



Silvia de Souza Queiroz

**ARTE BRASIL ANOS 60:
ANTONIO HENRIQUE AMARAL**

T/UNESP
741.02
Q3a



Silvia de Souza Queiroz

**ARTE BRASIL ANOS 60:
ANTONIO HENRIQUE AMARAL**

Exposição organizada pelo Instituto de
Artes da Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho",
Campus de São Paulo, para a coleção
ordenada de acordo com a lista de
Cronologia da Arte Brasileira.

Coordenador: Prof. Dr. Paulo de Tórpido



São Paulo

2001

Silvia de Souza Queiroz

**ARTE BRASIL ANOS 60:
ANTONIO HENRIQUE AMARAL**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes, da Universidade Estadual
Paulista *Júlio de Mesquita Filho*,
campus de São Paulo, para a obtenção
do título de mestre em Artes (Área de
Concentração: Artes Visuais).

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli



São Paulo

2001



DADOS CURRICULARES

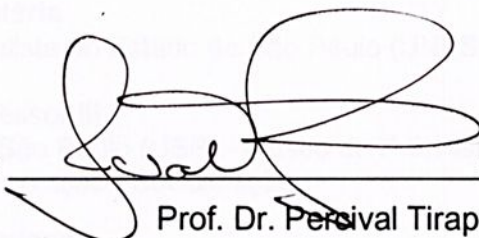
**ARTE BRASIL ANOS 60:
ANTONIO HENRIQUE AMARAL**

Silvia de Souza Queiroz

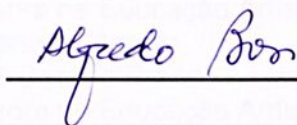
Comissão Julgadora

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

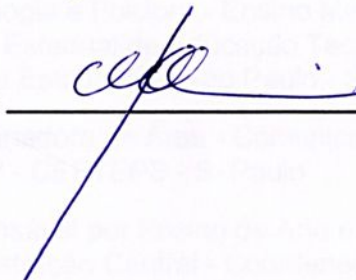
Presidente e Orientador:


Prof. Dr. Percival Tirapeli

2º examinador:


Algedo Boni

3º examinador:



São Paulo, 14 / 09 / 2001

DADOS CURRICULARES

Silvia de Souza Queiroz

Nascimento 23/09/55 – Jundiaí / São Paulo

Filiação Eurico de Souza Queiroz

Alice Elizabeth de Albuquerque Cavalcanti de Souza Queiroz

Graduação

- 1979 - Faculdade de Artes Plásticas - Fundação Armando Álvares Penteado - S. Paulo
- Educação Artística - licenciatura plena - habilitação em Artes Plásticas e História da Arte
- 1991 - Faculdade de Ciências e Letras Prof. Carlos Pasquale - S. Paulo
Curso de Pedagogia - habilitação em Administração Escolar

Pós-graduação

- 1984 - Faculdade Santana - S. Paulo
Didática do Ensino Superior - nível *lato sensu* - especialização
- 1988 - Fundação Sociologia e Política de São Paulo - S. Paulo
Museologia - nível *lato sensu* - especialização

Extensão Universitária

- 1983 - Universidade Paulista do Estado de São Paulo (UNESP) - Instituto de Artes - S. Paulo
Música para Professor III
- 1988 - Universidade de São Paulo (USP) - Museu da Pré-História - S. Paulo
Museologia: Preservação / Socialização

Atividades Acadêmicas

- 1982 - 87 - Professora de Educação Artística e Arte Musical de 1º e 2º graus, Magistério e Técnico
EEPSG Castelo Branco – Limeira – S. Paulo
- 1988 - 00 - Professora de Educação Artística, História e Sociologia da Arte, Museologia e Folclore - Ensino Médio e Técnico.
Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza - Escola Técnica Estadual de São Paulo - S. Paulo
- 1991 - 95 - Coordenadora de Área - Comunicação e Expressão
ETESP - CEETEPS - S. Paulo
- 1989 - 92 - Responsável por Ensino de Arte e Projetos Culturais
Administração Central - Coordenadoria de Ensino Técnico - CEETEPS
- 1996 - 00 - Responsável por Ensino de Arte e Projetos Culturais
Administração Central - CETEC - CEETEPS
- 2000 - 01 - Responsável por Projetos e Área de Design - CETEC - CEETEPS

DEDICATÓRIA

Ao Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza,
Instituição de Ensino que contempla
o desenvolvimento de estudos e pesquisas,
visando um ensino de qualidade
para a formação de profissionais competentes.

Aos meus colegas,
professores relacionados com o ensino de arte,
esperando que esta pesquisa possa retribuir
um pouco do muito que me ensinaram.

AGRADECIMENTOS

à Professora Dra. Ilsa Kawall Leal Ferreira,
pela mais importante contribuição dada, abrindo
caminhos para as relações entre a arte dos anos 60 e
os fenômenos da pós-modernidade,
essência desta pesquisa;
e especialmente

ao Professor Almério Melquiades de Araújo,
Coordenador de Ensino Técnico do Centro Paula Souza,
que, na práxis de direção de sua equipe de trabalho,
possibilita realizar o crescimento
e o aperfeiçoamento profissional.

ao Francisco,
que incentivou a realização desta pesquisa
e compreendeu minhas ausências e desatenções.

Souza Queiroz, Silvia Arte, Brasil Anos 60: Antonio Henrique Amaral.
São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de
Artes, campus de São Paulo, Universidade Estadual Paulista *Júlio de
Mesquita Filho*.

Resumo

Numa abordagem interdisciplinar, neste trabalho investiga-se alguns
objetos culturais da sociedade dos anos 60 e apontam-se os fenômenos
comuns a eles concernentes como manifestações pós-modernas.
Diferentes linguagens são levantadas e relacionadas com a estética
neobarroca. A ênfase é dada às artes plásticas, elegendo-se as obras do
artista paulista Antonio Henrique Amaral para a análise e demonstração
desta estética.

Palavras-chave: arte brasileira; anos 60; estética neobarroca;

ÍNDICE

Introdução	1
Caminhos e métodos	1

CAPÍTULO I

A era do caos ou na ordem do reciclável	5
Arquitetura da estética neobarroca	8
Outras linguagens	13
Pastiches, objetos e ambiências	17

CAPÍTULO II

Brasil anos 60	22
Arte e política ou política da arte	22

CAPÍTULO III

Artes plásticas, Brasil anos 60	38
Eventos, agitos e conflitos	52

CAPÍTULO IV

Arte Brasil anos 60: Antonio Henrique Amaral	64
Antonio Henrique Amaral rumo às Brasileiras	64
Brasileiras neobarrocas rumo ao Campo de Batalha	70

CAPÍTULO V

Brasileiras neobarrocas no cenário pós-moderno	80
Ensaio, teorias e acertos para uma fruição estética	86
A visão fenomenológica	89
Epistemologia da obra	91

ANEXOS

Anexo A	Entrevista com Antonio Henrique Amaral	97
Anexo B	Entrevista com Antonio Henrique Amaral	103
Anexo C	Biografia de Antonio Henrique Amaral	111

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

CAPÍTULO I

Figura 1	Graffiti, foto Roberto Loeffler / Kino.....	capa
Figura 2	SESC Pompéia, São Paulo, foto Roberto Setton	10
Figura 3	Shopping Center Eldorado, São Paulo, foto Antonio Saggese	12
Figura 4	Andy Warhol. <i>Lata de sopa Campbell</i> , 1965, 91 x 60 cm, tinta serigráfica s/ polímero sintético s/ tela	19

CAPÍTULO II

Figura 5	Capa do disco <i>Tropicália</i> . CD Microservice / Fonobrás .	capa
Figura 6	Caetano na Discoteca do Chacrinha, 1967, foto Hamilton, Agência JB.....	35
Figura 7	Jaguar. Chopnics, livro <i>Aos trancos e barrancos</i> ·	36

CAPÍTULO III

Figura 8	Rubens Gerchman. <i>O rei do mau gosto</i> . Acrílica, vidro bisoté e asas de borboleta sobre madeira, 1966	capa
Figura 9	Antonio Henrique Amaral. <i>O apetite</i> . Xilogravura, 72 x 48 cm, 1967	39
Figura 10	Escosteguy. <i>Objeto popular</i> . Acrílico s/ madeira, 130,5 x 96,5 cm, 1966. Col. Sergio Fadel, RJ.....	40
Figura 11	Rubens Guerchman. <i>Não há vagas</i> . Acrílico e óleo s/ madeira, 120 x 196 cm, 1965. Col. Jean Boghici, RJ	41
Figura 12	Carlos Vergara. <i>Auto-retrato com índios Carajás</i> . Tinta plástica s/ chapa acrílica, 90x130cm, 1968.....	42
Figura 13	João Câmara. <i>Tríptico I, II, e III</i> . Óleo s/ madeira, 160 x 330 cm 1967. Museu Nacional de Belas Artes, RJ	43
Figura 14	Humberto Espínola. <i>Boi brasão</i> . Óleo s/ tela, 172 x 152 cm, 1968. Coleção do artista	44
Figura 15	Antonio Dias. <i>The american death bamboo</i> , 1967. Pinacoteca do Estado, São Paulo.....	45
Figura 16	Rubens Gerchman. <i>Lindonéia - a gioconda do subúrbio</i> . Serigrafia c/ colagem, vidro e metal s/ madeira pintada,	

60 x 60 cm, 1966	45
Figura 17 Nelson Leiner. <i>Altar de Roberto Carlos</i> . 260 x 252 cm, 1967. MASP, SP	46
Figura 18 Hélio Oiticica. <i>Parangolé. Capa 6 Mosquito da Mangueira</i> <i>/ Bólide homenagem a Mondrian</i> , 1965	47
Figura 19 Cildo Meireles. <i>Inserções em circuitos ideológicos</i> . 1970.	49
Figura 20 Grafitti. Foto de Juca Martins, Pulsar	51
Figura 21 Antonio Dias. <i>Programação para o assassinato</i> . Técnica mista, 150 x 122 cm, 1965. Col. do artista	53
Figura 22 Nelson Leiner. <i>Porco empalhado</i> . Engradado madeira, porco empalhado. 1967. Pinacoteca do Estado, SP. Foto de Rômulo Fialdini	56
Figura 23 Cláudio Tozzi. <i>Bandido da luz vermelha</i> . Liquitex s/ eucatex, 95 x 95 cm, 1967. Col. do artista	57
Figura 24 Hélio Oiticica. <i>Tropicália</i> , 1967	59
Figura 25 Barrio. <i>Trouxas ensangüentadas</i> , 1969	62

