa-se no interior do Ceará, o imaginário nordestino acaba invadindo o cotidiano e determinando a formação fantasiosa e lúdica do menino. Ao abriremos a lente para um plano geral, encontramos os defensores da brasilidade tentando, justamente, resgatar o imaginário popular do interior do Brasil. Mas, o que acontece na arte contemporânea de Efrain é um diálogo que ultrapassa os meandros da arte popular. Suas instalações dialogam também com o espaço das galerias de arte, são expostas no circuito internacional e freqüentemente comparadas a outros criadores da arte erudita.

Se confrontarmos a narrativa de Efrain com a de José Rufino, notaremos, por mais diferentes que sejam as trajetórias e as famílias, também uma imbricação de fatos da infância com a estética das obras.

“- Eu peguei a última geração de meninos-de-engenho. Porque os engenhos estavam vivendo a fragmentação do ciclo canavieiro. Eu convivi com esse engenho em parte da minha infância e parte da adolescência. O maquinário do engenho era uma coisa fantástica para uma criança, era um universo absolutamente cheio, rico de elementos..., vivo. Tinha o alambique e todas aquelas engrenagens de metal, o cheiro, o caldo da cana fervilhando. Tinha marcenaria, serralheria, funilaria. As crianças participavam muito dessas oficinas. Eu gostava também de ir para dentro dos armários do almoxarifado e ficava escondido contando peças, observando coisas. Eu herdei, depois da morte de meu avô, um acervo de documentos:

⁴⁴⁴ ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil...*, op. cit., pp. 54s.

*materiais escriturários do engenho dele e de outros engenhos de parentes; um acervo gigantesco de correspondência de família; uma biblioteca e móveis. Na realidade, esse desejo de interferir naquele momento histórico, naquele intervalo histórico que tinha resultado nessa decadência dos Engenhos foi motivado pela leitura das cartas*⁴⁴⁵.

- A manipulação de documentos e arquivos, tanto de mobiliário quanto de papéis, acabou sendo um caminho da sua produção artística. Esse engenho, pergunto, foi o primeiro local de onde você retirou esses arquivos?

- *“Eu comecei a ler toda essa seqüência de cartas familiares e me vi numa encruzilhada: ou eu fazia alguma coisa pra mexer no curso da história, ou era quase impossível permanecer vivo. Era como se eu tivesse adentrado num mundo proibido, e descoberto alguns segredos que se repetiam ciclicamente e que eram muito dolorosos. Era difícil conviver com aquilo e permanecer aceitando que a história ia pegar todo aquele documento e dissecar do ponto de vista historicista, mais tradicional”*.

A relação entre o arquivo documental e o patrimônio sentimental da família de Rufino se engendra, então, a partir dessas apropriações sobre documentos reais, para além da inspiração ou de referências imaginárias. O interesse por uma “transmissão da herança”, na produção de Rufino, se dá não como continuidade da posição social do pai, mas como tentativa de dar vida ao acervo de seu avô. Na verdade, Rufino tenta refazer laços perdidos

⁴⁴⁵ Entrevista com José Rufino em 05 de abril de 2004.

na geração de seu pai, que se vinculava a políticas de esquerda e não se interessava pela perpetuação do engenho familiar.

A produção de Rufino, então, dialoga com um passado canavieiro e colonial. Suas fantasias de infância são recheadas de traquinagens e imitação das poses de um senhor-de-engenho. Em texto sobre as impressões da infância no Engenho, Rufino confessa sua alucinação em se tornar o dono das terras e líder das crianças:

“Dentro daquelas fronteiras, tudo estava protegido pelo domínio do pequeno senhor. O tempo parava e o pedacinho de chão ficava isolado do mundo, como se tivesse sido abafado com uma tampa de cobrir bolo (...). Quando a noite se aproximava, as sombras tornavam-se mais ousadas e pareciam querer me apertar demais. Eu me apressava em retornar para o mundo das paredes e dos móveis. Outro pequeno reino poderia ser escolhido dentro da casa, talvez perto do fogão à lenha, no cantinho da despensa, ou já na cama, entre as dobras do lençol e as primeiras ondas de sono” ⁴⁴⁶.

Nesta narrativa fantasiosa, percebemos o quanto Rufino era - com o olhar de uma criança - fascinado pelas imagens formadas das sombras dos objetos e, ao mesmo tempo, o quanto seu ímpeto de dominar o reino transformava sua visão de mundo numa espécie de lente de aumento. Assim, entendemos um pouco melhor, as manchas, sombras e estranhos desenhos presentes na produção de José Rufino. Como num mundo de Alice, a tampa do recipiente para bolo ganha ares monumentais. As luzes noturnas o envolvem, como uma floresta de árvores animadas e ervas daninhas.

⁴⁴⁶ RUFINO, José. *Cartas de Areia*, (catálogo). Recife: MAMAM, 2002.

A relação de Rufino com a herança familiar, então, é elaborada muito mais como tentativa de re-implantar o *habitus* de um Brasil colonial, não como “reprodução do idêntico”⁴⁴⁷, mas como manipulação subversiva. Rufino se coloca diante de um imenso desejo em recolher documentos diversos, como veremos adiante, e desenhar, rabiscar, criar por cima dos originais, maculando, de vez, a memória ao mesmo tempo em que se rende a ela.

10.2 - O uso da fotografia na encenação de dias felizes

Nos textos críticos sobre a arte contemporânea, encontramos constantemente a idéia de que após a *Pop Art*, a produção artística encaminhou-se para uma preocupação política mais evidente. Com isso, no caso norte-americano, a idéia mercadológica, tão aparente na *Pop*, passa a ser considerada uma “prestação de apoio tácito, ainda que de modo indireto, ao envolvimento dos EUA, entre outras coisas, na Guerra do Vietnã”⁴⁴⁸. No Brasil, como vimos, a ditadura militar também deflagrava uma crítica ao sistema, tanto em atos públicos, quanto na política da representação da alteridade.

Assim, surge com grande força uma arte preocupada em reinterpretar a visão feminina sobre o universo das formas e valores apresentados até então. Assim, questionava-se, também, a inserção feminina no sistema da arte⁴⁴⁹. Poderíamos nos perguntar: o que isso tem a ver se estamos tratando de artistas do sexo masculino? O fato é que nesta crítica

⁴⁴⁷ BOURDIEU, P. *Contradições da Herança...*, op. cit., p. 9.

⁴⁴⁸ ARCHER, Michael. Ideologia, diferença e identidade. In _____ *Arte Contemporânea...*, op. cit., p.117.

⁴⁴⁹ Em 1971, a historiadora de arte Linda Nochlin publicou um ensaio colocando a questão 'Por que nunca existiram grandes artistas mulheres?' Na resposta, ele apontou para as práticas dos curadores e diretores de museus e galerias, bem como para os valores inculcados e reforçados pela história da arte. 'É necessária uma crítica feminista da história da arte, como disciplina, que possa romper as limitações culturais e ideológicas,

feminina aos modelos artísticos vigentes, a poética dos trabalhos é assolada pelo universo privado da casa, trazendo instalações, objetos, abordagens que colocam em jogo reflexões mais intimistas e auto-referentes. O uso da fotografia, então, aparece de maneira sintomática.

O historiador Boris Kosoy afirmou: “Fotografia é memória e com ela se confunde”⁴⁵⁰. Com isso, o uso do material fotográfico ajuda a estimular a força da memória em assemblages como as de Farnese de Andrade. Sabemos, de antemão, que teóricos tratam, hoje, de entender que a fotografia faz parte do processo de construção das identidades tanto quanto as narrativas históricas. Aliás, muitas vezes a fotografia auxilia a reconstituição de determinados fatos. Porém, devemos entender que a fotografia, como alertara Sammain, também é uma “maneira de ver e de pensar”⁴⁵¹. Assim os retratos de família, as imagens escolhidas para representar o passado, os heróis do universo comezinho da casa, os momentos de ócio e os rituais celebratórios (casamentos, batizados, aniversários) passam a compor uma imagem idealizada do mundo íntimo.

Torna-se importante, com isso, relacionarmos a idéia de memória, analisando alguns trabalhos que utilizam retratos como depositários desse sentido de passado. Selecionei duas obras que trazem o mesmo título: Dias felizes (Figs. 10:3 e 10:6). Os artistas Farnese de Andrade e Sandra Cinto organizam em fotografias momentos alegres de uma convivência familiar ou a lembrança dos pais e da casa da infância. Em Farnese, um fragmento de madeira de demolição, carcomido pelo tempo, deixa mais flagrante a relação com um

assim revelando os preconceitos e inadequações não apenas em relação à questão das artistas mulheres, mas também à formulação das questões cruciais da disciplina como um todo, escreveu ela”. Ibidem, p. 125.

⁴⁵⁰ Kosoy, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (org.) *O fotográfico*, São Paulo: Editora HUCITEC/CNPq, 1998, p. 42.

⁴⁵¹ SAMAIN, Etienne. Um espelho surpreendente. Ibidem., p. 11.

tempo pretérito. A base para colocação das fotografias serve tanto como fundo quanto como moldura, auratizando ainda mais as imagens emblemáticas. Confirma-se aqui que a seleção das imagens de um álbum de família registram "unicamente instantes alegres de solidariedade, continuando a encobrir os conflitos e transgressões" ⁴⁵². Com isso, a memória é chamada a cena para legendar tanto o uso de materiais antigos, quanto "a busca do amor na muda carne das coisas", como no poema de Gullar.

Sandra Cinto, em instalação de 2002/2003, reúne fotografias de momentos felizes da infância e desenha sobre as paredes. Ali as linhas do desenho deixam mais evidente o sentido de narrativa e trajetória. Ao mesmo tempo, é uma instalação feita diretamente no ambiente, uma *site specific*, tornando impossível, portanto, o a repetição dos desenhos em outra situação. É como se a artista, ao trabalhar com imagens de outras épocas, concomitantemente revelasse a presença da lembrança (nas fotos) e a impossibilidade de repetição do tempo (nos desenhos). Fica evidente, então que os retratos de família deflagram "a maleabilidade e a instabilidade da memória humana (...) compreendidas por meio de um dispositivo auxiliar, inventado na década de vinte, para intensificar essa função psíquica" ⁴⁵³.

No trabalho de Sandra Cinto, assim como no de Rosângela Rennó, a brasilidade não se faz diretamente evidente. Mas, a relação entre memória coletiva e narrativas íntimas, como também em Leonilson, frutificaram em outros tantos artistas que, em gerações seguintes, continuam a re-significar a idéia de memória e, com isso, relacionam-na aos ícones da *brasilidade*, chamando à cena locais, celebrações, cores, fatos, etc.

⁴⁵² LEITE, Miriam L. Moreira. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (org.) *O fotográfico...*, op. cit., p. 39.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 37.

Rosângela Rennó, seguindo a trilha de Boltanki e Farnese de Andrade, também recolhera materiais de arquivos diversos. Desde 1988 a produção da artista se volta para a apropriação de imagens fotográficas. Rennó dá nomes a alguns projetos, como *Arquivo Universal e Biblioteca*, onde são organizados materiais para várias instalações, aludindo sempre à relação entre memória, documento e construção de realidades. Nestes projetos, além das imagens, a artista seleciona relatos, narrativas deflagradas pela observação visual das fotografias, aquilo que Barthes chamou de mensagem óbvia, e vai em busca de possíveis significados em reportagem de jornal, arquivos penitenciários, textos epocais.