CAPÍTULO IV

Figura 26 Antonio Henrique Amaral. <i>Um dos primeiros</i> . Nanquim sobre papel, 70 x 50cm, 1957. Coleção do artista	capa
Figura 27 Antonio Henrique Amaral. <i>Sem título</i> . Linogravura, 12 x 17cm, 1957	65
Figura 28 Antonio Henrique Amaral. <i>Entes</i> . Xilogravura, 42 x 84 cm, 1960	66
Figura 29 Antonio Henrique Amaral. <i>A grande mensagem</i> . Xilogravura, 70 x 45 cm, 1966. Col. do artista	67
Figura 30 Antonio Henrique Amaral. <i>Incomunicação</i> . Óleo s/ tela, 120 x 90 cm, 1967	68
Figura 31 Antonio Henrique Amaral. <i>Brasil 68</i> . Xilogravura, 66 x 45,5cm, 1968. Coleção do artista	69
Figura 32 Antonio Henrique Amaral. <i>Boa vizinhança</i> . Óleo s/ duratex 45 x 70 cm, 1968. Coleção do artista	71
Figura 33 Antonio Henrique Amaral. <i>Selva</i> . Óleo s/ duratex, 170 x 122 cm, 1968. Coleção Ligia Valdrighi	72

Figura 34	Antonio Henrique Amaral. <i>Penca</i> . Óleo s/ duratex, 122 x 85 cm, 1969. Coleção particular	74
Figura 35	Antonio Henrique Amaral. <i>Brasiliiana</i> . Óleo s/ duratex 172 x 123 cm, 1969. Coleção Eduardo Flörsheim, SP ..	75
Figura 36	Antonio Henrique Amaral. <i>As duas suspensas</i> . Óleo s/ tela, 152 x 92cm, 1972. Coleção do artista	77
Figura 37	Antonio Henrique Amaral. <i>Campo de Batalha 29</i> . Óleo s/ tela, 92 x 122 cm, 1974. Coleção Gerard Loebn	79

CAPÍTULO V

Figura 38	Antonio Henrique Amaral. <i>Sombra</i> . Óleo sobre tela, 76 x 80 cm, 1973. Coleção particular	capa
Figura 39	Antonio Henrique Amaral. <i>Bananas</i> . Óleo s/ tela, 120 x 183 cm, 1970. Museu Nacional de Belas Artes RJ.....	81
Figura 40	Antonio Henrique Amaral. <i>Bananas</i> . Óleo s/ tela, 170 x 128 cm, 1970. Pinacoteca do Estado de SP	82
Figura 41	Antonio Henrique Amaral. <i>Detalhe com corda</i> . Óleo s/ tela, 150 x 150cm, 1972. Coleção do artista	84
Figura 42	Antonio Henrique Amaral. <i>Campo de Batalha</i> . Óleo s/ tela, 153 x 183cm, 1973. Coleção do artista	85
Figura 43	Antonio Henrique Amaral. <i>Brasiliiana</i> . Óleo s/ tela, 122 x 170 cm, 1969. Coleção particular	92
Figura 44	Antonio Henrique Amaral. <i>Suspensa azul</i> . Óleo s/ tela 120 x 180 cm, 1973. Coleção particular, EUA	94
Figura 45	Antonio Henrique Amaral. <i>Campo de Batalha 9</i> . Óleo s/ tela, 76 x 112cm, 1973. Coleção do artista	95
Figura 46	Antonio Henrique Amaral. <i>Campo de Batalha 28</i> . Óleo s/ tela 1974, 183 x 183cm. Col. Valéria Braga, RJ	96

ANEXOS

Figura 47	Antonio Henrique Amaral. Foto Jornal da Tarde, 25 nov. 1993.....	capa
-----------	--	------

INTRODUÇÃO

CAMINHOS E MÉTODOS

Estudos sobre as transformações sociais ocorridas na segunda metade do século XX aferem aos anos 60 um dos mais férteis e efervescentes períodos, comparáveis apenas com o modernismo, na década de 20. Conflitos e contradições, sintomas de grandes e significativas mudanças, emergem no início de uma nova era, atingindo também a arte.

Considerando-se que os anos 50 prenunciam o fim da Modernidade, nesta pesquisa aborda-se a expressão artística brasileira dos anos 60 e 70, e aponta-se o surgimento de uma nova estética, caracterizada pela diluição das fronteiras entre a arte e a vida. A tendência à estetização do cotidiano é considerada como um dos principais traços associados à pós-modernidade.

O filósofo italiano Omar Calabrese, em seu livro *A idade neobarroca*, possibilita que se observe a expressão comum de determinadas qualidades formais em objetos culturais mais díspares, chegando ao gosto de uma sociedade cujo estado de espírito esteja generalizado. Calabrese propõe o termo *neobarroco* para designar o gosto estético contemporâneo, alegando ser a denominação *pós-moderno* genérica e imprecisa.

As relações com o barroco são feitas por analogia e pela oposição ao clássico; a tese deste filósofo traduz os fenômenos da cultura atual como *“marcas de uma forma interna específica que pode trazer à*

mente o Barroco" (Calabrese, 1987b, p.22, 27).

Pode-se considerar o campo da estética complexo e subjetivo demais para ser tratado numa análise racional. À estética estão intrínsecos o caráter sensitivo e intuitivo, o que dificulta o levantamento de conexões prováveis. O método realizado por Calabrese é fundamentado na descrição da forma dos fenômenos culturais que correspondem a determinadas teorias físicas e matemáticas referentes a um critério espacial. Estas teorias não só se assemelham aos os conceitos formais, mas também podem explicá-los, resultando num método coerente, o qual se busca aplicar neste trabalho.

Tendo como fundamento a metodologia de Calabrese, foram levantados pensamentos filosóficos, fatos históricos, político-sociais e manifestações artísticas dos anos 60, destacando-se os produtos intelectuais desta sociedade. Estando implícita a cultura da sociedade nestes objetos, neles observar-se-á a expressão de fenômenos análogos. A repetição de determinados fenômenos leva ao ponto de convergência em questão, ou seja a estética neobarroca.

Entre as teorias apontadas por Calabrese far-se-á uso de algumas para a abordagem do tema em estudo, limitando-se a determinados aspectos que ora interessam, como: *ritmo e repetição* (movimento, repetição – variação), *limite e excesso* (policentrismo, assimetria); *pormenor e fragmento* (detalhe); *desordem e caos* (objetos fractais e turbulência); *nó e labirinto* (representação figurativa da complexidade pós-moderna); *complexidade e dissipação* (recriação, paródia); *distorção e perversão* (citação); e *quase não sei o quê* (desafios das leis de representação).

Nas manifestações culturais examinam-se diferentes linguagens artísticas e as ideologias pertinentes à política cultural brasileira do período pesquisado, com especial relevo às artes plásticas. Considerando-se os inúmeros caminhos para a investigação e a abrangência de exemplos possíveis, os sintomas desta nova estética são

explicitados em obras cujas formas de apresentação encontram-se em evidenciada consonância com o neobarroco.

Nas obras das séries *Brasilianas* e *Campo de Batalha*, do artista plástico paulista Antonio Henrique Amaral, busca-se um estudo mais aprofundado. A expressividade subjetiva destes trabalhos e a complexidade interior do artista, possibilitam conciliar a exemplificação pretendida com a análise das obras.

A fruição estética de obras neobarrocas, inseridas no complexo e caótico mundo pós-moderno, não pode ocorrer por meio de uma análise anacrônica. Para o despertar de uma visão analítica compatível com as recentes tendências e as qualidades formais destes trabalhos, busca-se alguns caminhos.

Para a definição do direcionamento tomado são consultados inúmeros ensaios críticos, entre eles os realizados por Vilem Flusser e Frederico Moraes, os quais oferecem contribuições elucidativas. Na pesquisa de algumas teorias chega-se à consonância com a linha fenomenológica, que auxilia a apreender a emersão dos sintomas das obras.

Na análise das *Brasilianas* e *Campo de Batalha* procura-se os elementos que deram forma à força expressiva das obras, como também os associados à estética neobarroca. O próprio tema tratado nestas séries leva às relações intrínsecas com o espírito barroco, motivo pelo qual são qualificadas como *Brasilianas Neobarrocas*, fazendo uso da terminologia de Calabrese.

Busca-se evidenciar a banalidade contextual do tema, abstraído do cotidiano, e a magnitude conquistada pelo tratamento esmerado, trabalhado numa técnica considerada clássica: a pintura à óleo; a serialidade da produção, com aproximadamente duzentas obras elaboradas, como variações sobre um mesmo tema; a repetitividade das formas presente na organicidade do tema, observadas nos fractais; a assimetria composicional, a presença de linhas curvas, esses e torções;



os contrastes de texturas e de matéria orgânica e inorgânica, entre outros aspectos.

Na análise fenomenológica reportar-se-á ao filósofo francês Didi-Huberman, procurando o não saber para chegar ao verdadeiro ver, ou seja perceber e sentir a aura dessas obras (Didi-Huberman, 1985).



I

A ERA DO CAOS OU NA ORDEM DO RECICLÁVEL

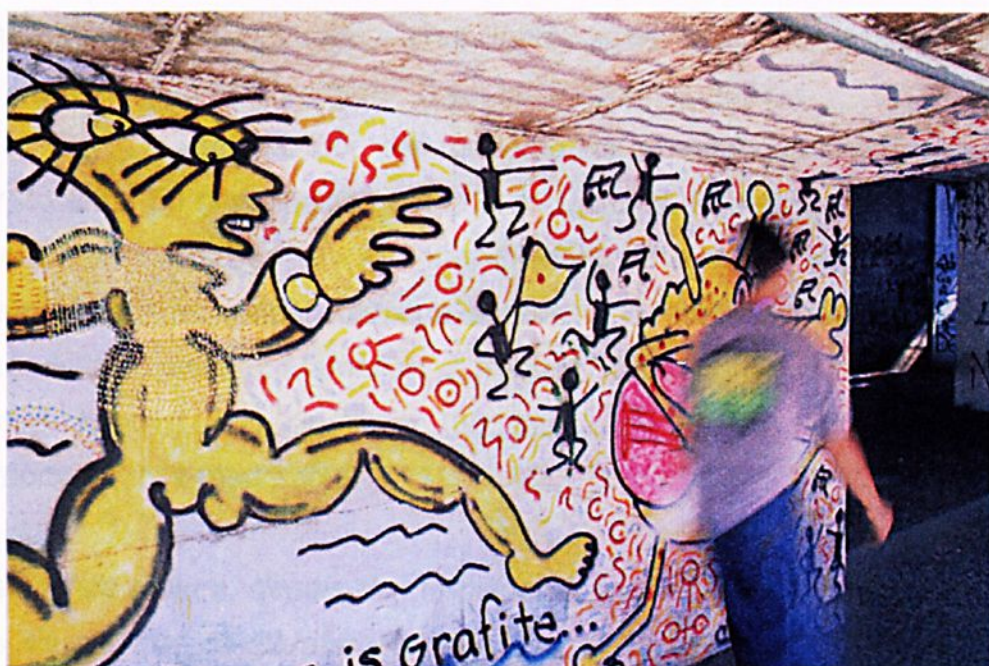


Figura 1 Graffiti Passagem subterrânea

*"a reprodução em massa corresponde de
perto a reprodução das massas".*

Walter Benjamin

I

A ERA DO CAOS OU NA ORDEM DO RECICLÁVEL

Em 1950 convencionou-se o fim do modernismo. Desmorona a história, a arte, a consciência social. Instala-se o niilismo. Esta é a "*condição pós-moderna*" (Lyotard, in Connor, 1993).

Define-se por pós-moderno, as mudanças ocorridas a partir do anos 50 nas ciências, artes e sociedades. Este é, portanto, um conceito periodizante. O filósofo Frederic Jameson traduz *pós-modernismo* como tendências que surgiram na cultura pós-guerra da sociedade de consumo. (Jameson, in Kaplan, 1993). Para o filósofo Jean-François Lyotard, em seu livro fundamental de 1979 *La condition postmoderne*, pós-moderno é:

"o estado da cultura, depois de transformações súbitas nas regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes, a partir do século XIX. (...) Simplificando ao máximo, 'pós-moderno' é a incredulidade nos confrontos das metanarrativas." (Lyotard, in Calabrese, 1987b, p.25).

O termo pós-modernismo é usado por alguns escritores dos anos 50 e 60, cristalizado-se antes da metade da década de 70, "quando afirmações sobre a existência desse fenômeno social e cultural tão heterogêneo começaram a ganhar força no interior e entre algumas disciplinas acadêmicas e áreas culturais na filosofia, arquitetura, nos estudos sobre cinema e em assuntos literários". (Connor, 1993, p. 13).

A "*condição pós-moderna*" manifesta-se na multiplicação

de centros de poder, de atividades e no fim de todo o gênero de narrativa totalizante que pretenda determinar o funcionamento e a expressão das atividades e representações sociais. (*Id. Ibid.*). Assim, a cultura passa por uma ampliação dos seus conceitos, derrubando as tradicionais fronteiras entre cultura superior e cultura de massa. Ocorre a explosão de interesse pelas manifestações culturais antes consideradas menores, constituindo tal fato um fenômeno pós-moderno.

Para alguns pensadores o pós-modernismo está diretamente ligado ao capitalismo, às novas tecnologias por ele produzidas, e à ocorrência do consumismo desenfreado. A globalização, outro fenômeno da pós-modernidade, contribui para que, nos dias atuais, se contemple o consumo de massa, alimentado pela produção de massa. O único passa a ser a matriz da serialidade, cuja estabilidade se encontra no consumo. De acordo com o filósofo Walter Benjamin, "*a reprodução em massa corresponde de perto a reprodução das massas*". (Benjamin, 1993, p.194).

A complexidade desse período deve-se muito ao avanço dos meios de comunicação, que tornam a informação rápida, mais acessível e cada vez mais necessária. É a era da comunicação de massa, instigando o aprofundamento de estudos e pesquisas sobre linguagem, que se compatibilizam com a máquina informacional. Seu início é marcado pelo surto de crescimento do pós-guerra e por toda a geração transcorrente - os *baby boomers* - a qual constitui a sociedade da informação, "... *que gerou uma força de trabalho instruída, especializada e cada vez mais feminina.*" (Naishibit, 1990, p. 78)

Descobre-se que a fonte de todas as fontes é a informação e que a ciência, assim como qualquer modalidade de conhecimento, nada mais representam do que maneiras de organizar, estudar e distribuir determinadas informações. A informação espalha-se por todos os cantos do planeta. O homem passa a ser globalizado mas intelectualmente estandarizado, consumindo produções serializadas de

bens, mercadorias e serviços, que correspondem às necessidades de otimização econômica. Este fenômeno é denominado de “morte do sujeito”, ou seja, é o fim do individualismo. O posicionamento mais radical do pós-estruturalismo define o sujeito individual como coisa do passado, um mito, que nunca existiu. (Jameson, in Kaplan, 1993).

À pós-modernidade atribui-se também a ênfase à comunicação visual; os meios de comunicação passaram a explorar a imagem como nunca se fez em qualquer outro momento histórico. A força de atração da imagem, agindo como um canal aberto entre receptor e espectador, agiliza o processo de emissão da mensagem. No mundo do simulacro prefere-se a imagem ao original. Ocupando o espaço do real, o simulacro embeleza, intensifica, e encontra na televisão o meio ideal para ser explorado, tornando tudo um espetáculo anestesiante.

A crítica, ampliando seus estudos para falar de pornografia, fliperamas, etc., transforma o debate pós-moderno num processo intelectual múltiplo. Segundo o escritor e jornalista Paulo Francis, o filósofo Herbert Marcuse é quem melhor traduz a época atual: *“Ele entendeu logo as novidades: o consumismo, a sociedade de massa, a socialdemocracia no mundo capitalista, a importância das minorias.”* (Francis, in Ventura, 1988, p. 59).

Com a proposta de desconstrução do discurso filosófico ocidental inicia-se, no Ocidente, um estado de niilismo, não havendo mais heróis e ideologias que valham a luta em suas defesas. Associa-se a este estado a decadência dos valores e instituições (Deus, Ser, Razão, Sentido, Verdade, Estado, Família) e a descrença em um sentido para a existência: descrença no cristianismo, no iluminismo, no marxismo. Nas teorias contemporâneas depara-se com um tipo de discurso que não é encontrado nas disciplinas convencionais, assinalando o fim da filosofia. O novo “discurso teórico” configura também um fenômeno da pós-modernidade.

Nos anos 60 é instalada a nova ordem mundial (revolução

verde, neocolonialismo, informática), abalada por suas próprias contradições. (Kaplan, 1993). Na década de 70 a "Condição Pós-Moderna" alastra-se para a moda, o cinema, a música e a tecnociência.

Os anos 80 são impactados por um dos mais significativos acontecimentos do século XX: a quebra do bloqueio aos países do Leste europeu. A queda do *Muro de Berlim* transforma-se no emblema do fim do sonho comunista e da liquidação das ideologias. É o adeus às ilusões.

A arte, na pós-modernidade, é caracterizada pelo abandono de todas as formas de ordem e simetria. Considerada por muitos pensadores eclética, decadente e pastiche, a arte, para estes, perdeu a originalidade, levando à ausência de criação. Alegam ainda que, niilista e desestetizada, a arte morreu. Outra linha filosófica entretanto apoia a desordem e a pluralidade, considerando-as férteis, com possibilidade de convivência com todos os estilos, rompendo a barreira entre arte culta e de massa. A ausência de hierarquia elimina gêneros, proporcionando a cada um a liberdade de escolher o que mais lhe agrada. Quanto ao pastiche, a volta ao passado também é vista positivamente: os modernistas limitam-se com a busca do novo.

Independentemente das linhas filosóficas, ou comum à ambas, constata-se que as manifestações da arte pós-moderna emergem como reações às formas estabelecidas no modernismo, significando haver tantas quanto forem apresentadas. (Jameson, in Kaplan, 1993).

ARQUITETURA DA ESTÉTICA NEOBARROCA

O termo neobarroco - conotando o predomínio da assimetria, do desarmônico - já havia sido utilizado pelo pesquisador italiano Gillo Dorfles, no trabalho *Barrocco nell' Architettura Moderna*, de 1951. Dorfles inclina-se para uma dimensão mais histórica, atribuindo ao

neobarroco movimentos do século XX como o cubismo, organicismo e neo-empirismo em arquitetura. Para Calabrese, no entanto, os prefixos *neo* e *pós* não significam uma retomada, tampouco se reduzem a um período específico da história. A analogia refere-se ao espírito, podendo haver Barroco em qualquer época da civilização. Seria uma categoria do espírito oposta ao clássico (Calabrese, 1987b).

A pós-modernidade começa a delinear-se com a arquitetura, encontrando oposição na escola alemã *Bauhaus*. Contrapondo-se ao funcionalismo racional, o ornamento é recuperado com um ecletismo ímpar, somando toda a história da humanidade e rompendo as fronteiras entre o bom e o mau gosto.

As contradições entre o modernismo e o pós-modernismo são mais evidentes nessa área. As experiências do modernismo arquitetônico realizadas na *Bauhaus*, na primeira metade do século XX, encontram sua maior expressão nas obras dos arquitetos Walter Gropius, Henry Le Corbusier e Mies Van Der Rohe. Com práticas utópicas, a arquitetura representa fundamentalmente o novo, utilizando materiais e técnicas de construção disponíveis pelo desenvolvimento industrial. O ideal moderno propõe a simplificação e a concentração das formas, das linhas e do espaço, reduzindo-os à essência e a serviço da funcionalidade (Connor, 1993).

Em contraposição às características modernistas, o pós-modernismo, cujos principais nomes são Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves e Frank Gehry, explora a incompatibilidade de estilos, formas e texturas (Jameson, 1985). Em seus elementos estruturais, relacionam contrastes como ordem dórica de colunas com sobriedade, impessoalidade com racionalidade, incorporando o ornamento como fundamental. Os projetos recuperam estilos e técnicas passadas, resgatando a história em um só conjunto.

Os valores simbólicos também são retomados, entre eles o pórtico monumental. As curvas opõem-se às retas num ecletismo de

formas; na união do ornamento barroco com o vidro fumê, cria-se um desequilíbrio de movimentos e fantasias.

As edificações da avenida Luiz Carlos Berrini apontam o estilo que se tem estendido na região da marginal do rio Pinheiros, em São Paulo. Concentrando inúmeros exemplos de arquitetura pós-moderna são notados, à primeira vista, os pórticos monumentais, os vidros espelhados e o ecletismo dos elementos arquitetônicos. Conotando riqueza econômica, essas edificações são impessoais, podem ser encontradas em qualquer outro país preocupado em demonstrar seu poderio empresarial e financeiro. Nada leva a saber que esse cenário urbano encontra-se na capital paulista, Brasil.

Considera-se também a reciclagem arquitetônica como um dos fenômenos da pós-modernidade, ao recuperar edificações antigas, muitas vezes abandonadas.