Em *As afinidades afetivas e Obituário transparente* (Figs. 10:4 e 10:5), fotografias de anônimos são apropriadas para compor as instalações. No objeto cilíndrico, a cena de casais de braços dados é re-configurada pela colocação das películas em cruz. Assim, os casais trocam de parceiros através de um jogo óptico. Em *Obituário transparente*, os negativos são organizados de modo a criar uma pasteurização na identificação dos indivíduos. Ali, a presença da morte é evidente, já que as imagens tornam-se fugidias e pouco revelam da vida desses personagens. Portanto, temos a utilização das fotografias como “fontes insubstituíveis para a reconstituição histórica de cenários, das memórias de vida (individuais e coletivas), de fatos do passado centenário, assim como do mais recente”

454

10.3 - José Rufino: Encenações de um passado contra-intuitivo.

Sr. José ao apanhar as fichas de registro das celebridades, furtadas todas as noites dos arquivos da Conservatória Geral do Registro Civil, notou que havia grudada nelas os

⁴⁵⁴ KOSOY, op. cit., p. 42.

dados de uma ilustre desconhecida. Deu-se o fato. A partir daí, o auxiliar de escrita passou a se interessar não apenas pela biografia dos famosos, mas pelo enigma que compõe a trajetória de vida dos comuns. O motivo, o autor explica: “quanto aos pensamentos metafísicos, meu caro senhor, permita-me que lhe diga que qualquer cabeça é capaz de os produzir”⁴⁵⁵. Nas fichas registravam-se nascimentos, batizados, mortes, heranças. Tudo em minúcias, repletas de sentimentos. Mas “o destino de todo papel novo, logo à saída da fábrica, é começar a envelhecer”⁴⁵⁶. Assim, um documento impregna-se de passado e memória.

O artista José Rufino, assim como o personagem de Saramago, recolhia cartas inicialmente familiares para produzir instalações, uma série denominada Cartas de Areia. À princípio, vasculhava as gavetas e guardados procurando a memória familiar. Porém, como o Sr. José, uma espécie de vício o assola e a coleção de escritos toma vultos maiores. Passa, então, a se interessar por qualquer tipo de carta e envelope, independentemente do conteúdo escrito. Sobre o material, o artista ora imprime manchas aproximadas às do conhecido teste de Rorschach (Figs. 10:12 e 10:13), ora apresenta seu próprio corpo nu como marca d'água no papel (Fig. 10: 8). Para completar a citação de Saramago, todas as cartas são num certo sentido metafísicas, já que provém do pensamento, o que o criador faz para transformá-las em arte “é encontrar as palavras”⁴⁵⁷. Ao deslocá-las para o cubo branco das galerias, a metáfora está feita. As cartas, assim, tornam-se sintomas da memória, sobrecarregam-se de dores e sofrimentos, representam o testemunho da história.

⁴⁵⁵ SARAMAGO, José. *Todos os Nomes*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 39.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 39.

Ao chamá-las Cartas de Areia, Rufino nos remete a uma outra passagem literária. No conto de Borges, Livro de Areia, mais um personagem obcecado aparece⁴⁵⁸. Desta vez, o protagonista compra um livro raro e encantado. Um livro que nunca termina. Ao folheá-lo, as páginas se multiplicam, impossibilitando-o de alcançar tanto o início quanto o fim. Portanto, a ficção está completa, tanto na arte de Rufino quanto nas passagens fantasiosas da literatura. O que podemos apontar como semelhança é a tentativa de dar vida ao que está guardado, à memória, ao silêncio da escrita.

Aqui, apresenta-se claramente a proximidade entre memória e história e, mais especificamente, memória e documento. O artista aproxima-se de quaisquer documentos para subvertê-lo: pinta, rabisca, mancha as letras nesta matriz e oferece ao doador dos originais uma cópia. Como um elemento material “que prova a existência de alguém, de um acontecimento social”⁴⁵⁹, as cartas, bilhetes, papéis acadêmicos acionam no espectador várias possibilidades associativas.

Em *Plasmatio* (Fig. 10:11), instalação realizada para a 25ª Bienal de São Paulo, José Rufino recolhera documentos que se vinculavam aos desaparecidos políticos da ditadura militar. Criou-se um processo de apropriação da memória alheia para organizar um ambiente que remetia-nos aos pesados anos de chumbo. Escrivatinhas, carimbos, cadeiras em madeira escura ajudavam a configurar a austeridade repressora daquele período político. Mas a arte é ficção, a imaginação do artista acabou escapulindo da expectativa de um suposto monumento aos desaparecidos. Por essa liberdade, segundo Rufino, alguns

⁴⁵⁸ BORGES, Jorge Luís. Livro de Areia, In: _____ *Obras Completas*, Vol. III, São Paulo: Globo, 2000, p. 79-83.

⁴⁵⁹ DODEBEI, Vera Lúcia Doyle. Construindo o Conceito de Documento. In: Lemos, Maria Teresa T. B. e Moraes, Nilson A. (org.) *Memória e Construções de Identidades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 59.

associavam a instalação a outros tipos de perda, como a saudade dos migrantes nordestinos ou dos desaparecidos na violência urbana.

Nem só de papéis e objetos se constroem documentos. O espaço também pode “fazer parte do patrimônio cultural da humanidade” ⁴⁶⁰. Portanto, um ambiente tão determinante na construção de nossa narrativa nacionalista, a casa-grande, se recodifica na arte de José Rufino. Nascido na Paraíba, o artista acostumara-se a conviver com as austeras regras de família e convivência determinadas pelo patriarcalismo sertanejo, reminiscências de um local que prosperou com os ciclos históricos da cana-de-açúcar.

Ao reconfigurar sua trajetória de vida, Rufino cria uma espécie de idolatria ao falecido avô. Há um processo de simbiose na identidade dos dois, que se revelará na mudança do nome do artista. Mas, se tentarmos encapsulá-lo em um diário íntimo, ele logo esclarece que concomitantemente aos fatos familiares, tenta alterar códigos sociais e históricos. Novamente, como nos outros artistas, a relação entre o individual e o coletivo torna-se embaçada por autoficções.

Ao nos depararmos com as instalações, uma outra subversão é percebida: as cadeiras, mesas, camas e porta-retratos estão dispostos de forma incomum, às vezes penduradas no teto, às vezes ao rés-do-chão, como na série *Memento Mori* (Fig. 10: 13). Uma espécie de contra-intuição cria um impacto no ambiente, tirando-o de sua organização corriqueira. Desta forma, a arte sobrevem, gerando ao mesmo tempo beleza e revolta, seduzindo-nos a penetrar o ambiente e impulsionando-nos a vociferar contra as injustiças.

Ao propor o conceito de autoficção como uma das possíveis leituras da sua obra, uma tentativa de subverter a própria noção de memória, Rufino me responde:

⁴⁶⁰ DODEBEI, op. cit., p. 59.

- *“Você está certíssimo no que diz respeito a autoficção como forma de subversão do memorial histórico. Eu deflagrei esse processo de vez quando mudei meu nome para o nome do meu avô, para criar uma confusão temporal e “viajar” no tempo e para poder intervir no passado: no meu, no dos meus familiares e antepassados e em suma na história da cultura canavieira.”*⁴⁶¹.

10.4 - Efrain Almeida: uma pausa em pleno vôo

O barulho enganador da máquina de escrever, paradoxalmente, não corresponde à agilidade com que as palavras vão surgindo no espaço em branco do papel. A montagem das esculturas na sala da galeria inscreve, num ínfimo, a amplidão de uma cena. O dedilhar das teclas, assim como o martelar dos pregos, dá ao narrador uma diabólica possibilidade de manipulação da realidade. Ao mesmo tempo, a palavra/escultura pode se revelar poema (Fig. 10: 14). Assim, escreve-se “pássaro”, “vôo”, “golpes de asa em desvario”⁴⁶², como pelas mãos de Mallarmé. O pássaro torna-se signo. As asas e as palavras estão paradas no ar. As esculturas de Efrain Almeida revelam, como em fotogramas, o(s) instante(s) simultâneo(s) onde o vôo é pausa. O artista-narrador, tal qual a natureza, brinca entre o senso e o não-senso, alimenta e frustra as expectativas. Constroem-se memórias, narrativas, autoficções.

⁴⁶¹ Correspondência eletrônica recebida em 16 de Novembro de 2003.

⁴⁶² MALLARMÉ, Stéphane, O virgem, o vivaz e o belo neste dia. In: _____ Poemas, tradução e organização de José Lino Grünwald, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 27.

A arte de Efrain cria um jogo entre os acontecimentos de uma história autoficcional. São memórias? Auto-retratos? Assumir a objetividade verossímil da história seria tão enganador quanto acreditar na possibilidade da *mimesis*. Para usar um conceito da teoria literária, estamos diante de um *autor implicado*, não de um observador distanciado. Mas como autor, o artista constrói e manipula ficções, numa espécie de *bricolage*.

Nos bastidores de sua arte, vemos uma oficina de montagem. Não lhe interessam os valores tradicionais da escultura. Seus objetos são construídos como um quebra-cabeça: colas, pinos, ceras, retalhos de madeira são bem-vindos para a obtenção de resultados. Em seu ateliê, misturam-se esquemas, decalques em papel vegetal que logo nos revelam esta construção da narrativa ficcional. Se as colagens dadaístas procuravam a realidade tal qual se apresentava nas ruas, em Efrain, a *bricolage* e o disfarce andam par e passo. Aqui, destacamos o *bricoleur* no sentido do adjetivo que se aplica ao jogo, ao desvio, a um “movimento incidental”⁴⁶³. Ao artista interessa burlar o observador, criando da precariedade dos materiais, produtos nobres, e vice-versa.

Se estamos tratando de *bricolage*, entendemos a narrativa da arte de Efrain Almeida como as mitopoéticas, exemplificadas por Lévi-Strauss⁴⁶⁴. Ao manipular materiais, conceitos e imagens de repertório heteróclito, muitas vezes tal narrativa se torna fábula. O fantástico aparece misturado às recordações do menino que acompanhava atentamente os contos locais, como o episódio da menina do Canindé que mentira para mãe e morrera enforcada por sua própria língua. Fábulas que ainda permanecem na imaginação do artista.

⁴⁶³ LÉVI-STRAUS, Claude. *O pensamento selvagem*, São Paulo: Papyrus, 1989, p. 32

⁴⁶⁴ *Ibidem*, loc. cit.

Temos no universo fantástico um dos paradigmas da arte latino-americana. Mas Efrain o recodifica ao se apresentar em auto-retratos esculpidos em corpos que viram peixes, cobras e árvores. Portanto, as conexões entre o *mundo possível* e o *mundo real*, tão próprias da ficção, estão fissuradas, cindidas pela fantasia. Nos relatos do artista sobre fatos da sua realidade vivida, freqüentemente nos confundimos numa espécie de transe entre as possibilidades reais e ficcionais. Efrain destaca que se impressionara com altares particulares das casas nordestinas, onde as imagens de santos se misturavam com pôsteres de galãs da cultura de massa. Aí entendemos que numa “construção cultural” multicondicionada, nos termos de Barth, mito e realidade se confundem⁴⁶⁵.