Mantêm-se elementos característicos de sua função inicial, remetem à uma época, e são geralmente adaptados para outros fins, muitas vezes culturais. A edificação do *SESC Pompéia*, do Serviço Social do Comércio, em São Paulo, é reciclada pela arquiteta Lina Bo Bardi,

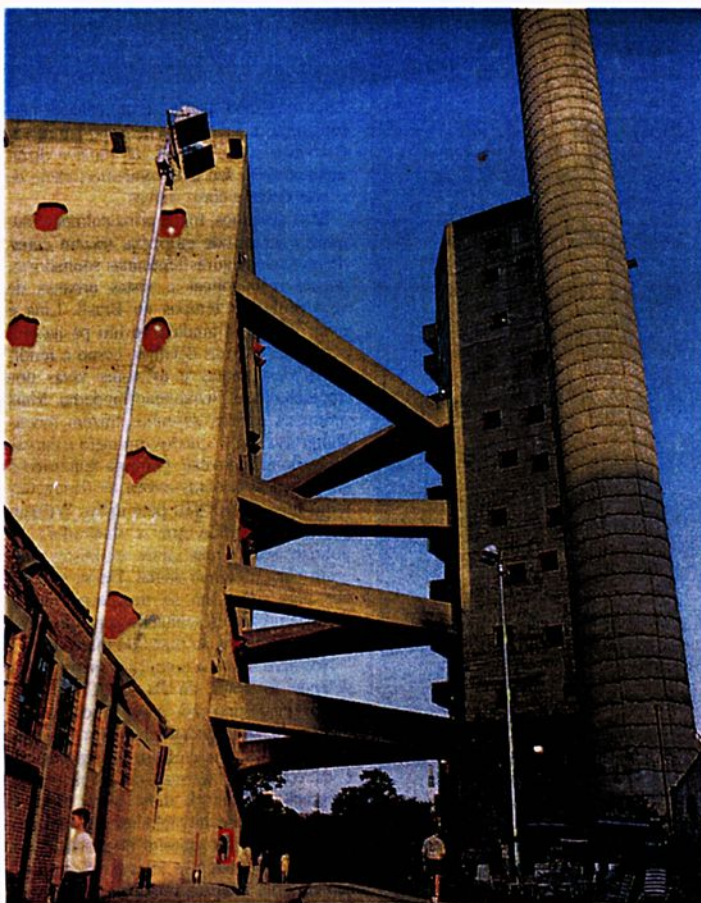


Figura 2 *SESC Pompéia* S. Paulo

constituindo um exemplo típico desse tipo de recuperação. Reconstruído

em 1977 a partir de uma fábrica de tambores, a silhueta fabril de outrora integra-se com o novo prédio de concreto, caracterizado por suas janelas irregulares de formas orgânicas (Veja, 18 ago.,1993, p.100).

Fazendo parte da política cultural dos anos 60 e visando à democratização da cultura, são marcantes e numerosas as construções e adaptações de edifícios para abrigar espaços culturais, tanto em grandes centros quanto nas cidades do interior. Posteriormente esses espaços passam a atender às necessidades de entretenimento e lazer da sociedade, tornando a cultura um de seus bens de consumo mais profícuos.

Os *shopping centers* constituem outro importante fenômeno da pós-modernidade. Os shoppings começam a integrar-se na paisagem dos grandes centros urbanos brasileiros nos anos 60, apresentando-se como a materialização da sedução. Eles inauguram um novo tempo-espaço urbano com regras inovadoras de convívio e padrões de consumo.

Os hiper-espaços, que caracterizam as edificações públicas, transcendem a capacidade individual do corpo humano de se localizar, se organizar e mapear sua posição (Jamenson, 1985). No entanto a ambientação dos shoppings centers é trabalhada de forma a amortecer as agressões externas. O clima é agradável, esquece-se do trânsito e do barulho, a sinalização é orientadora, tudo é planejado para que os freqüentadores se sintam em condições de usufruir plenamente os benefícios oferecidos por tal espaço.

Diante da crescente violência e da falta de segurança que ocorrem nas grandes cidades, os shoppings passam a ser o reduto da geração chamada "confinada". A cenografia de indução ao consumo simula praças, bulevares e calçadas que norteiam as relações entre os freqüentadores. "*Os shopping centers são vistos como novos locais de lazer e sociabilidade...examinados como fator de mudança na expansão urbana e mesmo como espaço*" (Pintaudi, 1992, p.7).

Em São Paulo, o Shopping Center Iguatemi, inaugurado em 1966, é o primeiro da cidade e do Brasil, idealizado para atender consumidores potenciais. Subseqüentemente outros são implantados nas imediações das marginais, transformando rapidamente a fisionomia urbanística e social da região.

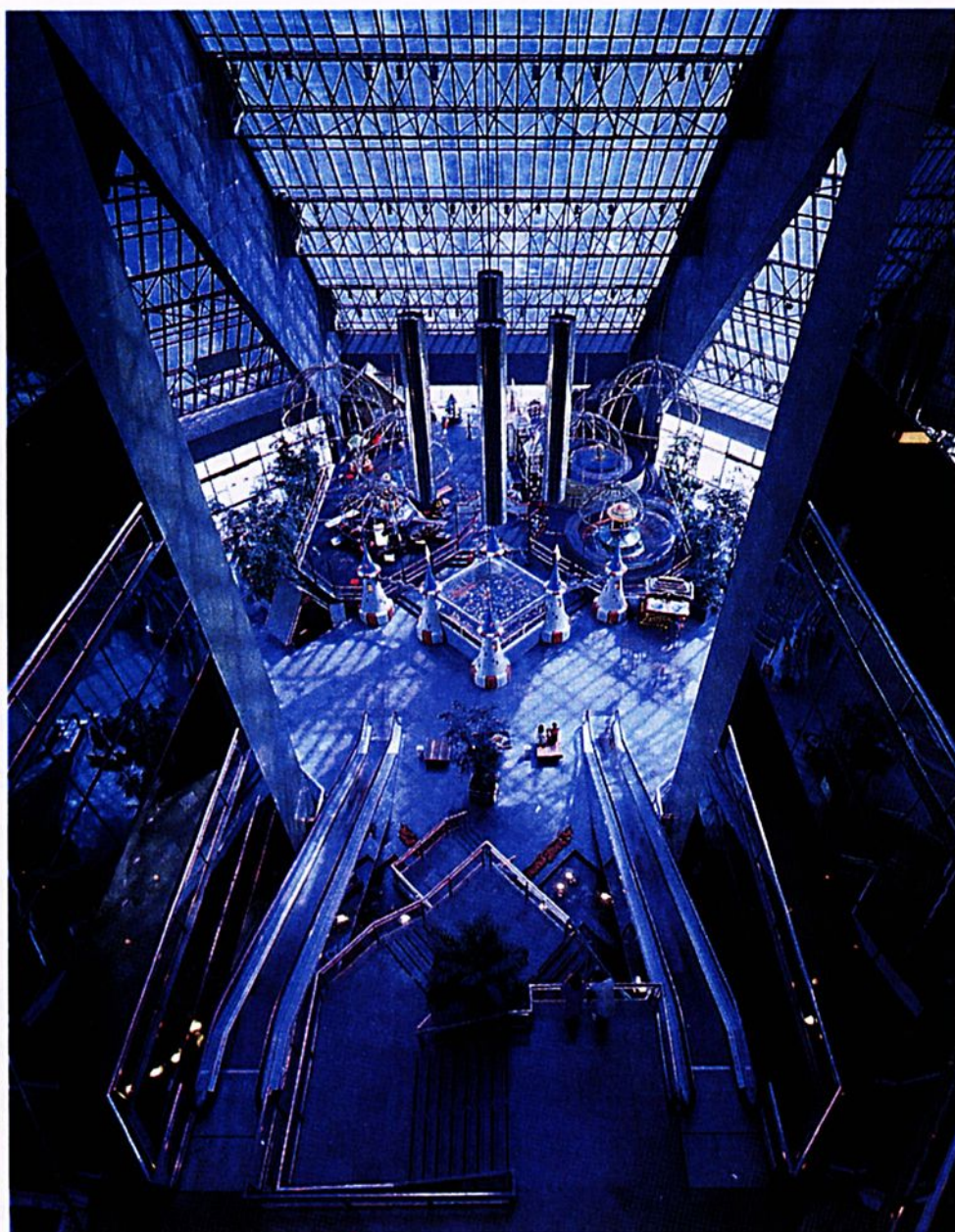


Figura 3 Shopping Center Eldorado

OUTRAS LINGUAGENS

Na literatura o pós-modernismo é irradiado pelos pólos Estados Unidos, França e Itália, representado sobretudo pela ficção, a volta ao passado, o romance histórico e o uso da narrativa policial, gênero este de massa. A mistura de estilos prepondera, como em todas as artes.

O nome da rosa, de Umberto Eco, pode ser considerado o protótipo literário da estética neobarroca. No aspecto formal tem-se: um romance histórico que se passa na Itália Medieval, em narrativa policial. É intertextual, e trata de um outro livro, a parte perdida da *Poética* de Aristóteles. A desordem (caos) do mosteiro remete ao presente: sem valores, ordem, direcionamento. É um labirinto (Calabrese 1987b).

Para Calabrese o nó e o labirinto são figuras da complexidade, são representações figurativas do caos, do espírito do barroco. Sob outro ponto de vista, levam também ao desafio, ao prazer de encontrar uma ordem. Em *O nome da rosa* o labirinto, situado numa biblioteca, representa a metáfora da cultura.

Em todas as formas de expressão comunicativa as citações tornam-se habituais, fazendo parte da estética do fragmento. São encontradas na literatura, na música e no cinema, geralmente exprimindo o caos, mediante a quebra da continuidade e da totalidade de uma obra, além da aparente desordem das conexões. Tratando-se sempre de uma perda de valores contextuais, o prazer consiste na extração dos fragmentos dos contextos aos quais pertencem e nas suas recomposições com outro valor, uma vez que isolados das procedências se tornam autônomos (*Id.*, *ibid.*).

Na literatura brasileira pode-se citar o livro *Avalovara*, de Osman Lins. Inspirado no *nouveau roman* francês, constrói uma narrativa cerebral que possibilita diferentes maneiras de leituras e interpretações.

Após a passagem dos irmãos Campos, com suas poesias

concretas e construtivas, Arnaldo Antunes trabalha, no limiar da música e da literatura, em contraponto de palavras e sons:

"As coisas

*As coisas têm peso,
massa, volume, tama-
nho, tempo, forma, cor,
posição, textura, dura-
ção, densidade, cheiro,
valor, consistência, pro-
fundidade, contorno,
temperatura, função,
aparência, preço, desti-
no, idade, sentido. As
coisas não têm paz."*

Arnaldo Antunes, 1993

Na música encontrar-se-á freqüentemente tanto a citação quanto a fragmentação proveniente da desconexão. Temas minimalistas repetem-se sem se esgotarem. Os sons se misturam entre gêneros populares, eruditos, processados por meios eletrônicos do *rock*. A *new wave* ambientaliza a ficção espiritualista e o *rock punk* denuncia o estado de niilismo, de vazio total.

No Brasil, os cantores e compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil ousam propor formas e conteúdos que destoam da MMPB, Moderna Música Popular Brasileira, cujo teor político-social, associado à brasilidade, é exigido pelo público dos festivais da década de 60. Caetano e Gil misturam o visual psicodélico com comportamento *hippie*, música *pop* com sons eletrônicos, berimbaus com orquestras.

A influência do cinema novo se faz presente nos versos descontínuos e fragmentados das músicas, técnicas essas utilizadas pelo cineasta Glauber Rocha, inspiradas no diretor francês Godard.

A empatia com os canais de massa, o aspecto publicitário e o desprezo às instituições falidas da sociedade, também complementam a caracterização da pós-modernidade intrínseca.