Mas onde reside a poética destes “retalhos... da vida cotidiana”⁴⁶⁶? Discordando de Greenberg, podemos, sim, juntar o kitsch com um refinamento de vanguarda⁴⁶⁷. Há muitas relações possíveis entre um poema de Eliot e uma canção de cabaré. O amálgama destas naturezas distintas, em Efrain, parece se revelar através da afetividade tão complexa que compõe a persistência de nossas memórias. Uma afetividade expressa em esculturas que cabem na palma das mãos (Fig. 10:15). Que grande novelo enigmático enreda a banalidade do dia-a-dia!

Essa afetividade também está latente quando Efrain apresenta, em seus objetos, braços envolvendo os animais. Podemos pensar numa metáfora entre a relação da obra com o espectador. Curiosamente, nas procissões nordestinas, como a de São Francisco das

⁴⁶⁵ BARTH, F. op., cit., p. 111.

⁴⁶⁶ Expressão de Homi Bhabha para explicar a temporalidade fragmentada do cotidiano que os nacionalismos tentam transformar em uma cultura coerente. BHABHA, op., cit., p. 207.

⁴⁶⁷ GREENBERG, C. Kitsch e vanguarda. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (org.), op. cit., p. 27.

Chagas observada pelo artista, vemos esses momentos onde os fiéis se abraçam aos animais que os acompanham no cortejo.

Desta forma, a produção de Efrain fixa e amplia os limites da narrativa. Uma narrativa que é coletiva ao engendrar formas, materiais e cenas características de certas regiões brasileiras. Concomitantemente, esta mesma história torna-se íntima, ao se deslocar para fatos pessoais, lembranças de uma infância que é sua. Neste momento, sua arte irrompe e grita que ninguém tem o direito de contar sua história. Eis o “enigma da linguagem”, destacado por Claude Lefort, “ser ao mesmo tempo interior e exterior ao sujeito falante”⁴⁶⁸. A experiência individual acabará envolvendo, nas palavras de F. Jameson, “todo o árduo contar da própria coletividade”⁴⁶⁹.

A trajetória de Efrain perpassa por muitos lugares além do sertão do Ceará. Portanto, os fatos de sua vida, ao refazerem-se em lembranças, não criam identidades essencialistas. Ao contrário, seu percurso “evoca” e “rasura” as fronteiras do que entendemos como *brasilidade*. Uma história se apresenta repleta de contra-sensos, de “contra-narrativas”, como destacado por Homi Bhabha⁴⁷⁰. Em alguns momentos, ele é a criança que brincava com argila no quintal, construindo cidades no interior do Ceará. Em outros, ele está na cidade como aluno do Parque Lage na emblemática década de oitenta. Assim, entendemos a convivência pacífica, em sua obra, de elementos da natureza com acessórios urbanos, como a bolsa Adidas e os tênis refeitos em veludo. Não estamos tratando de polaridades excludentes, de mapas que se definem por fronteiras rígidas. Mas, sim, de contaminações, hibridismos e polissemias.

⁴⁶⁸ LEFORT, Claude *apud* BHABHA, op., cit., p. 208.

⁴⁶⁹ JAMESON, F. *apud* BHABHA, *Ibidem*, p. 200.

⁴⁷⁰ Ver nota 434.

A produção recente de Efrain Almeida apresenta uma nova possibilidade material, a marchetaria. Em lâminas de madeira, vemos refeitas algumas imagens já trabalhadas em esculturas tridimensionais (Figs. 10:16 e 10:17). As marchetarias partem de pequenos deslocamentos. A escritura sobre a folha é realizada como uma espécie de sutil angulação. Os veios da madeira são inclinados deixando semi-revelados os desenhos. As formas são difusas, aparecendo com maior ou menor nitidez sobre a pele do suporte, a partir da incidência de luz. É como se escrevêssemos com letras arranhadas, turvas, repletas de lembranças do futuro. Um porvir que abre mais uma possibilidade ao artista.

Criando uma metalinguagem no seu processo de produção, o ambiente proposto em recente exposição numa galeria de Belo Horizonte dispõe as esculturas de frente para as marchetarias, na parede oposta. As pranchas, colocadas lado a lado, assim como a disposição linear das esculturas, revelam logo a narratividade construindo a parábola de um vôo. Os pássaros se tornam espectadores de sua própria imagem bidimensional, em sentido inverso da parábola. A última cena se espelha no primeiro movimento. Não como um narciso que se enamora de um duplo, mas como um personagem rememorando sua trajetória - talvez observando com estranhamento a chegada de novidades. Mais uma vez, nos defrontamos com autoficções que se relacionam a mudanças na vida do próprio criador.

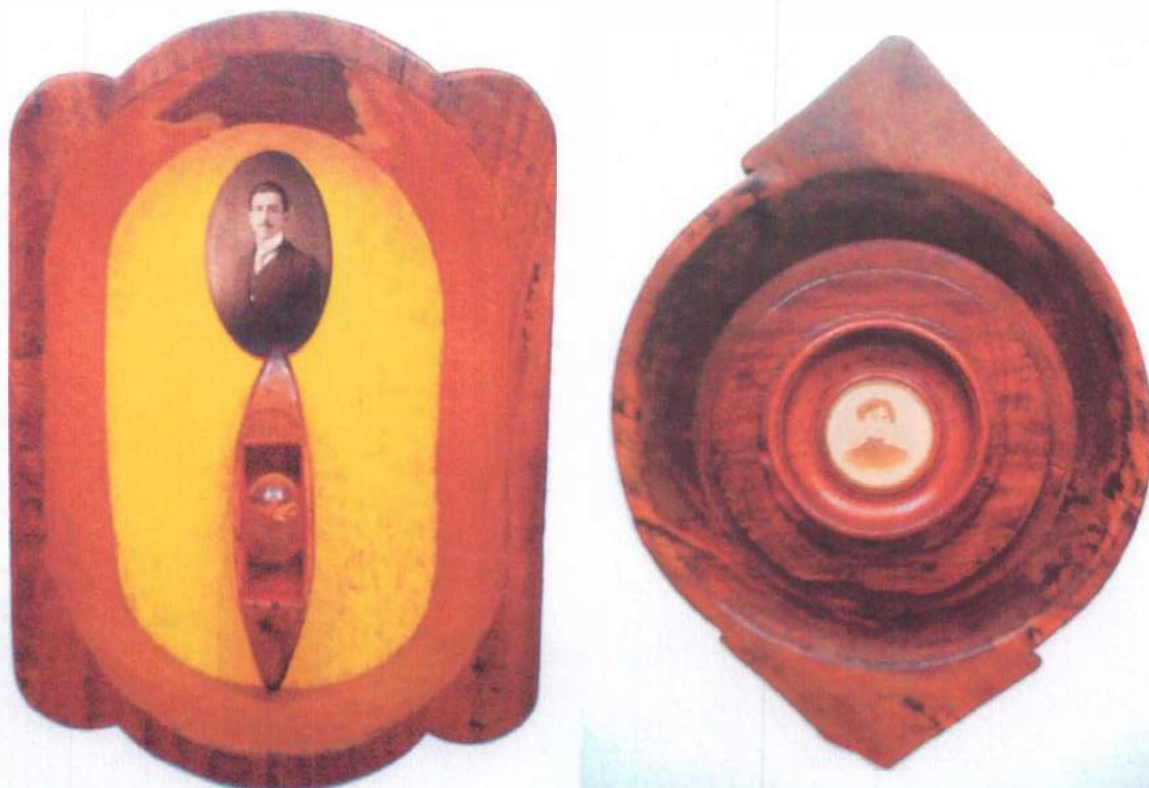
Em conversa com o artista, foi colocada a questão da angústia de suprir as expectativas dos diversos *voyeurs* no campo da arte. Efrain destacou uma grande atração em frustrá-las. Mais do que isso, o que mais lhe interessa é a sinceridade com a sua própria obra. Cada produção relaciona-se às anteriores, transformando, assim, o processo de reflexão sobre o trabalho numa narrativa poética cíclica. Ao se afirmar narrativa essa arte liga-se a uma certa historicidade do fazer.

Nas aquarelas da produção recente (Fig. 10:18), pequenos pontos vermelhos se revelam sobre o branco do papel. Ao chegarmos bem de perto, a circunferência é sextavada, como vidros. Descobrimos, então, que são os olhos de pássaros colocados nas esculturas. Sobre o papel, a imagem nos sugere a dimensão do infinito, da Via Láctea. Mas, em Efrain, nos confrontamos com uma ludicidade metonímica, onde o pequeno detalhe participa do grande acontecimento. Em vez de refletir sobre o pertencimento a um sistema planetário, brincar com o “exílio do signo”⁴⁷¹, o que poderá fazer o artista? “*Semear rubis*”⁴⁷², “*ouvir estrelas*”? “*Ora direis!*”. E eu, assim como Olavo Bilac, responderei: “*Amai para entendê-las! Pois só quem ama pode ter ouvido capaz de ouvir e de entender estrelas*”.⁴⁷³

⁴⁷¹ MALLARMÉ, S., “O virgem, o vivaz...” op. cit., p. 27.

⁴⁷² Termo retirado do poema “A cabeleira vôo de flama ao extremo”. In: MALLARMÉ, op. cit., p. 21.

⁴⁷³ BILAC, Olavo. “Via Láctea”. In: _____ *Antologia*, Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 25.



Figs. 10:1 e 10:2 – ANDRADE, Farnese de. *Pater* (1992-1995) assemblage (fragmento de madeira, resina ovalada, fotografia resinada do pai do artista e gamela), 48 x 32,5 x 11 cm. ANDRADE, Farnese de. *Mater* (1982-1992) assemblage (fotografia resinada, fragmentos de madeira e gamela), 71 x 52,5 x 14.



Fig. 10:3 . ANDRADE, Farnese de. *Os dias felizes* (1976-1994) assemblage (fragmentos de madeira e fotografias resinadas), 40,5 x 70 x 9cm.



Figs. 10:4 e 10:5 - RENNÓ, Rosângela. *As Afinidades Eletivas*. 1990, 19 cm x 9 cm (diâmetro). *Obituário Transparente*, 1991, 84 negativos 4 x 5, resina de poliéster e parafusos, 112 x 86 x 1 cm.



Fig. 10: 6. - CINTO, Sandra. *Dias feliz/ Noites de esperanças*, 2002/2003, fotografias e desenhos sobre parede pintada, 328 x 400 cm.



Fig. 10:7. ANDRADE, Farnese de. *Auto-retrato* (1995) e detalhe. Assemblage (fotografia resinada, fechadura e fragmentos de madeira), 42,3 x 28,9 x 3 cm.



Figs. 10: 8 e 10:9 - RUFINO, José. *Auto-retrato*, 2001. Técnica Mista sobre carta. ALMEIDA, Efrain. *Homem-flor*, 2004. Instalação, madeira, 16cm x 8cm x 16cm.



Fig. 10:10 - RUFINO, José. *Memento Mori*, 2002, instalação com têmpera (monotipia) sobre documentos originais, cama, molduras.



Fig. 10:11 - RUFINO, José. *Plasmatio*, 2002, instalação com têmpera (monotipia) sobre documentos originais, escrivaninha, cadeiras, bancos e caixas de madeira, carimbos e cordões.

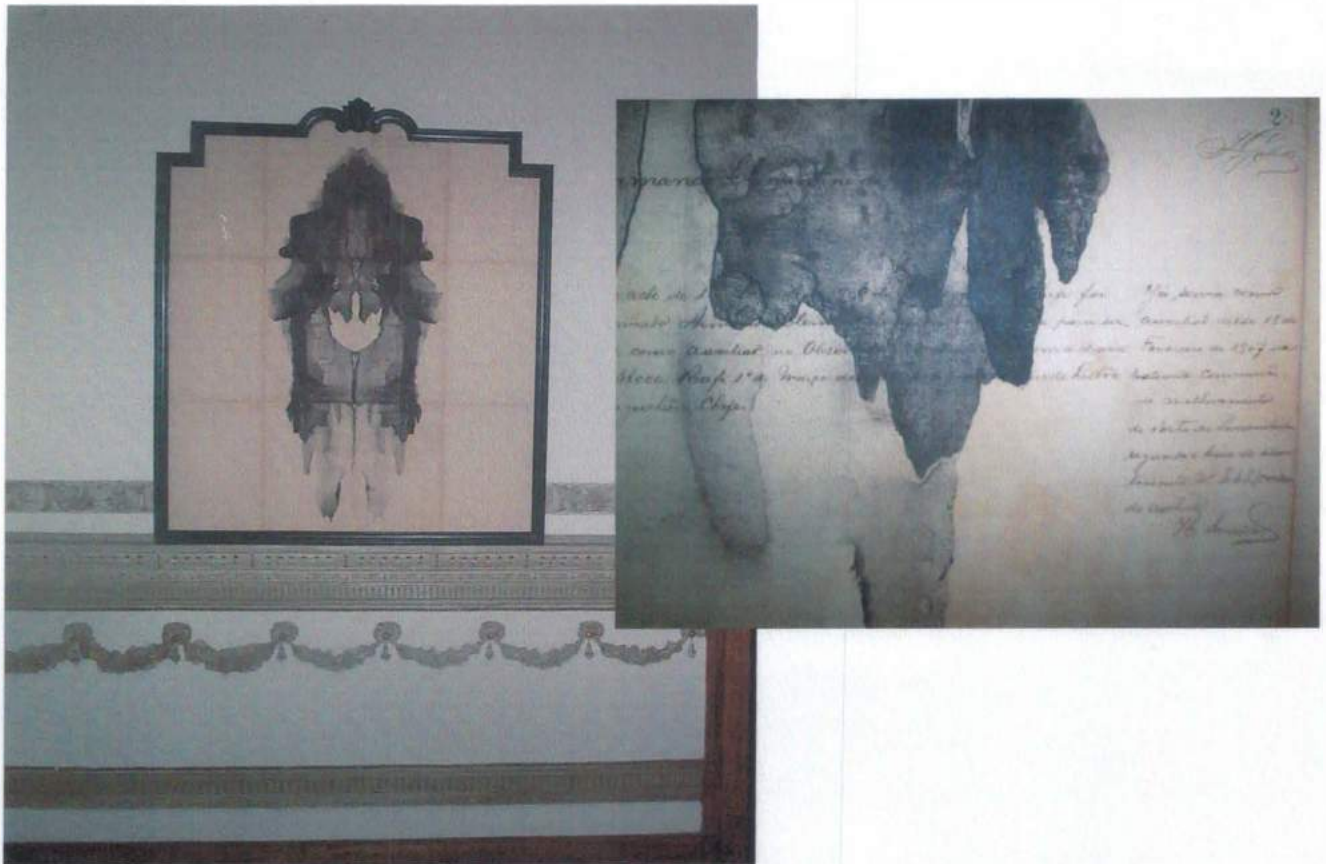


Fig. 10: 12 - RUFINO, José. *Memento Mori* (Série), e detalhe, 2004. Monotipia, têmpera sobre papel, 120 x 136 cm.



Fig. 10: 13 – RUFINO, José. *Memento Mori* (Série), 2004. Monotipia, têmpera sobre papel, 90 x 193.

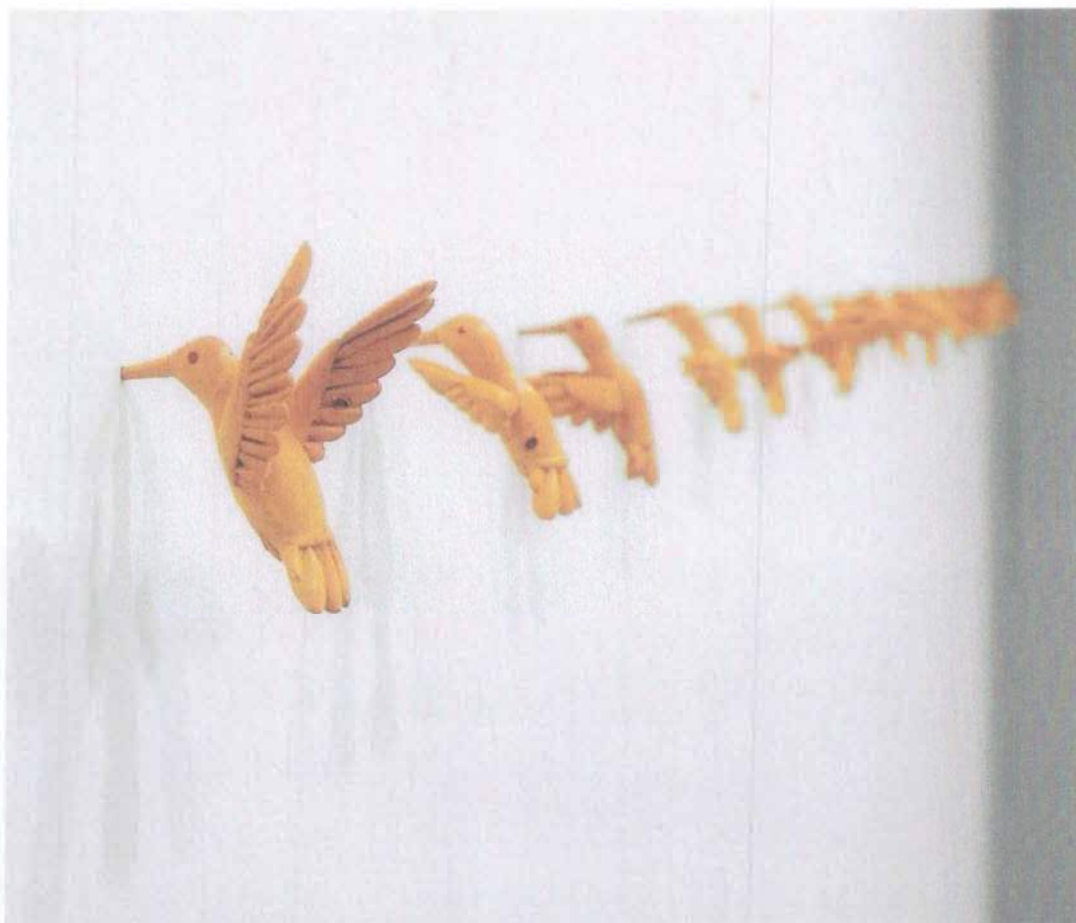


Fig. 10: 14. ALMEIDA, Efrain. *"Beija-flores"*, 2002, umburana e vidro.

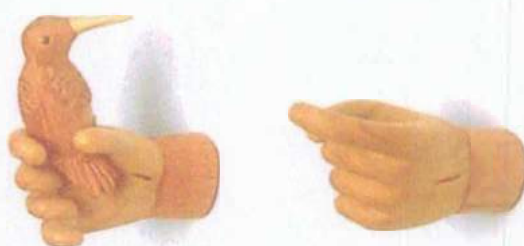


Fig. 10:15. ALMEIDA, Efrain. *Escultura Que Cabe Na Palma Da Mão (Beija-Flor)*, 2001, Umburana, cedro e óleo, 23 x 12 x 10 cm.



Figs. 10:16 e 10:17. ALMEIDA, Efrain. *Recuerdos (Catedral)*, 2004. Laminado de cedro, 27,4 x 32, 7 cm.
Recuerdos (Beija-flor), 2004. Laminado de cedro, 35, 5 x 32 cm.



Fig. 10:18 – ALMEIDA, Efrain. *Sem título*, 2004. Aquarela sobre papel, 29 x 37 cm

CONCLUSÃO

Em dezembro de 2004, a imprensa anunciava a recente polêmica envolvendo o Turner Prize, um dos mais importantes prêmios de arte contemporânea da atualidade, oferecido pela Tate Gallery de Londres⁴⁷⁴. O vencedor, Jeremy Deller, propunha uma vídeo-instalação (*Memory Bucket*) que criticava o governo de George Bush. Além de questionar o conteúdo da obra, os críticos desgostavam da banalidade formal da instalação e de seu suporte: o vídeo. Em edições anteriores, este mesmo prêmio condecorara um artista performático que se travestia de mulher; uma instalação onde se poderia visualizar uma cama desfeita, tal qual a cena de um simples quarto antes da arrumação; uma obra com excrementos de elefante. O que me interessa nesta discussão é apontar que a banalidade do cotidiano se impõe como enredo de determinadas criações artísticas. Assim, uma *arte contextual* ganha cada vez mais força, combatendo as noções formalistas e a crítica que utiliza valores intra-estéticos para a compreensão de determinadas poéticas. Esta arte que nos incomoda pela sua banalidade, pela proximidade com os fatos do senso comum reivindica a desaturização das atribuições impostas a ela por historiadores e críticos.

Como entender a censura de Deller ao atual governo dos Estados Unidos sem nos reportarmos à história? Como valorizar os relatos de cidadãos assumindo mudanças de identidade sem pensarmos em multiculturalismo e interdisciplinaridade? A ciência nômade de Canclini se torna cada vez mais urgente⁴⁷⁵. Estes fatos nos fazem refletir e concordar com a afirmação de Mosquera: “A História da Arte tem sido a arte da descontextualização.

⁴⁷⁴ DUARTE, Fernando. “Outra tela para a criação moderna: instalação em vídeo vence a edição 2004 do Turner Prize e gera discussão sobre os atuais suportes da arte”. *Jornal O GLOBO*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro: 8 de dezembro de 2004, pp.1 e 3.

⁴⁷⁵ Ver p. 28.

Se tem especializado em exilar e extrair elementos fora de seus contextos para analisá-los como “Arte” (a letra maiúscula indica aquisição de uma “aura” inerente ao processo)”⁴⁷⁶.

Quando comecei a me interessar pelos discursos identitários que contaminavam a arte contemporânea brasileira a partir dos anos 60, também me deparei, a todo instante, com uma história da arte descontextualizadora que, inclusive, negava a *brasilidade*. Utilizavam-se elementos de discursos internacionais para qualificar ou desqualificar determinados criadores. Do mesmo modo, parte dos textos sobre arte contemporânea tratava de combater o momento modernista e todas as histórias que o cercavam – a biografia de Portinari, os caprichos de Tarsila, a personalidade fanfarrona de Di Cavalcanti - como pertencentes a futilidades que pouco interessariam para a análise das obras. Internacionalmente, séries da BBC, tematizavam os amores de Picasso e os surtos de Van Gogh. Nisto, também concordei, em parte, na preocupação em realizar uma história para além dos fatos pitorescos do jornalismo. Porém, ao jogar fora dados biográficos, muitos textos críticos assumem, em substituição, categorias estritamente formalistas, criando uma combativa posição antibiográfica. O fato é que descontextualizar a produção artística empluma a maneira colonialista de ver a arte como transcendente e aurizada segundo cânones eurocêntricos.