A TV pós-moderna não representa a dissolução subversiva de normas estéticas e culturais nem a reescrita progressista do texto hollywoodiano clássico-realista, mas o último momento da cultura ser absorvida pelo domínio total e absoluto da imagem. Para os pensadores Arthur Kroker e David Cook a TV é:

“o verdadeiro mundo da cultura Pós-Moderna, que tem o entretenimento como ideologia, o espetáculo como signo emblemático da forma mercadoria, a propaganda do estilo de vida como sua psicologia popular, a serialidade vazia como o laço que une o simulacro de platéia, as imagens eletrônicas como sua forma única e mais dinâmica de coesão social ... a difusão de uma rede de poder relacional como seu verdadeiro produto” (Kroker & Cook, 1986, p.279).

A televisão, o vídeo e o cinema, abrangem o mundo da cultura de massa e da cultura minoritária de vanguarda. Os vídeos-clipes retêm uma categoria de espectador essencialmente jovem, além dos admiradores desta arte e alguns estudiosos, geralmente da área de comunicação e sociologia.

O *clip Material girl*, da cantora norte-americana Madonna, representa a postura feminista pós-moderna, combinando sedução e independência provocante. Na relação intertextual com o filme *Os homens preferem as loiras* e no pastiche do número de Marilyn Monroe em *Diamonds are a girl's friend*, Madonna cria uma imagem autoconfiante e despidoradamente sexual, ostentando o desejo de ser desejada (Kaplan, 1993).

O *clip* conta uma imagem e não uma história; o fluxo rápido de segmentos curtos, em determinado aspecto, torna-os todos pós-modernos, devido ao modo de sua exibição. Nenhum significado é

pretendido ou tem tempo de ser comunicado, hipnotizando o espectador pelas sucessões de imagens ininterruptas.

No cinema, tal como em outras áreas da cultura contemporânea, o colapso do estilo na cultura modernista traz, por consequência, uma multiplicidade de estilos que são combinados, contrapostos e permutados numa polifonia de vozes descontextualizadas. O marco dessa fase é o filme nostalgia ou retro-filme, como *American graffiti - Loucuras de verão*, de George Lucas que, em 1973, propõe “resgatar o clima e as peculiaridades estilísticas dos Estados Unidos da década de 50” (Jameson, in Kaplan, 1993, p. 31).

Os filmes *Guerra nas estrelas* e *Chinatown* não só procuram um ambiente histórico particular como também uma experiência cultural de um período específico. Em *Guerra nas estrelas* e *Caçadores da arca perdida*, o que está se evocando não é o passado real, mas todos os tipos de experiências narrativas, histórias de aventuras, filme de ficção científica e práticas dos anos 50.

O cinema pós-moderno tem como marca diferentes formas de pastiche ou multiplicidade estilística. O filme brasileiro *O beijo da mulher aranha* parodia o romance e o melodrama hollywoodiano nas narrativas dos prisioneiros.

Para o escritor e pesquisador inglês Steven Connor, uma das mais representativas áreas da teoria pós-moderna da cultura popular é a moda. O retorno ao ornamento e o ecletismo estilístico são evidentes na moda dos anos 60 (Connor, 1989).

Com a facilidade de informação e de deslocamento ao exterior, o acesso a produtos importados, decorrente do aumento da capacidade de consumo, tornam os consumidores de moda mais exigentes. Em resposta às novas e crescentes demandas do mercado, surge o *prêt-à-porter*, unindo a industrialização com a criação estética.

O *prêt-à-porter*, ou seja, a serialidade do vestuário, democratiza a moda e, ao mesmo tempo, sai do anonimato, adquire

marca personalizando-se (Lipovetsiky, *in* Pintaui, 1992). A abertura estilística também é um fator que permite personalizar o estilo pessoal.

Outro sintoma perceptível nessa área é a inspiração temática étnica dos excluídos e dos marginalizados. A partir do momento em que o vestuário passa a não mais valorizar o dispendioso, todos os materiais e estilos, antes excluídos, passam a ser legítimos para o mundo da moda. O desbotado, o desfiado, até o rasgado, integram-se ao novo visual da contra-cultura, possibilitando o processo de democratização da moda.

PASTICHES, OBJETOS E AMBIÊNCIAS

Uma das maneiras de assinalar a ruptura entre os períodos moderno e pós-moderno é apontar o momento em que o modernismo estabeleceu-se no mundo acadêmico, passando a ser assim considerado (Jameson, *in* Kaplan, 1993). Nas artes visuais, apesar de fundamentadas na destruição do *establishment*, a unidade das novas tendências é dada pela própria contraposição ao modernismo.

A *pop art* é considerada a primeira expressão pós-moderna. Seu aparecimento dá-se inicialmente na Inglaterra, com o artista Richard Hamilton, ainda em 1955. Anteriormente a essa data, porém, Francis Bacon já utiliza fotografias e citações dos *mass media* em suas obras. Pode-se dizer que, naquele país a *pop art* “se desenvolveu como uma proposta estética feita em oposição às correntes de opinião estabelecidas” (Lippard, 1973, p. 72).

Na Inglaterra a *pop art* é trabalhada por um grupo de artistas comprometidos com suas inquietações e com a consciência da necessidade de mudanças nos valores estabelecidos. Os artistas norte-americanos, mais otimistas, celebram a sociedade e o consumismo

vigentes (*Id., ibid.*). Nos Estados Unidos a *pop art* encontra o meio propício para a proliferação da idéia, em consonância com o poder de consumo vigente.

A arte *pop* apresenta aspectos contraditórios e talvez esse fato tenha contribuído para instigar o espectador, seduzindo-o tão rapidamente. Destaca-se inicialmente que, diferentemente de outras linguagens artísticas, ela não é constituída por uma fusão de estilos e sim de meios. Há precedentes temáticos cinqüenta anos antes, no cubismo, na utilização de colagens, e no dadaísmo, com a apropriação dos *ready made*. Sua linguagem direta possui implicações *hot* e *cool* e, apesar de suas diferentes aparências, em nenhum lugar é uma corrente niilista.

O filósofo italiano Gianni Vattimo observa um fenômeno geral de explosão da estética das vanguardas desse período:

“a negação dos lugares tradicionalmente designados para a experiência estética: a sala de concertos, o teatro, a galeria, o museu, o livro; realizam-se assim numa série de operações – como a land art, a body art, o teatro de rua, o trabalho teatral como trabalho de bairro ...”. (Vattimo, 1987, p. 47).

Em busca de uma arte como manifestação estética integral, não se pretende a conquista dos espaços consagrados, mas sim extrapolar seus limites. O abandono dos museus e galerias, traz para o público outras linguagens mais fáceis de serem assimiladas. A arte, como fato específico e separado de outras experiências, morre.

A *pop art* manifesta-se sob diferentes formas em diferentes lugares, porém, a retomada da figura, a multiplicação dos meios expressivos e suportes são características comuns, assim como seu aspecto urbano. A natureza consumista da sociedade é captada e expressada, apropriando-se de linguagens dos meios de comunicação de massa. Os materiais de suporte tradicionais são substituídos por

plásticos, latas de areia, papelão etc. Reprodução de heróis de histórias em quadrinhos, embalagens de produtos alimentícios e de limpeza são apresentados valorizando a banalidade cotidiana.

A primeira obra, geralmente aceita como *pop*, é a colagem de Hamilton *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, criada para participar da exposição *Isto é Amanhã*, na *Whitechapel Art Gallery* de Londres, em 1965. Mas o grande impacto sofrido pelo público britânico é anterior, na exposição dos jovens contemporâneos em 1961. Participam dela David Hockney, Derek Boshier, Allen Jones, Peter Phillips e R.B. Kitaj, formando uma nova geração de artistas. Os Estados Unidos têm como precursor Jasper Johns que, com a utilização de motivos populares e símbolos, como a bandeira

norte-americana, por exemplo, abre espaços para a nova corrente, tendo como adeptos Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman, James Rosenquist e Claes Oldenburg (Lippard, 1973).

A *pop art* não representa nem interpreta; apresenta a vida em seus objetos comuns e banaliza a beleza da forma, o supremo, o eterno nos termos da tradição clássica. Os temas com imagens consideradas até então insignificantes, irrelevantes, como ilustrações publicitárias, revistas, jornais, são as bases

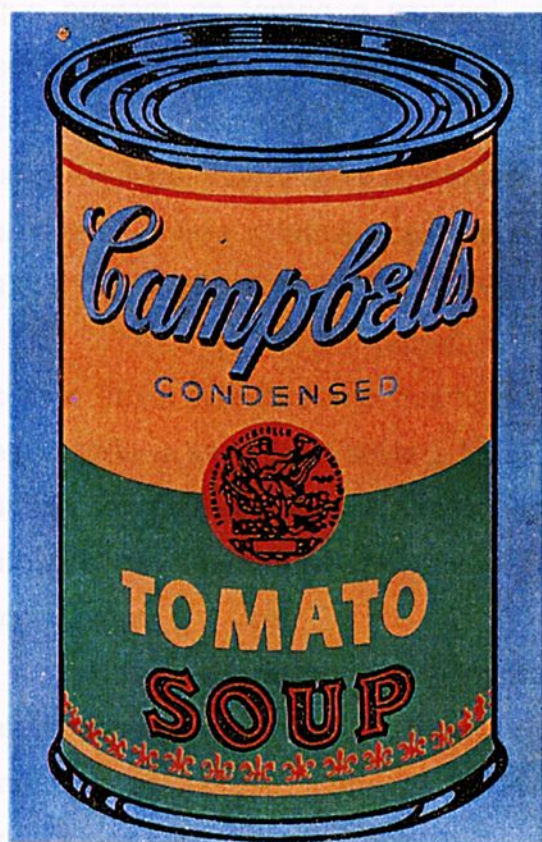


Figura 4 Andy Warhol
Lata de Sopa Campbell 1965

para a criação de seus trabalhos, sem qualquer intenção de criar uma

nova imagem, pois limitam-se a selecioná-las do cotidiano.

Os artistas *pop* representam simplesmente objetos comuns ou retiram efeitos estilísticos da cultura popular. Trabalham a uma certa distância da realidade e introduzem também observações verbais divertidas, porém, o humor não é primordial. Estes artistas não fazem parte de um movimento mas de um acontecimento que se estende para além dos limites convencionais da noção, até então estabelecida, do que seja arte. Conforme o ensaísta e crítico de arte Ferreira Gullar, "*os artistas pop não se apropriam dos objetos industriais, da 'obra' já feita: eles os copiam e, ao fazê-lo, retomam o velho caminho da arte como imitação*" (Gullar, 1993, p. 74).

Tanto a *op art* como a arte cinética (comportando móveis que operam no tempo e espaço) são consolidadas em 1965. Muitos críticos sentem-se incomodados com a atração massiva que a *op art* causa. Consideram-na uma arte pouco inteligente, superficial e prestada a uma acintosa assimilação comercial. Independentemente da adequação ou não da crítica, o fato é que a saturação publicitária muito contribui para a sua rápida passagem como corrente artística.