Hal Foster alertara que um dos problemas nas empreitadas do Minimalismo - movimento artístico dos anos 60 que tinha na geometria em grandes escalas a base de suas criações – era pretender que o objeto fosse despido de quaisquer atribuições simbólicas e contextuais. Isso configura uma “encruzilhada”, na qual o espectador, ao participar das instalações, tanto criava uma observação acética das obras, quanto, concomitantemente,

⁴⁷⁶ MOSQUERA, Gerardo. La historia Del arte y las culturas. In: *Continente Sul Sur*, revista, nº 6, Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, novembro de 1997, p. 17.

fomentava a memória e a carga cultural sobre os objetos, atribuindo-lhes significados simbólicos, vinculados a percepções subjetivas ou culturalmente apreendidas⁴⁷⁷.

Descontextualizar o conteúdo das obras institui leituras, onde o entendimento das práticas culturais de um determinado local sucumbe diante da universalidade das formas. Se encontrarmos, por exemplo, nas obras de Guerchman, espelhos bisotados, de onde vêm estes elementos? Se Nelson Leirner utiliza a imagem de uma pomba-gira, entidade da umbanda, como traduzir estes vínculos? Estudando apenas a religião apostólica romana? A que configurações socioculturais estes ícones pertencem? Com isso, foi o próprio material constituinte das obras que me fez enveredar pelo contexto no entendimento das poéticas. Ao mesmo tempo, com o desenrolar da pesquisa, o relato dos artistas me fazia questionar a influência de escolas internacionais na concepção dos objetos – como no caso de Nelson Leirner e sua relação com a *pop art*⁴⁷⁸. Portanto, procurei enxertar nos textos analíticos, as informações políticas e culturais de destaque nas décadas referidas, que, na maioria das vezes, finalizam livros de arte brasileira, como os de Aracy Amaral e Paulo Sérgio Duarte⁴⁷⁹. Vincular estes trabalhos de arte, plenos de significados simbólicos, a simples representantes do retorno à figuração e outras escolas correspondentes seria cometer o mesmo erro que a crítica produzira ao retirar as máscaras africanas de seu contexto ritual, colocando-as como o mais forte elemento de uma estética primitivista⁴⁸⁰.

Deparei-me, por conta disso, com um impasse no uso das categorias metodológicas: deveria seguir a análise iconológica de Panofsky? Precisaria empreender a corrente

⁴⁷⁷ FOSTER, Hal. The Crux of Minimalism, In: _____ *The Return of the real...*, op. cit., pp. 34 – 69.

⁴⁷⁸ Ver, p. 105.

⁴⁷⁹ AMARAL, A. *Arte pra quê?...* op. cit. DUARTE, P. S. *Anos 60...* op. cit.

⁴⁸⁰ “Para seu batismo como ‘Obra de Arte’ os objetos são descontextualizados de suas funções, ambientes e estruturas de origem, e são apartados fisicamente de um conjunto maior do qual fizeram parte”. MOSQUERA, op. cit., p. 17.

fenomenológica de Merleau-Ponty? Com o término da tese e ancorado por metodólogos que estimulam uma análise *a partir* dos objetos ⁴⁸¹, acredito ter produzido uma *história antropológica da arte*.

Sabe-se, hoje, que a História da Arte também tem centro e periferia - já que se trata de uma “construção hegemônica *made in the West*” - e que muitas vezes “a criação do resto do mundo resulta diminuída, subvalorizada ou considerada a parte da corrente principal”.⁴⁸² Portanto, meu intento foi analisar a noção de identidade nacional retirando do objeto, imagens e conceitos locais que se vinculariam a ecos da *brasilidade*, e, posteriormente, recodificando-os a partir das diversas correntes culturais constituintes de seus possíveis significados. Assim, a música, o cinema e a literatura ajudaram-me a dar conta de um enredo multivocal. Determinados estilos da escrita científica criavam empecilhos à arregimentação das cenas. Estava, como Canclini, incumbido de descrever “materiais não-enquadráveis nos programas com que as ciências sociais classificam o real”. O autor, por exemplo, indaga se a linguagem do *videoclip* não seria a mais adequada “para examinar culturas híbridas”.⁴⁸³

Ancorado a essas questões, percebi que os discursos pós-modernos valorizavam o entendimento do pluralismo, do descentramento do sujeito, da fragmentação ⁴⁸⁴. Ao analisar o material que seria fonte primária para a tese, reconheci, então, que o conceito de hibridismo poderia apontar vínculos simbólicos retirados do erudito, do popular e do massivo. Mas, agora posso entender que estamos caminhando para uma *universalização do hibridismo*. Barth relata que ao descer de um ônibus em Bali, pôde notar “um fervilhar

⁴⁸¹ BECKER, Howard, S. *Métodos de pesquisa em Ciências Sociais*, São Paulo: HUCITEC, 1999, *passim*.

⁴⁸² MOSQUERA, G., *op. cit.*, p. 18.

⁴⁸³ CANCLINI, *Culturas Híbridas...*, *op. cit.*, p. 284.

⁴⁸⁴ *Idem*, pp 32-42. HALL, Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade...*, *op. cit.*, p. 34, *et seq.*

coerente de atividades”. Apontando a pluralidade de estilos nos sujeitos observados, o autor atenta para o uso de sarongues e jeans, crianças com uniformes escolares, trabalhadores colhendo arroz, “mulheres levando oferendas elaboradas e coloridas na cabeça”. Assim, Barth chega à já citada idéia de um “cenário cultural sincrético”⁴⁸⁵. O fato é que este sincretismo, que podemos ver nas ruas de Nova York ou no subúrbio carioca de Nova Iguaçu acaba, surpreendentemente, igualando tais estilos. De tal modo que o hibridismo gera também uma massificação igualitária de formas e conceitos, produzindo, como na pretensa geometrização universalista, uma pasteurização dos pertencimentos culturais. São tantas as identidades que elas acabam por ser nenhuma.

Da mesma forma, se aceitarmos a noção de que “Tudo é Brasil”, como propôs uma recente exposição, acabaremos percebendo que esta nação se iguala a qualquer outro país⁴⁸⁶. Aqui afirmo a seguinte premissa: mesmo que a arte seja produzida no Brasil, nem tudo tem *brasilidade*. A identidade nacional cria vínculos específicos a determinados eixos temáticos, que serviram de alguma forma nas justificativas intelectuais, governamentais e artísticas para definir o que deveria ser o Brasil. Não adianta pensar que a nossa estética se resume pela miscelânea. Se assim for, correremos os mesmos riscos do nacionalismo da década de 30, onde a mulata era a tal. A estética da mistura é específica e anda paralelamente a tantas outras. No entanto, essa idéia de um país sintético fora expressa até mesmo por criadores revolucionários, como Oiticica:

“O Brasil é uma espécie de síntese de povos, raças, costumes, onde o europeu fala, mas não fala tão alto, a não ser nos meios universalistas acadêmicos, que não são ‘criação cultural’, mas sim arremedo. A criação, já mesmo em Tarsila e

⁴⁸⁵ BARTH, op. cit., p. 109.

⁴⁸⁶ A exposição **Tudo é Brasil** aconteceu no Paço Imperial do Rio de Janeiro, em 2004, sob curadoria de Lauro Cavalcanti.

principalmente em Oswald de Andrade, possui uma carga subjetiva que muito difere do racionalismo europeu, é o nosso *plá* [...]"⁴⁸⁷.

Em texto sobre a classificação de Oiticica como mediador cultural, Hermano Vianna afirma que na troca de cartas entre o artista e Lygia Clark, sobre a colaboração com a Mangueira, não havia “quaisquer referências aos encantos da cultura popular, da autenticidade do samba, do nacionalismo, da brasilidade”. Mais à frente, este autor afirma: “Não foi procurando folclore que (Oiticica) chegou ao samba”⁴⁸⁸. Mas, como demonstrado no capítulo seis, o discurso edênico de Oiticica o emparelhava aos mitos do descobrimento e a outros tantos gestos colonialistas e folclóricos de artistas e etnógrafos. Torna-se óbvia a relativização do vínculo folclórico nas pesquisas de Oiticica, já que o artista criara re-elaborações estéticas de cor e forma a partir das paisagens do morro da Mangueira. Entretanto, onde se posicionam as atribuições simbólicas socioculturais? A isto, o texto de Vianna procura não valorizar. Ao contrário, mostra as diferenças entre Oiticica e o nacional-popular dos CPCs. Deste modo, corremos o mesmo risco da encruzilhada minimalista em atribuir aos elementos estéticos uma independência total dos valores contextuais dos objetos.

No decorrer da tese, pude ficar atento ao apagamento das identidades em determinadas instalações que as colocam como mensagens subliminares. Valorizam-se tanto a estética quanto o contexto. Se nos deparamos com uma obra de José Rufino, podemos atribuir-lhe adjetivos como beleza e virtuosismo técnico, mesmo sem entendermos que esta se vincula a uma re-elaboração da herança colonial de um Brasil

⁴⁸⁷ OITICICA, H. *Cartas...*, op. cit., p. 73.

⁴⁸⁸ VIANNA, Hermano. “Não quero que a vida me faça de otário!”: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. In: KUSCHNIR, Karina e VELHO, Gilberto. *Mediação, cultura e política...*, op. cit., pp. 45 e 53.

canavieiro. A *brasilidade* não está tão óbvia, como no tropicalismo de Oiticica. No entanto, como objeto de estudo, não podemos prescindir de tais informações para ampliar seu sentido contextual. A identidade nacional, hoje, cria mecanismos de opacidade histórica, ampliando as atribuições simbólicas do espectador diante dos trabalhos artísticos. Não há mais a tentativa minimalista de controlar os significados das obras: nem estéticos, nem contextuais.

Ao mesmo tempo, procurei deixar evidente que a identidade brasileira não se define a partir dos atavismos marcados numa suposta “alma nacional”, já que mesmo para autores contemporâneos, freqüentemente vemos o retorno desta acepção, onde a *brasilidade* é um “sentir-pensar”. Em texto crítico sobre uma exposição de Sérgio Bernardes e Guilherme Vaz, Luiz Camilo Osório afirma:

“Mostrar o Brasil, dizer o Brasil, é uma luta perdida se formos pensar sempre em termos de nação, nacionalismo, nacionalidade... Sabemos muito bem o tipo de descaminho que a radicalização da questão nacional pode tomar; por outro lado, recusá-la pura e simplesmente não me parece a resposta mais interessante para o desafio”⁴⁸⁹.

Aqui, procurei não me furtar a tal desafio. Mesmo assim, discordo da idéia de que os nacionalismos não contribuíram na definição da identidade brasileira, como afirmara Osório. Ao contrário, do mesmo modo que aceito a realidade como um processo construído e a cultura popular como definição erudita, acredito também que os componentes polissêmicos das diversas identidades nacionais foram fomentados pelas artes, pelos meios de comunicação, pela indústria do turismo. E nós não devemos nos sentir interiormente ileso destas contaminadas definições. Se eu for escolher ecos de *brasilidades* com os quais me identificaria, estes estariam ligados ao meu projeto de vida e às minhas escolhas

⁴⁸⁹ OSÓRIO, Luiz Camilo. *Nósenãonós* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003,

peçoais, influenciadas, também, por tais construções da realidade: seja gostando de carnaval ou de candomblé. Portanto, fazemos parte deste jogo e nem sempre conseguimos nos colocar cientificamente objetivos em nossas escolhas.