A arte conceitual, no início dos anos 70, compatibiliza-se com o vazio pós-moderno desmaterializando-a: só interessa a idéia. O espectador é induzido a ativar a imaginação para visualizar o proposto. O artista Sol LeWitt define a arte conceitual, mencionando que o trabalho artístico deve ser o fio condutor da mente do artista para a mente do espectador.

A década de 70 também abre caminhos para os meios eletrônicos, apresentando trabalhos realizados com computador, e novos meios de veiculação: a arte postal, utilizando o correio e o graffiti, faz dos muros das cidades seu suporte.

O *graffiti* serve aos protestos políticos em Paris nos anos 60, invade o metrô de Nova York em 70, e chega ao Brasil no começo dos 80. É uma manifestação social transgressora, por isso anônima, marginal,

noturna. Reflete o desejo de burlar normas e preceitos, intervindo nos espaços públicos. Alusivos às histórias em quadrinhos, compartilham os muros dos grandes centros. O *graffiti* chega aos museus e galerias sob críticas daqueles que acreditam que a absorção dessa arte ao sistema desvirtua sua forma primitiva, tornando-a parte do mercado (Morais, 1989). Continua, porém, integrando-se à paisagem urbana, fazendo parte do cenário pós-moderno.

Com os indícios de que tudo já havia sido criado, somados à desdefinição da arte, acabam-se os movimentos, predominando o pluralismo. Não há mais vanguarda: nada mais é novo nem chocante.



II

BRASIL ANOS 60



Figura 5 Capa do disco *Tropicália* 1968

*"Não posso negar o que já li,
nem posso esquecer onde vivo"*

Caetano Veloso

II

BRASIL ANOS 60

ARTE E POLÍTICA OU POLÍTICA DA ARTE

No Brasil, no campo da cultura, a produção ideológica está diretamente vinculada à problemática do desenvolvimento e do nacionalismo. O ambiente de otimismo estimula a prática de uma polêmica de vanguarda: o movimento concreto. As novas linguagens literárias expressam modernidade e pedem poemas compatíveis com os novos tempos.

Na música popular, esses novos tempos testemunham o surgimento da Bossa Nova. No teatro, o bem comportado *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) assiste ao surgimento do *Teatro de Arena* e, posteriormente, do *Teatro Oficina*, que desempenham um papel renovador e crítico na década de 60 (Hollanda, 1982).

Na política, as expectativas da ala da esquerda são alimentadas assim que Jânio Quadros assume a presidência, quando reata as relações do Brasil com a União Soviética e a China. Jânio Quadros surpreende, da mesma forma, com sua renúncia. Assume o vice-presidente João Goulart, sob protestos de toda a direita.

É nesse clima que, em 1961, cria-se o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC) no Rio de Janeiro, ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), nesse momento em plena legalidade e a todo vapor. Seus integrantes, alguns saídos do Grupo de Teatro de Arena, trabalham na elaboração de estratégias para a construção de uma cultura nacional, popular e democrática.

"O teatro gozou, no decorrer de toda essa década, de absoluto destaque, como expressão, vitalidade e capacidade de renovação, amoldando-se aos novos desafios que, para os artistas 'comprometidos', eram fundamentais, seguindo-se-lhe, bem de perto, as expressões do cinema novo e da música popular, acompanhando a pulsação intensa do país" (Amaral, 1987, p. 315).

Posteriormente, outras linguagens artísticas são incorporadas às ações do CPC, entre elas a música popular e a dança; o teatro, entretanto, passa a ser instrumento de luta pelas transformações sociais reclamadas pelas esquerdas. Outros CPCs são organizados por todo o país, desenvolvendo atividades artísticas e culturais de modo politizado, visando à conscientização das classes populares.

Assim, surge o artista revolucionário, que acredita ser a arte instrumento da revolução social. Promovem-se cursos de teatro, cinema, artes visuais, filosofia, palestras, debates e publicações, além de a UNE-volante que percorre as capitais do Brasil, travando contatos com as bases universitárias. Produzem peças, entre outras, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, na qual, pela primeira vez, é mostrado o ambiente de favela. O autor teatral Oduvaldo Viana Filho prepara uma série de esquetes para serem encenados em comícios e nas manifestações de rua. Essas estratégias são amplamente utilizadas pelos CPCs nos trabalhos de catequização política das camadas menos privilegiadas. A heterogeneidade da cultura brasileira, somada aos desníveis sociais, inviabiliza a continuidade desse trabalho, restando direcioná-lo aos universitários, ambiente em que encontra eco (*Id., Ibid.*).

Outra importante iniciativa desse período em prol da cultura popular refere-se à criação do Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco, na administração de Miguel Arraes. Neste caso o objetivo é minimizar o problema do analfabetismo. No sétimo Censo Geral do Brasil, realizado em 1960, é registrado uma população de 70.992.343

habitantes, com 15,816 milhões de analfabetos maiores de dez anos (Ribeiro, 1985). São então criados núcleos de alfabetização em favelas e bairros pobres, com a aplicação do método de Paulo Freire, no qual a palavra política se encontra como diretriz do processo de aprendizado.

Em 1962 o CPC procura sistematizar suas posições diante do quadro político e cultural do país. Classifica em três categorias os artistas e intelectuais brasileiros: os *conformistas*, os *inconformistas* e os *revolucionários conseqüentes*; toma para si esta última e denomina a produção do CPC de *Arte popular revolucionária* (Hollanda, 1982).

A ala esquerda estando próxima do poder no período compreendido entre 60 e 64, a concepção de arte é diretamente relacionada com tomada de poder. O diretor de teatro Luiz Carlos Maciel declara que a maior crença da juventude dessa geração é "*a atribuição à arte de uma função transformadora da sociedade. Acreditava-se realmente que a arte poderia modificar a maneira das pessoas viverem*" (Maciel, 1996, p. 73).

Em março de 1964, Luiz Carlos Prestes, então secretário geral do PCB, declara em transmissão televisiva: "*não estamos no governo mas estamos no poder*" (Prestes in Holanda, 1982). No dia 31 do mesmo mês Goulart é deposto e assume o governo o general Humberto de Alencar Castello Branco.

Quando as tropas descem de Minas Gerais, as obras no auditório da UNE estão quase finalizadas. Seria inaugurado dentro de poucas semanas com a estréia da peça de Oduvaldo Viana Filho *Os Azeredos mais os Benevides*. No dia seguinte, ou seja, a primeiro de abril, o prédio da UNE sofre um incêndio e viram cinzas também a legalidade de até então, tanto da UNE quanto dos CPCs, condenando o desenvolvimento de seus trabalhos.

O apoio da classe média ao Ato Institucional número um (AI-1) é evidenciado na marcha da *Família com Deus pela Liberdade*. A população sai às ruas para solidarizar-se com o Ato, que estaria

representando a garantia de retomada de valores como a vigilância moral e a distância dos comunistas, considerados os causadores de comportamentos "modernos" indecorosos. O teatro é rotulado pelo regime militar como inimigo do sistema e, conseqüentemente, perseguido e reprimido de todas as formas. Tendo funcionado em condições anormais no período entre 1964 e 1984, essa situação faz com que novas tendências surjam, com características muito diferentes de tudo o que até então fora apresentado. O teatrólogo Yan Michalski traduz de modo sucinto o ocorrido e declara que o teatro, amordaçado pelo regime militar, produziu uma das etapas mais fecundas de sua história, sem no entanto supor que a censura e a repressão pudessem ser elementos favoráveis à criação (Michalski, 1989).

No início dos anos 60 o teatro começa a ser usado como instrumento de luta pelas grandes causas sociais. Em 1964, após o golpe, esse direcionamento é coibido por perseguições. Nos primeiros meses, a tomada do poder pelos militares causa mais susto do que problemas. O general Castello Branco é conhecido por seus interesses em arte e cultura, sendo frequentador razoável das salas de espetáculos. Mas o *Teatro Oficina* começa a evidenciar o seu posicionamento diante do clima político. Na ocasião já constitui um grupo de primeiro plano, mas ainda sem um projeto político cultural definido.

Em dezembro, com o show *Opinião*, é lançada a fórmula de colagem lítero-musical que passa a ser cada vez mais utilizada pelo teatro da resistência. O show é apresentado no espaço do *Shopping Center* de Copacabana, que mais tarde hospeda o *Grupo Opinião*, liderado por Oduvaldo Vianna Filho, João das Neves, Armando Costa, Ferreira Gullar e Paulo Pontes. Esse grupo vem a ser a principal frente de resistência carioca pela liberdade do teatro.

O musical *Opinião*, dirigido por Augusto Boal, é considerado um marco na cultura pós-moderna. Com Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão, estreia no Rio em dezembro de 64, configurando uma

primeira resposta ao golpe. Revela-se um espetáculo oportunista a partir do nome, induzindo o público à não-aceitação do autoritarismo militar. Nara Leão, depois substituída por Maria Bethânia, canta *Mais que nunca é preciso cantar*, da *Marcha de Quarta-feira de Cinzas*; apesar de referir-se ao fim do carnaval, a música neste momento adquire uma outra conotação (Hollanda, 1990).

O público é formado por intelectuais e estudantes da classe média. Na platéia o figurino define o clima da época: uniforme cáqui, camisa com corte militar, barbas à Fidel, em meio ao canto de *Carcará*, denunciando a emigração nordestina. Ferreira Gullar declama *Guantanamera*, o hino dos camponeses.

A fórmula de colagem lítero-musical fortalece os ideais do teatro revolucionário. A música, não se limita no curto espaço de tempo de uma apresentação, continua a ser tocada e cantada, propagando a denúncia e induzindo à mobilização.

Ainda no teatro, está sendo apresentada a peça *Liberdade, liberdade*, realizada pelo *Arena*. Constitui-se de textos antológicos do pensamento político-liberal do Ocidente. No cinema é apresentado o filme *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor, com características do cinema verdade, dando espaço para a opinião pública. (*Id.*, *ibid.*)

Em 1965 duas peças definem uma fase predominantemente musical do grupo dirigido por Boal: *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Bahia*. No ano seguinte as novas tendências começam a se esboçar: a linguagem gestual e a expressão corporal passam a predominar; novos espaços cênicos substituem os tradicionais palcos italianos; deixa de existir a fronteira ator/público; a vivência do ator passa a interferir no personagem; a atitude dos artistas é mais agressiva com relação ao público, induzindo-o a sair da atitude passiva de expectador, ao menos com o que acontece em cena. Temas políticos e sociais são investigados em maior profundidade e, diante das limitações

impostas pela censura, a insatisfação só é manifestada mediante alusões indiretas, analogias e metáforas.

O *Teatro Oficina*, depois de totalmente reformado em função do incêndio que havia sofrido, apresenta *O rei da vela* de Oswald de Andrade, sob a direção de Zé Celso Martinez Correa. Apesar de o texto ter sido escrito entre 1933 e 1937, parece feito sob medida para veicular o inconformismo dos jovens rebeldes de 1967.