Nas investigações, também me deparei com outra polêmica - além das relacionadas à identidade - a que envolve o termo **contemporâneo**. Toda arte é contemporânea, se pensarmos nas obras como documentos do tempo presente. Ser contemporâneo não quer dizer estar cego à história e ao passado: “Da mesma maneira que ‘moderno’ não é simplesmente um conceito temporal que significa ‘o mais recente’, tão pouco ‘contemporâneo’ é um termo meramente temporal que significa qualquer coisa que tenha lugar no presente”⁴⁹⁰. Portanto, podemos hoje pensar o contemporâneo em termos de “modos de utilizar estilos”.⁴⁹¹ Aqui, arrisco alguns elementos constitutivos: primazia das instalações ou de obras que dialoguem com o espaço; relatos afetivos e confessionais; vínculos com definições filosóficas e transcendentais; arte de conteúdos contextuais e identitários; intervenções em espaços urbanos; retomada da geometrização construtivista; arte da adição, onde a repetição dos elementos cria uma seqüencialidade, como na narrativa fílmica ou fotográfica. Essas são apenas algumas das possibilidades definidoras, a partir de meu contato com artistas, ateliês e textos críticos. Ao mesmo tempo, no contemporâneo o diálogo com a história está permitido tanto quanto a utilização de diversas mídias: “Assim, o contemporâneo é, até certo ponto, um período de informação desordenada, uma condição perfeita de entropia estética, equiparável a um período de uma quase perfeita liberdade”⁴⁹².

⁴⁹⁰ DANTO, Arthur C. **Después del Fin del Arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia**. Barcelona: Paidós, 1999, p. 32.

⁴⁹¹ *Ibidem, loc. cit.*

⁴⁹² *Ibidem*, pp. 34s.

Torna-se importante destacar, então, que a identidade nacional é uma entre tantas outras possíveis leituras da arte contemporânea no Brasil.

Uma artista atual como Brígida Baltar, por exemplo, não poderia, em termos gerais, ser enquadrada na idéia de *brasilidade*. Em trabalhos como *A coleta de neblina* (Fig. 11:1), Brígida se direciona a uma ampla empreitada de condensamento da paisagem. Diante da imensidão, vemos a artista caminhar nas serras do Rio de Janeiro com um simples objetivo: colher neblinas. Para o intento, a artista criara uma mochila de plástico-bolha, na qual guardara embalagens semelhantes a tubos de ensaio, lacradas com uma rolha de cortiça. A neblina, uma matéria etérea, ficaria, no desejo da artista, guardada nesses recipientes. A força poética da obra, então, nos faz enveredar por metáforas transcendentais, como a imensidão, o impalpável das coisas, a diminuição do indivíduo diante do infinito, tal qual no *Noturno em azul e ouro* - pintura de Whistler⁴⁹³. Ao mesmo tempo, temos o ambiente narrativo das fábulas, com paisagens de florestas e seres encantados.

Aproximando-se desta poética, o *Doce céu de Santo Antônio* (Fig. 11:2), de Marepe, demonstra a linha tênue que atribui características de *brasilidade* à produção contemporânea. Neste artista da cidade de Santo Antônio de Jesus, recôncavo baiano, o pertencimento se faz flagrante. Em vez de um material universal, como os tubos de ensaio, Marepe utiliza-se de uma guloseima, vendida nas ruas do lugarejo pelo “Tonho do algodão doce”⁴⁹⁴. Como um gigante nefelibata, o artista engole céu. Também temos, tal qual em Brígida Baltar, a ludicidade entre o ínfimo e o macro. Paisagem e homem. Mas, a *brasilidade* se impõe como homenagem ao céu da Bahia. O mesmo que encantara pintores como Carybé e fotógrafos como Pierre Verger. A atitude de Marepe também é um tanto

⁴⁹³ Ver: ARGAN, G. C. *Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, p. 151.

⁴⁹⁴ LAGNADO, Lisete. *Marepe* (catálogo). São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2004, s/p.

fantástica, ligando-o às narrativas da fábula. Porém, não cabe apenas ao contemporâneo esta particularidade criativa: se Marepe engole nuvem, Caymmi também chamava o vento. Um vento que levava a vela, o barco, o pescador e trazia o peixe que dava dinheiro⁴⁹⁵. Configura-se, com isso, a diferença entre conceitos que podem ser amplos e transcendentais (neblina, nuvem, vento) e o pertencimento a uma cena específica de um cotidiano baiano. Demonstro, com esses exemplos, que cabe à poética das artes a possibilidade de expressar ou não o pertencimento e as identidades nacionais.

Na arte conceitual de Joseph Kosuth, a obra *Uma e três cadeiras*⁴⁹⁶, de 1965, já nos mostrara que a cadeira pode ser: um objeto, uma fotografia e uma definição escrita. O artista queria, com isso, se prender à natureza da arte e seus objetos. Mas, e os vínculos da memória de quem as vêem? Não podemos “ser somente o presente”. Assim, há muitas possibilidades de se dizer: cadeira. Entretanto, neste mesmo conjunto de madeiras que constituem um objeto, a memória pode sobrevir, como nos relata Ferreira Gullar num episódio com um simples guarda-roupa.

O poeta nos conta que ao voltar do exílio em Buenos Aires, visitara sua casa de infância no Maranhão. De repente, ele se deparara com um guarda-roupa ainda da sua época de menino, com um espelho na porta. Olhando para aquele móvel, Gullar dispara o gatilho da memória “que estava em mim, ou nele. Pois foi ele que começou este processo. Assim como em Proust, onde o sabor de um biscoito desencadeia num personagem o mesmo processo”. A estas considerações, o poeta declara: “nós somos feitos de carne e memória”⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ CAYMMI, Dorival. *O Vento*, canção de 1949.

⁴⁹⁶ ARCHER, M. *Arte contemporânea...*, op. cit., p. 81.

⁴⁹⁷ Entrevista com Ferreira Gullar em agosto de 2004.

Com estas afirmações de Gullar, eu formulo o comentário: - Ao mesmo tempo em que essa memória pode sustentar agradáveis relações afetivas, ela também pode nos enclausurar nas dores e no sofrimento.

No poema *Extravio*⁴⁹⁸, o próprio Gullar elabora essa contradição - a impossibilidade de “ser somente o presente”:

- “É claro que a memória é dolorosa. As culpas, as pessoas que você perdeu ajudam a constituir uma massa de dor. Esse poema expressa uma necessidade de num determinado momento não lembrar de nada. Essa plenitude eu vivi aqui, nesta sala. De repente, você entra na sala de manhã e é um dia lindo... iluminado, em que você não está lembrando de nada... você é só esta manhã, esta sala... só que a vida não é isso”.

Portanto, a memória aciona a engrenagem da identidade. Em vez de simples objetos, temos a ativação das lembranças, de sentimentos e de imagens que nos ligam a configurações específicas do passado. Na XXVª Bienal Internacional de São Paulo, em 2002, outra instalação de Marepe nos exemplifica estes vínculos. Em vez de construir um objeto específico, o artista resolvera transportar um muro com o anúncio da Casa Comercial São Luis, uma loja de materiais de construção (Fig. 11:3). A *brasilidade*, neste caso, escapuliu das antigas noções de *mimesis* e representação. Marepe realizou um deslocamento, como a emblemática atitude de Duchamp ao transportar um urinol para uma galeria de arte. Retirado da paisagem de Santo Antônio de Jesus, o muro com o anúncio divulgava: “Tudo no mesmo lugar pelo menor preço”. Criava-se, com isso, uma contradição: o muro saía do lugar para representar a cidade do recôncavo numa mostra internacional com obras de alto valor. Afetivamente, esta casa comercial tinha sido o

⁴⁹⁸ GULLAR, F. *Extravio*. In: _____ *Toda poesia...*, op. cit., p.487.

sustento da família de Marepe: tanto seu pai quanto seu avô trabalharam na loja. Um pedaço concreto de cimento, humanizado pela memória. Uma *brasilidade* de deslocamento: além de deslocar objetos e obras para as galerias e salões, o artista desloca a si mesmo e seus conceitos, dispersando-se nos olhares dos transeuntes.

No citado poema de Gullar, essa sensação do artista em se deslocar e se oferecer ao espectador é assumida: “estou disperso nas coisas, nas pessoas, nas gavetas, de repente encontro ali restos de mim”. Nas declarações de Lygia Clark, em seus incansáveis intentos de chegar ao outro, ela confessa: “Passei ou ainda passo por uma vivência nada gratificante. É como se tivesse perdido minha cara. Me vejo em todos, podendo ser todos, tal a identificação, menos eu própria”⁴⁹⁹. O poema continua: “Extraviei-me no tempo, onde estarão meus pedaços? Muito se foi com os amigos...”.

Assim, terminando a tese, reflito que também estou disperso nas palavras e na mistura entre minhas considerações e as proposições desses artistas. Percebo que ao mesmo tempo em que fiquei atento aos ecos da *brasilidade* na arte contemporânea, me mantive favorável à liberdade dos criadores que assumiam outras poéticas. A imaginação é sempre subversiva. Por que não querer o impossível, dizer o indizível? Em *Morangos Silvestres*, filme de Ingmar Bergman, o protagonista é um professor, prestes a receber uma homenagem. Ao rememorar sua trajetória, ele se vê diante de um relógio sem ponteiros. Por onde andam seus pedaços de conhecimento? Finalizando esta escrita me sinto tal qual as palavras de Gullar e o personagem de Bergman. De certa forma, estanco o barulho do teclado, como se freasse uma locomotiva, e provo o instantâneo gosto de “ser somente o presente”.

⁴⁹⁹ CLARK, L. *Cartas...*, op. cit., p. 171.



Fig. 11:1 – BALTAR, Brígida, *A coleta de neblina*, 1996-2001, ampliações em tamanhos variados, still em vídeo.



Fig. 11:2 – MAREPE, *Doce céu de Santo Antônio* (séries A e B), 2001, ensaio fotográfico de performance com algodão doce.



Fig. 11: 3 – Fotografia aérea de Santo Antônio de Jesus, localizando a loja São Luis.



Fig. 11: 4 – Remoção do muro “Tudo no mesmo lugar pelo menor preço”, Santo Antônio de Jesus, Bahia, para a 25ª Bienal Internacional de São Paulo, 2002, alvenaria, tinta, tijolos e estrutura de ferro, 225 x 600 x 25 cm.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. Aqueles Dois. In: _____ **Fragmentos: 8 histórias e um conto inédito**, Porto Alegre: L&PM, 2002, pp. 125-141.
- ABREU, Maurício. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro: IPLAN, 1997.
- ADES, Dawn **Arte na América Latina**, São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. **A invenção do nordeste e outras artes**, Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- ALENCAR, José. **Iracema**, Fortaleza: ABC Editora, [1865], 2001.
- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares e WEISS, Luís. Carro-zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCS, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**, V. 4, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 319-409.
- AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**, São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**, São Paulo: Nobel, 1987.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1997.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: _____ **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias: obras completas de Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970, pp. 13-19.
- _____. Manifesto da poesia pau-brasil. In: _____ **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias...**, op. cit., pp. 5-10.
- ANJOS, Moacir. Desmanche de Bordas: notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil, In HOLLANDA, Heloisa Buarque e REZENDE, Beatriz (org.) **Arte Latina: cultura, globalização e identidades**, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 45-59.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**, São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, G. Carlo. **Arte Moderna**, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. In: VALENTIM, Rubem. **31 objetos emblemáticos e relevos emblemas**, Rio de Janeiro: MAM, 1970, s/p.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**, São Paulo: Papirus, 1994.

- BANDEIRA, Manuel. Poema de uma quarta-feira de cinzas. In: _____ **Poesias Reunidas**: estrela da vida inteira, Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 76.
- BARRETO, Lima. **Marginália**, São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BARTH, Frederik **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**, Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.
- BASBAUM, Ricrado. “Pintura dos anos 80: algumas observações críticas”. In: _____ (org.) **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 299-317.
- BECKER, Howard, S. **Métodos de pesquisa em Ciências Sociais**, São Paulo: HUCITEC, 1999.
- BENJAMIM, Walter O autor como Produtor. In: _____ **Walter Benjamin**, São Paulo: Ática, 1986, pp. 187 – 201.
- BERENSTEIN, Paola **Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- BERGER, P. e LUCKMAN, T. **A Construção Social da realidade**, Petrópolis: Vozes, 1985.
- BHABHA, Homi. **O local da Cultura**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BILAC, Olavo. “Via Láctea”. In: _____ **Antologia**, Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 25.
- BOLTANSKI, Christian. **Christian Boltanski**, Nova York: Phaidon, 2004.
- BORGES, Jorge Luís. Livro de Areia, In: _____ **Obras Completas**, Vol. III, São Paulo: Globo, 2000, p. 79-83.
- BOURDIEU, Pierre. Contradições da Herança. In: LINS, Daniel (org.) **Cultura e Subjetividade**. São Paulo: Papirus, 1997, pp. 7-18.
- BRETT, Guy. A Lógica da Teia, in: PAPE, Lygia. **Gávea de tocaia**, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 304.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BURKE P., **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de Pero Vaz de Caminha. In: PEREIRA, Paulo Roberto (org.) **Os três testemunhos do descobrimento do Brasil**, Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999, pp. 31-59.
- CAMPOS, Marcelo. **Carybé e a construção da brasilidade: arte e etnografia para uma análise além das representações**, Rio de Janeiro: UFRJ/ EBA, *il.*, 233 p., 2001, orientador: Prof. Dr. Helio Vianna.
- CANCLINI, Nestor Garcia **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**, São Paulo: EDUSP, 2000.
 _____ **Globalização Imaginada**, São Paulo: Iluminuras, 2003.
- CANEVACCI, Massimo **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**, São Paulo: Studio Nobel, 1993.
 _____ **Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais**, São Paulo: Studio Nobel / Instituto Cultural Ítalo Brasileiro-Istituto Italiano di Cultura, 1996.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e KOSSOY, Boris. **O olhar europeu: o negro na iconografia do século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- CARRAZONI, Maria Elisa. **Anos 70: um museu de arte sob o regime autoritário**. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2000.
- CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner: arte e não Arte**, São Paulo: Takano, 2002.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do Patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2001.
- CLARK, Lygia. Do Ritual. In: CLARK, Lygia, **Lygia Clark** (catálogo), Espanha: Fundació Antone Tàpies/ Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999, pp. 122s.
- CLIFFORD, J. Entrevista. In: DURHAM, Jimmie (org.). **Jimmie Durham**, New York: Phaidon, 1996.
 _____ Of Other Peoples: Beyond the “Salvage” Paradigm. In: FOSTER, Hal (Org.) **Discussions in Contemporary Culture**, Nova York: New Press/DIA Art Foundation, 1998, pp. 121-130.
 _____ **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
 _____ Colecionando arte e cultura, **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 23, Rio de Janeiro: IPHAN, 1994, pp. 70ss.
- COELHO, Frederico. **“Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado”**: cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2002.

- DAIBERT, Arlindo. Farnese de Andrade, a formação do pensamento. _____. **Caderno de escritos**.s.l, s.d., p. 126. Disponível em: www.itaucultural.org.br, consultado em 16 de maio de 2004.
- DAMATTA, Roberto. A fábula das três raças. In: _____ **Relativizando: uma introdução à antropologia social**, Rio de Janeiro: Rocco, 1990, pp. 58-85.
_____. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**, Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- DANTO, Arthur C. **Después del Fin del Arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia**. Barcelona: Paidós, 1999.
- DOCTORS, Márcio. A Radicalidade do Real, In: BASBAUM, R. (org.), **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 79-83.
- DODEBEI, Vera Lúcia Doyle. Construindo o Conceito de Documento. In: LEMOS, Maria Teresa T. B. e MORAES, Nilson A. (org.) **Memória e Construções de Identidades**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- DUARTE, Fernando. “Outra tela para a criação moderna: instalação em vídeo vence a edição 2004 do Turner Prize e gera discussão sobre os atuais suportes da arte”. **Jornal O GLOBO**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro: 8 de dezembro de 2004, pp.1 e 3.
- DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
_____. **Moderno fora dos eixos**. In: AMARAL, Aracy (coord.) **Arte Construtiva no Brasil**, coleção Leirner, São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998, pp. 183-222.
- DUQUE, Gonzaga. **A arte brasileira**, São Paulo: Mercado das Letras [1888], 1995.
- ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**, Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- FERNANDES, Nelson da Nobrega. **O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro (1858 – 1945) – Dissertação** - Rio de Janeiro: PPGG-IGEO/UFRJ, 1995.
- FERRAZ, Eucanaã (org.) **Sobre as Letras**, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FIGUEIREDO, Aline. **Artes Plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá, UFMT, MACP, 1979.
_____. Apresentação In: BARROS, Maria de. **DALVA**. Cuiabá: Palácio da Instrução, 1977. Disponível em: www.itaucultural.org.br, consultado em 25 de novembro de 2004.

- FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica, cartas, 1964-1974**, Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- FOSTER, Hal **Recodificação, arte, espetáculo e política cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- _____. **The Return of the Real**, London: MIT Press, 1996.
- FRIED, Michael. Art and Objecthood, In: BATTOCK, Gregory (org.). **Minimal art: a critical anthology**, Nova York: E.P Dutton & Co. Inc., 1968, pp. 116-147.
- GANS, Herbert J. Urbanism and Suburbanism as Way of Life: a re-evaluation of definitions. In: ROSE, Arnold. **Human Behavior and Social Processes**, Boston: Houghton Mifflin, 1962, pp. 625-648.
- GEERTZ, C. **O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa**, Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. **A interpretação das culturas**, Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GONÇALVES, José Reginaldo. **A retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Ministério da Cultura – IPHAN, 2002.
- GREENBERG, C. Vanguarda e Kitsch (1939), In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória **Clement Greenberg e o debate crítico**, Rio de Janeiro: Funarte, 1997, pp. 27-44.
- _____. Pintura Modernista (1960), In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória **Clement Greenberg e o debate crítico**, Rio de Janeiro: Funarte, 1997, pp. 101-110.
- GULLAR, Ferreira. Extravio. In: _____ **Toda Poesia**, Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, p.487.
- _____. Poema Sujo (trecho). In _____ **Toda Poesia**, op. cit., p. 288.
- _____. Agosto de 1964, IN: _____ **Toda poesia...**, op. cit., p. 170.
- _____. Não Há Vagas. In: _____ **Toda Poesia**, op. cit., p. 162.
- _____. Romances de Cordel, IN: **Toda Poesia (1950-1999)**, 11ª. Ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, pp. 110-151.
- _____. Teoria do Não-Objeto, In: _____ **Projeto Construtivo brasileiro na arte (1950 – 1962)**, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 91.
- _____. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**, Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- HALBWACH, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**, Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HAMBURGER, Esther. Diluindo Fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCS, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**, V. 4, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 439 – 487.

- HARRISON, Charles e WOOD, Paul. **Modernidade e Modernismo reconsiderados. Modernismo em disputa.** São Paulo: Cosca& Naify, 1998. pp. 170 e 256.
- HASSAN, Ihab. El pluralismo em uma perspectiva postmoderna, In: **Critérios**, 29, 1-1991.
- HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____. O sentido de passado. In: _____ **Sobre história**, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 22-35.
- _____. A Invenção das Tradições, In: HOBBSAWN, E. e RANGER, T. (org.) **A Invenção das Tradições**, São Paulo: Paz e Terra, 1997, pp. 9-23.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde**, 1960/70, Rio de Janeiro: ROCCO, 1992.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Experiência e Fantasia. In: _____ **Visão do Paraíso**, os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil, São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 1-14.
- HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**, Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- _____. “Em busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo em los años 70”. In: PICÓ, Josep (org.) **Modernidad y postmodernidad**, Madri: Alianza Editorial, 1998, pp. 141-164.
- _____. **Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos e mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KATO, Gisele. “Traçado da subversão: São Paulo expõe Cosmococa, a série em que Hélio Oiticica usou cocaína sobre imagens e desafiou as instituições capitalistas da arte”. In: **Revista Bravo**, Ano 6, nº 66, São Paulo: Ed. D’Ávila, 2003, pp. 40-44.
- KOSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (org.) **O fotográfico**, São Paulo: Editora HUCITEC/CNPq, 1998, pp. 41-48.
- KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**, São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LAGNADO, Lisete. In: MAREPE, **Marepe** (catálogo). São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2004, s/p.
- LANGER, Susanne, **Sentimento e Forma**, São Paulo: Perspectiva, (1953) 1980.
- LEIRNER, Nelson. **Nelson Leirner: arte e não arte**, São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001.