O ano mais trágico de toda a história do teatro brasileiro foi 1968. A peça *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, é tirada de cartaz pela censura. Todos os teatros do Rio e de São Paulo declaram-se em greve de protesto por três dias. Liderados por personalidades como Cacilda Becker, Glauber Rocha, Tônia Carrero, Ruth Escobar e Walmor Chagas, a repercussão das manifestações em frente às escadarias dos Teatros Municipais das duas cidades, preocupa as autoridades (Ventura, 1988).

Para amenizar a situação o governo institui um grupo de trabalho, integrado por representantes das entidades de classe e por técnicos do Ministério, para elaborar um anteprojeto de uma nova lei sobre a censura, prometendo a liberdade do teatro. Mas as proibições não cessam e se intensificam as campanhas de difamação do teatro na tentativa de afastar dessa atividade a classe média, que já se encontra assustada com o chamado teatro de agressão. O Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invade o teatro onde está sendo apresentada a peça *Roda viva*, de Chico Buarque de Holanda, espanca e maltrata membros do elenco além de destruir cenário e equipamentos técnicos. A censura acaba por proibi-la. O *Teatro Gil Vicente*, em Porto Alegre, e o *Opinião*, no Rio, sofrem atentados a bomba. Flávio Rangel é detido e tem sua cabeça raspada; Cacilda Becker é despedida de seu emprego na TV Bandeirantes.

Em dezembro, o *Teatro Oficina* realiza o ensaio geral da peça *Galileu Galilei*, de Brecht, com a presença da censura, no dia 13, o

mesmo da decretação do AI-5 (Arrabal, 1979). Na estréia, no dia seguinte, o *Oficina*, o teatro brasileiro e a nação encontram-se em estado de choque. As regras do jogo são outras daí para a frente.

As atividades teatrais diminuem, mas não as polêmicas, como ocorre com a cena do nu da peça *Hair*, liberada desde que realizada na penumbra. No início da década de 70 é dado prosseguimento às novas tendências, porém com resultados artísticos mais modestos.

A partir de 1964, com o bloqueio das manifestações culturais promovidas pela esquerda, a produção cultural passa a ser dirigida aos estudantes e intelectuais que são, em sua maioria, de esquerda, fadando ao fracasso as pretensões revolucionárias. Didática e apregoando obviedades, a arte popular revolucionária não tem outra função a não ser a de entretenimento de um público já convertido, que consumia a cultura "revolucionária", a qual paulatinamente seria controlada pelo sistema de produção de consumo (Hollanda, 1992).

A necessidade de redirecionar os rumos das ações culturais da militância política leva à análise das falhas, na tentativa de localizar e corrigir os erros. Enquanto isso, as vanguardas vão se distanciando cada vez mais das propostas da arte revolucionária, muito em função de divergências ideológicas. A incompatibilidade vai crescendo na mesma proporção que a tecnologia conquista, cada vez mais, seu espaço na sociedade industrial e, por conseqüência, de consumo, gerando atrito na produção cultural.

A valorização dos meios de comunicação de massa entra num processo irreversível e contagiante. A utilização de elementos nacionais e estrangeiros evidencia a dependência cultural como fato consumado, sem com isso conotar alienação ou colonialismo. A consciência da necessidade de modernização conduz às transformações. Essas idéias conciliam-se perfeitamente bem com o movimento tropicalista, que recebe o total apoio da crítica ligada ao movimento das

vanguardas poéticas dos anos 50.

O poema concreto, no início dos anos 60, apresenta, além das características descritas em seu Plano-Piloto, publicado em 1958, o caráter utilitário e didático. A relativização da prioridade didática, ou imediatamente conscientizadora, direciona a adequação do trabalho intelectual e artístico.

A dicotomia ideológica se faz presente na segunda metade da década. O movimento *Tropicália* e o *Cinema Novo*, documentam o processo cultural. O *Cinema Novo* aborda abertamente problemas político-sociais e propõe uma nova estética, expondo a ambigüidade entre prática política e intelectual. Glauber Rocha utiliza a técnica descontínua e fragmentária de Godard, que muito influencia a música dos tropicalistas. *Terra em transe*, de Glauber Rocha, é lançado em 1967 e talvez seja o filme que melhor demonstre a face reflexiva do Cinema Novo.

Quanto à música, é na Bahia que surge a nova geração de artistas que muda os rumos da música popular e de toda a produção cultural brasileira. O movimento *Tropicália* renova a canção popular, abrindo novas possibilidades criativas para a produção cultural. Caetano Veloso apresenta uma concepção bastante diversa das vigentes na fase Goulart, mobilizando manifestos e discursos para um projeto cultural transformador da estrutura social.

Os tropicalistas não confiam nos mitos nacionalistas e nos projetos de tomada de poder, recusando o discurso populista. Valorizam a ocupação dos canais de massa, estando abertos para receber informações dos movimentos culturais e políticos dos Estados Unidos e da Europa como os dos *hippies*, Godard, Beatles, Marcuse, Bob Dylan (Hollanda, 1992). Há uma revisão do nacional e do popular, em busca de uma cultura brasileira capaz de analisar de modo crítico a informação e a comunicação de massa, inclusive as de origem internacional.

O tropicalismo surge mais pela necessidade de discutir o

novo do que um movimento organizado (Gil, *in* Favaretto, 1982). A preocupação com uma linguagem atual, já provem dos concretistas e somada ao respaldo do rádio, da indústria do disco, dos programas musicais e dos festivais de MPB, colabora para construir o *Star System* desses jovens músicos.

Os festivais tornam-se um espaço de aglutinação e manifestação coletiva. A presença da juventude estudantil é preponderante e assume importante papel na contestação ao regime de 64. Os temas abordados nas letras das músicas são predominantemente sociais, até que em 1967, no III Festival de Música Popular Brasileira, duas músicas dos baianos Gil e Caetano constituem as grandes novidades: *Domingo no parque* e *Alegria, alegria*, respectivamente. Causando muita polêmica e críticas, eles são acompanhados por grupos de *rock*: os *Mutantes* e os *Beat-Boys*. Destoam das outras canções; não se enquadram nos limites do que se denomina MMPB (Moderna Música Popular Brasileira). A novidade, mesmo sendo muito simples, é o suficiente para confundir o público e seus critérios, que associam brasilidade com carga de participação política-social. Estranhamente, aqueles que se consideram avançados, reagem ao novo.

As músicas de Caetano e Gil são ambíguas, exigindo, pela primeira vez, explicações para a compreensão de sua complexidade. Apenas uma apresentação não basta para avaliá-las. Além do impacto do novo, as guitarras elétricas são associadas à cultura norte-americana, causando, em muitos, repúdio. Talvez por esses motivos não vencem no festival, ficando em quarto e segundo lugares respectivamente. A primeira e a terceira músicas classificadas são *Ponteio*, de Edu Lobo e *Roda viva*, de Chico Buarque de Holanda, que, mais conteudísticas, estão mais próximas do gosto e dos critérios desses festivais (Favaretto, 1982).

O visual psicodélico misturado ao comportamento *hippie* e à música *pop*, ilustra uma nova linguagem da canção a partir da tradição da MPB e dos elementos que a modernização oferece. Contradições

estão presentes: arcaico/moderno, local/universal, fazendo do *tropicalismo* um movimento ambíguo. Ele é associado à antropofagia oswaldiana pela crítica e por eles próprios, pela proposta cultural e maneira de integrar procedimentos de vanguarda. A antropofagia oswaldiana, reatualizada, torna-se estratégica na revisão cultural e na produção artística, coincidindo com as propostas do Grupo Baiano. A ênfase dada às raízes nacionais e à importação cultural são relativizadas pela idéia de devoração. Apropriando-se de materiais e formas da cultura, tratam a música de modo dadaísta e, ao mesmo tempo, construtivo.

Caetano Veloso assim define o *tropicalismo*:

"Eu e Gil estávamos fervilhando de novas idéias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas idéias, junto ao público. Trabalhávamos noite a dentro, juntamente com Torquato Neto, Gal, Rogério Duprat e outros. Ao mesmo tempo mantínhamos contatos com artistas de outros campos, como Glauber Rocha, José Celso Martinez, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Dessa mistura toda nasceu o tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento 'cafona' da nossa cultura, fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo" (Veloso, in Bar, Realidade, dez. 1968, p. 197).

Tanto Gil quanto Caetano alegam ter recebido muito mais influência do cinema novo do que de tudo o que estava acontecendo de mais arrojado na música internacional como Beatles, Bob Dylan etc. As cenas descontínuas e fragmentadas do cotidiano urbano, a linguagem caleidoscópica, fazem parecer o não engajamento ao contexto social. *Alegria, alegria*, em sua aparente neutralidade, intriga o ouvinte:

"Alegria alegria

*caminhando contra o vento
sem lenço sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou
o sol se reparte em crimes
espaçonaves guerrilhas
em cardinales bonitas
eu vou
em caras de presidentes
em grandes beijos de amor
em dentes pernas bandeiras
bomba ou Brigitte Bardot
o sol nas bancas de revistas
me enche de alegria e preguiça
quem lê tanta notícia
eu vou
por entre fatos e nomes
os olhos cheios de cores
o peito cheio de amores
vãos
eu vou por que não? Por que não?
ela pensa em casamento
e eu nunca mais fui à escola
sem lenço sem documento
eu vou
eu tomo uma coca-cola
ela pensa em casamento
uma canção me consola
eu vou
por entre fotos e nomes
sem livros e sem fuzil
sem fome sem telefone
no coração do Brasil
ela nem sabe até pensei
em cantar na televisão
o sol é tão bonito
eu vou
sem lenço sem documento
nada no bolso ou nas mãos
eu quero seguir vivendo
amor
eu vou
por que não? por que não?"*

Caetano Veloso, 1967

Nela percebe-se uma das marcas dos tropicalistas: a relação entre fruição estética e crítica social. Outras características são a crítica à *intelligentzia* de esquerda (... *"por entre fotos e nomes / sem livros e sem fuzil / sem nome sem telefone / no coração do Brasil"*), a empatia com os canais de massa (... *"ela não sabe, até pensei / em*

cantar na televisão"...) (Holanda, 1992, p. 55) e à desvalorização das instituições falidas da sociedade (... *"ela pensa em casamento / e eu nunca mais fui à escola"...*). Andar sem lenço e sem documento é alusivo à liberdade, ao hippismo, ao descompromisso com o pré-estabelecido.

Domingo no parque de Gilberto Gil, causa impacto pela complexidade construtiva mais aparente que em *Alegria, alegria*. A mistura musical, sons, ruídos, berimbaus, orquestra, coral, aproxima-se da linguagem carnavalesca.

A música *Tropicália* constitui a matiz estética do movimento de mesmo nome. A sua introdução, com sons e ruídos dissonantes, faz lembrar os trópicos virgens num clima de suspense. Esse clima tropical é produzido por instrumentos de percussão usados à maneira dos instrumentos primitivos.