- LEITE, José Carlos Teixeira. A Missão artística francesa. In: VÁRIOS AUTORES. **Arte no Brasil**, vol. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1979, pp. 443-491.
- LEITE, Miriam L. Moreira. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (org.) **O fotográfico**, São Paulo: Editora HUCITEC/CNPq, 1998, pp. 35-40.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**, São Paulo: Papirus, 1989.
- LIMA, Marisa Álvares. **Marginalia: arte e cultura na idade da pedrada**, São Paulo: Takano, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**, (1977), Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- MALLARMÉ "A cabeleira vô de flama ao extremo". In: : _____ **Poemas**, tradução e organização de José Lino Grünewald, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 21.
- _____. O virgem, o vivaz e o belo neste dia. In: _____ **Poemas**, tradução e organização de José Lino Grünewald, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 27.
- MARCUS, George. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial, **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, nº 34, 1991, pp. 197-221.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. Dislocaciones Del tiempo y nuevas topografias de la memória. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque e RESENDE, Beatriz (org.) **Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas**, Rio de Janeiro: Aeroplano/MAM, 2000, pp. 139-169.
- _____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- MAUSS, Marcel. As Técnicas do Corpo. In: _____ **Sociologia e Antropologia**, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 401-422.
- MAYBURY-LEWIS, David, **O Selvagem e o Inocente**, Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Transcrever, textualizar, tranciar. In: _____ **Canto de morte dos Kaiowá: história oral de vida**. São Paulo: Edições Loyola, 1991, pp. 29-33.
- MELLO, João Manuel Cardoso e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, Lilian Moritz (org.) **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 559-658.
- MELO Neto, João Cabral de. A educação pela pedra. In: _____ **A educação pela pedra e depois**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 7.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**, São Paulo: Martins Fontes, (1945) 1999.
- MICHELLI, Mário de **As vanguardas artísticas**, São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MONTES, Maria Lúcia. “As figuras do sagrado: entre o público e o privado”. In: SCHWARCZ, Lillian Moritz (org.) **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 63-171.
- MORAES, Eduardo J. **A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- _____. **Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MORAES, Vinícius de. Pátria Minha. In: MORICONI, Ítalo (org.). **Os cem melhores poemas do século**, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 221.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da ‘obra’. In: Basbaum, R. (org.) **Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**, Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- _____. **DACOLEÇÃO: os caminhos da arte brasileira**. São Paulo: Júlio Bogoricin, 1986.
- _____. In: **Anos 60, a volta à figura: marcos históricos (Cadernos história da pintura no Brasil; 5)**, São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.
- MOSQUERA, Gerardo. La historia Del arte y las culturas. In: **Continente Sul Sur**, revista, nº 6, Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, novembro de 1997, pp. 15-21.
- NEGRÃO, Lízia Nogueira. “Magia e religião na umbanda”. **Revista USP**, 31, setembro/novembro, 1996.
- NIETZSCHE, F. **Assim falava Zaratustra**, Lisboa: Guimarães Ed., 1991.
- _____. **O Nascimento da Tragédia**, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- O'DOHERY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**, São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OITICICA, Helio. **Aspiro ao grande labirinto**, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. Pape: Ovo. In: PAPE, Lygia. **Gávea de tocaia**, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 300.
- OLIVA, Fernando. “Esculturas de Mestre Didi unem arte e religião”, **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, 07/09/2001.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- OSÓRIO, Luiz Camilo. **Nósenãonós** (catálogo). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, s/p.
- OSTERWORLD, Tilman. Sinais do tempo – temas da pop art. In: _____ **POP ART**, Itália: Benedict Taschen, 1994, pp. 10-39.
- OVERING, Joanna “O mito como História: um problema de tempo, realidade e outras questões”. In: **Mana**, 1(1), Revista PPGAS/UFRJ, 1997, pp. 107-140.
- PAPE, Lygia. **Gávea de tocaia**, São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- PECCININI, Daisy. **Figurações: Brasil anos 60**, São Paulo: EDUSP, 1996.
- PEDROSA, Mario A Contemporaneidade de Rubem Valentim. In: **Valentim, Rubem: 31 objetos emblemáticos e relevos emblemas**, Rio de Janeiro: MAM, 1970, s.p.;
- _____ Da abstração a auto-expressão, In: _____ **Mundo, homem, arte em crise**, São Paulo: Perspectiva, 1986, pp. 35-48.
- _____ O Paradoxo Concretista (1959), In: _____ **Mundo, homem, arte em crise**, São Paulo: Perspectiva, 1986, pp. 25-28.
- _____ Do Informal e seus Equívocos (1959), In: _____ **Mundo, homem, arte em crise**, São Paulo: Perspectiva, 1986, pp. 33-34.
- _____ Opinião... Opinião... Opinião. **Mundo, homem, arte em crise**, São Paulo: Perspectiva, 1986, pp. 99-102.
- _____ Para Lygia Pape. In: PAPE, Lygia, **Gávea de Tocaia**, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 298.
- PINHEIRO, Maria Elizabeth de Sá Cunha. **Autobiografia, auto-retrato e antimemórias: André Malraux e Le Miroir des limbes**. Rio de Janeiro: UFRJ, Fac. De Letras, 2001.
- PONTUAL, Roberto. In: _____ **Entre dois séculos: arte brasileira no século XX na coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987.
- RABINOW, Paul. Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology. IN: CLIFFORD, J., MARCUS, G. (org.) **Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986, pp. 234-261.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**, Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIMBAUD, Arthur. Sangue Mau, Uma estadia no inferno. In: _____ **Prosa Poética**, Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, pp. 135-145.
- RODRIGUES, Glauco. **Apoteose Tropical: desfile-exposição com pinturas de Glauco Rodrigues**. Rio de Janeiro: Fundação Casa França Brasil, 1991.
- RUFINO, José. **Cartas de Areia**, (catálogo). Recife: MAMAM, 2002.

- SAHLINS, Marshal. **Ilhas de História**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- SAID, Edward W. **Fora do Lugar: memórias**, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SAMAIN, Etienne. Um espelho surpreendente. In: _____ SAMAIN, Etienne (org.) **O fotográfico**, São Paulo: Editora HUCITEC/CNPq, 1998, pp. 11-14.
- SARAMAGO, José. **Todos os Nomes**, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCHWABSKY, Barry. Beatriz Milhazes – cor viva. In: MILHAZES, Beatriz. **Mares do Sul**. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002.
- TURNER, Victor. **O Processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VÁRIOS AUTORES, **Arte no Brasil**, fascículo 48, São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- VÁRIOS AUTORES. **Arte no Brasil**, vol. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- VELHO, Gilberto Biografia, trajetória e mediação. In: KUSCHNIR, Karina e VELHO, Gilberto (orgs.). **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, pp. 13-28.
- _____. **Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- VIANNA, Helio, “**Somos uma Montanha!**”: oralidade, sociedade letrada e invenção de tradições, no candomblé carioca do século XX, Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – Museu Nacional/UFRJ. (Tese de Doutorado), 2v., il, 1999.
- _____. História, Antropologia e Arte: uma proposta de abordagem transdisciplinar para o tema da “natureza exuberante” nas artes brasileiras. **Arte&Ensaio**, nº 10, Rio de Janeiro: PPGA V/ UFRJ, 2003.
- _____. **O recado das ruas e veredas: identidade brasileira, arte popular, pensamento e atuação dos antropólogos e folcloristas a partir de uma análise das Coleções de Etnografia Regional do Museu Nacional da UFRJ**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2003, (no prelo).
- VIANNA, Hermano. “Não quero que a vida me faça de otário!”: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. In: KUSCHNIR, Karina e VELHO, Gilberto. **Mediação, cultura e política...**, op. cit., pp. 45 e 53.
- VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964**, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico**, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

WIRTH, Louis, "O urbanismo como modo de vida". In: VELHO, Otávio **O Fenômeno Urbano** (org.) Rio de Janeiro: Zahar, 1976, pp. 90-113.

ZÍLIO, Carlos. **A Querela do Brasil**: a questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

ENTREVISTAS

ALMEIDA, Efrain. Efrain Almeida: depoimento [10 nov. 2002]. Entrevistador: Marcelo Campos. Rio de Janeiro: 2002. 1 fita cassete (120 min).

ALMEIDA, Efrain. Efrain Almeida: depoimento [13 ago. 2003]. Entrevistador: Marcelo Campos. Rio de Janeiro: 2003. 1 fita cassete (120 min).

COUTINHO, Serpa. Serpa Coutinho: depoimento [14 ago. 2003]. Entrevistador: Marcelo Campos. Rio de Janeiro: 2003. 1 fita cassete (120 min).

GULLAR, Ferreira. Ferreira Gullar: depoimento [24 fev. 2003]. Entrevistador: Marcelo Campos. Rio de Janeiro: 2003. 2 fitas cassetes (120 min).

GULLAR, Ferreira. Ferreira Gullar: depoimento [ago. 2004]. Entrevistador: Marcelo Campos. Rio de Janeiro: 2004. 1 vídeo (30 min).

LEIRNER, Nelson. Nelson Leirner: depoimento [30 jan. 2003]. Entrevistador: Marcelo Campos. Rio de Janeiro: 2003. 2 fitas cassetes (120 min).

MANUEL, Antonio. Antonio Manuel: depoimento [06 ago. 2003]. Entrevistador: Marcelo Campos. Rio de Janeiro: 2003. 1 fita cassete (120 min).

PATRÍCIO, Martinho. Martinho Patrício: depoimento [21 jun. 2004]. Entrevistador: Marcelo Campos. João Pessoa: 2004. 1 fita cassete (120 min).

RUFINO, José. José Rufino: depoimento [05 abr. 2004]. Entrevistador: Marcelo Campos. Rio de Janeiro: 2004. 1 vídeo (30 min).

RUFINO, José. José Rufino: depoimento [21 jun. 2004]. Entrevistador: Marcelo Campos. João Pessoa: 2004. 1 fita cassete (120 min).

DIAS, Maurício e RIEDWEG, Walter. Maurício Dias e Walter Riedweg: depoimento [jan. 2004]. Entrevistador: Marcelo Campos. Rio de Janeiro: 2004. 1 fita cassete (120 min).

UCHOA, Delson. Delson Uchoa: depoimento [nov. 2004]. Entrevistador: Marcelo Campos. Rio de Janeiro: 2004. Correspondência eletrônica.

PAULA, Gervane de. Gervane de Paula: depoimento [nov. 2004]. Entrevistador: Marcelo Campos. Rio de Janeiro: 2004. Correspondência eletrônica.

VÍDEOS

FIOL, Marco Del e WERNECK, Fabiana. **MAU WAL**: encontros traduzidos. Vídeo, 52 min., cor, São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2002.

MAGALHÃES, Rosa. **Arquivo N**, vídeo, 25min., São Paulo: Central Globo de Jornalismo, 2004.

BJÖRK, Bachelorette, In: _____ **Greattext hits**, 1993 – 2003, DVD, São Paulo: Universal Music, 2003.

FILMES

O AMULETO de Ogum. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Cor, 35mm, 120 min, Rio de Janeiro: Luiz Carlos Barreto, 1974.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Preto e branco, 35mm, 80 min., Bahia: Iglu Fimes, 1961.

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Preto e branco, 35mm, 115 min., Rio de Janeiro: Mapafilmes e Difilm, 1967.

DOCUMENTOS SONOROS

BARROSO, Ary. **Aquarela do Brasil**, canção de 1939. In: COSTA, Gal. *Aquarela do Brasil*, Rio de Janeiro: Polygram, 1980.

BUARQUE, Chico. **Apesar de Você**. In: _____ *Chico Buarque*, São Paulo: Philips, 1970.

_____ **Construção**. In: _____ *Construção*, São Paulo: Philips, 1971.

_____ **Jorge Maravilha**, canção de 1974. Fora da discografia.

_____ **Partido Alto**. In: _____ e VELOSO, Caetano. *Chico e Caetano – juntos e ao vivo*. Rio de Janeiro: Polygram, 1972.

CALCANHOTTO, Adriana. **Parangolé Pamplona**. In: _____ *Maritmo*, São Paulo: Sony Music, 2002.

CAYMMI, Dorival. **O Vento**, canção de 1949. In: SILVEIRA, Jussara. *Canções de Caymmi*, Rio de Janeiro: Dubas Música, 1998.

GIL, Gilberto e VELOSO, Caetano. **Lindonéia**. In: *Tropicália ou panis et circenses*. São Paulo: Philips, 1968.

GUEDES, Fátima. **Onze Fitas**. In: _____ *Fátima Guedes*, São Paulo: EMI, 1979.

MESQUITA, Custódio e NASSER, David. **Mãe Maria**, canção de 1943. In: BETHÂNIA, Maria. *Pássaro Proibido*, Rio de Janeiro: Phonogram, 1976.

VELOSO, Caetano. **Alegria, alegria**. In: _____ *Caetano Veloso*. São Paulo: Philips, 1967.

_____ **A Voz do Morto**, canção de 1968. In: ALMEIDA, Aracy de. *Enciclopédia Musical Brasileira*, nº 25, São Paulo: WEA, 2000.

_____ **Janelas Abertas nº 2**, canção de 1971. In: BUARQUE, Chico e VELOSO, Caetano. *Chico e Caetano – juntos e ao vivo*. Rio de Janeiro: Polygram, 1972.

_____ **Terra**, canção de 1972. In: _____ *Muito*, Rio de Janeiro: Polygram, 1972.

_____ **Tropicália**. In: _____ *Caetano Veloso*. São Paulo: Philips, 1967.