A declamação gozadora na qual o baterista Dirceu parodia a carta de Caminha é um improviso incorporado pelo arranjo de Júlio Medaglia. A música desenvolve-se a seguir, como um painel brasileiro, emergindo montagens sincrônicas de fatos, eventos, citações, e jargões, em forma de fragmentos.

As referências ao contexto são menos dessacralizadoras que sua forma construtiva. Composta em duas partes em todos os blocos, a divisão entre eles é sempre feita da mesma forma. A sua circularidade faz abrir, no final, a possibilidade de uma volta ao início.

A mistura é constituída de ritmos populares brasileiros e estrangeiros, folclore, música clássica e de vanguarda. A estrutura se repete, desdobrando as contradições do país. As citações literárias e musicais simulam uma festa em que se conjugam o poder e o espetáculo dos meios de comunicação.

O pastiche parodia sentimentos nacionalistas expondo o subdesenvolvimento, à idéia de fatalidade histórica, o mito de que tudo se resolve em festa, preenchendo o vazio do cotidiano e aliviando as tensões com carnaval, futebol e televisão (Favaretto, 1982).

"Tropicália

Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileira eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao Rei: tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce. E o Gauss da época gravou...

sobre as cabeças os aviões
sob os meus pés os caminhões
aponta contra os chapadões
meu nariz
eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento
no planalto central
do país
viva a bossa-sa-sa
viva a palhoça-ça-ça-ça
o monumento é de papel crepom e prata
os olhos verdes da mulata
a cabeleira esconde atrás da verde mata
o luar do sertão
o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga estreita e torta
e no joelho uma criança sorridente feia e morta
estende a mão
viva a mata-ta-ta
viva a mulata-ta-ta-ta
no pátio interno há uma piscina
com água azul de Amaralina
coqueiro brisa e fala nordestina
e faróis
na mão direita tem uma roseira
autenticando eterna primavera
e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira entre os
girassóis
viva Maria-ia-ia
viva a Bahia-ia-ia-ia-ia
no pulso esquerdo um bang-bang
em suas veias corre muito pouco sangue
mas seu coração balança a um samba de
tamborim
viva Iracema-ma-ma-ma
viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
domingo é o fino da bossa
segunda-feira está na fossa
terça-feira vai à roça
porém
o monumento é bem moderno
não disse nada do modelo do meu terno
que tudo mais vá pro inferno
meu bem
viva a banda-da-da
Carmem Miranda-da-da-da-da"

Caetano Veloso, 1968



Sobre o nascimento do tropicalismo, disse Gilberto Gil:

"Na verdade eu não tinha nada na cabeça a respeito do tropicalismo. Então a imprensa inaugurou aquilo tudo com o nome de tropicalismo. E a gente teve que aceitar, porque tava lá, de certa forma era aquilo mesmo, era coisa que a gente não podia negar. Afinal, não era nada que viesse desmentir ou negar a nossa condição de artista, nossa posição, nosso pensamento, não era. Mas a gente é posta em certas engrenagens e tem que responder por elas" (Gil, in História da música popular brasileira, 1971, fac. 30, p. 10).

Os tropicalistas não menosprezam o aspecto publicitário



Figura 6 Caetano na Discoteca do Chacrinha 1967

do movimento, interiorizando-o em sua produção. Entre a exigência política e a solicitação da indústria cultural, ficam com as duas ou com a tensão estabelecida entre elas.

Além do consumismo da cultura jovem do final da década de 60, também caracteriza a

época a intensa onda de protestos comandada pelos estudantes. No Brasil a canção *Para não dizer que não falei das flores*, que leva seu compositor, Geraldo Vandré, à prisão e ao exílio, torna-se um hino nacional da juventude.

Na imprensa o regime militar, somado à decretação do AI-5, induz a uma iniciativa "marginal", assim como em diversas manifestações artísticas. Fala-se enviesado o que não pode ser dito

diretamente; procura-se as brechas, o espaço descuidado, as metáforas.

A busca da produção alternativa faz surgir, em 1969, o jornal semanário *O Pasquim* e, mais tarde, o *Movimento* e o *Opinião*, abrindo espaço para o debate político-cultural. O *Pasquim* é criado por Tarso de Castro, com os humoristas Jaguar, Millor, Fortuna, Ziraldo, Henfil, Claudius e os jornalistas Luis Carlos Maciel, Chico Buarque de Holanda (de Roma), Caetano Veloso (de Londres), Vinícius e Sérgio Cabral.



Figura 7 Jaguar Chopnics

N'O *Pasquim* a informação da contracultura encontra-se na página *Underground*, de Luiz Carlos Maciel. Transitando entre o coloquial e o formalismo literário, "*chega a superar duzentos mil exemplares de tiragem, influenciando poderosamente na juventude e inventando uma linguagem altamente expressiva*" (Ribeiro, 1985, cit. 2026).

Costa e Silva é afastado, vítima de uma trombose, sucedendo-o o general Garrastazu Médici. Em 1970, o oitavo recenseamento Geral do Brasil revela 99.901.037 de habitantes sendo 17,9 milhões analfabetos maiores de dez anos. É criado o Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL). Os gastos com a educação passam de 11,2% do orçamento da União em 1962, para 5,4%. É instituída a censura prévia de jornais, revistas, livros e filmes, para impedir a difusão de "*material atentatório à moral e aos bons costumes*". Os serviços de propaganda da ditadura encham as ruas de frases como: *Eu*

te amo meu Brasil, Ninguém segura este país, Brasil, ame-o ou deixe-o.

Em 1971 implanta-se em todas as escolas do país, em todos os graus de ensino, a Educação Moral e Cívica como matéria obrigatória. Assumem as aulas militares aposentados.

A censura às atividades culturais alcança extremos, proibindo-se a gravação de setenta letras de músicas, a montagem de mais de cem peças teatrais e a exibição de cerca de trinta filmes de longa metragem. As manifestações em *cartuns* fazem com que os artistas Millor, Ziraldo, Henfil, Jaguar, entre outros, sejam perseguidos pela repressão (Ribeiro, 1985, cit. 2039, 2051, 2052, 2074, 2091, 2092).

A partir de 1974, com o governo Geisel, a crise do "milagre econômico" faz com que a vida política e cultural comece a ser redefinida. O poder assiste ao ressurgimento do movimento estudantil e do movimento operário, aprofundando as crises econômica e política. A ditadura entra em processo de abertura no governo Figueiredo que, sob forte pressão, concede anistia aos exilados e revoga o AI-5 (Holanda, 1990).

O regime permanece até 1984 porém, um contraponto é firmado nas décadas posteriores a 64: o interesse pelos problemas políticos e por temas populares. Conforme Ferreira Gullar,

"... enquanto o novo regime procurou deliberadamente 'despolitizar' o país (liquidando as lideranças políticas, os partidos e pondo o Congresso sob controle), o teatro, o cinema, a música popular, a poesia e mesmo a pintura assumiram o papel de 'repolitizá-lo' ..." (Gullar, 1984, p. 22).

III

ARTES PLÁSTICAS, BRASIL ANOS 60



Figura 8 Rubens Gerchman O rei do mau gosto 1966

*“... Pensei que a arte no Brasil tinha que ser
a arte de vanguarda e a arte popular.
Arte de vanguarda foi possível fazer,
mas arte popular, não.”*

Frederico Moraes

III

ARTES PLÁSTICAS, BRASIL ANOS 60

A década de 60 no Brasil é de grande efervescência também nas artes plásticas. A chegada da *pop art*, a liberdade de expressão não mais aprisionada em suportes, a diversidade de materiais, os *happenings*, as apropriações da arte objeto, a arte ambiental, outorgam a esse período fértil criatividade e vanguardismo ímpar, vistos antes apenas nos anos 20 (Amaral, 1988).

Os acontecimentos político-sociais contribuem e influem no campo da criatividade; nas artes plásticas a crítica apresenta-se de modo mais sutil. Tal fato pode ser explicado pelo elitismo e hermetismo atribuídos aos espaços expositivos tradicionais, diferenciando-se dos grandes auditórios. Os processos de criação nas artes plásticas eram, até então, individualistas, demandando isolamento e introspecção, aspectos estes a serem considerados. Há de se salientar também a negação dos artistas aos lugares tradicionais para a experiência estética. Não há entre eles a pretensão de conquistar um espaço em museus ou galerias; ao contrário, questionam esse âmbito, procurando ultrapassá-los (Vattimo, 1987).

De fato, a preocupação está evidenciada no vanguardismo e na liberdade total de expressão. A própria efemeridade, característica esta presente em muitos trabalhos, é respaldada pela maior valorização da expressão do que pela permanência da obra (Amaral, 1988). O coletivo e o popular, entretanto, não deixam de atingir as artes plásticas e constituem uma questão política, mesmo quando não explícita. A exploração de espaços públicos para as apresentações das obras, o envolvimento do espectador nos processos de criação e apresentação,



demonstram o *engagement* desta modalidade artística. Em alguns eventos direcionados para a participação coletiva pode-se considerar a expressividade artística de caráter lúdico-poético e a ação de cunho político.

Frederico Moraes, em seu livro *A crise na hora atual*, alega que o *tropicalismo* tem um caráter revolucionário, afirmação esta reforçada pelo artista Hélio Oiticica ao declarar que o mito da tropicalidade é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto, altamente revolucionária (Oiticica in Moraes, 1975).

A arte brasileira dos primeiros anos da década de 60, realizada em meio ao regime militar, apresentará obras críticas alusivas à situação política. Mas, sob o ponto de vista da ensaísta Aracy Amaral, a contaminação com o coletivo ocorrido com o teatro, o cinema, a música popular, não atinge as artes plásticas com a mesma intensidade e o aspecto político tocava de leve o artista plástico. Afirma também que a agitação mundial é o motivo pelo qual vários

artistas passam a se interessar pelos acontecimentos de maneira excepcional, desencadeando a abordagem de temas a eles relativos e



Figura 9 Antonio Henrique Amaral *O apetite* 1967

não necessariamente à política. A mesma autora ainda comenta que “No caso de Antonio Henrique Amaral ... trata-se, talvez, em arte brasileira, dos primeiros comentários explícitos nos anos 60 aos eventos políticos ...” (Amaral, 1987).

Nesse prisma, ressalta-se que a agitação mundial dos anos 60 é decorrente, em grande parte, das questões que convergem para a política vigente, seja ela social, econômica, ideológica ou educacional. A *pop art*, originalmente inglesa, está imbuída de crítica contra a sociedade de consumo e os mecanismos massificadores da contemporaneidade (Pontual, 1973). Nos Estados Unidos essa arte apresenta a constatação do consumismo, o que não a exime de criticidade.

No Brasil, a retomada da figuração ocorre após a racionalidade do abstracionismo concreto, neoconcreto e informal da década anterior. Frederico Moraes considera a figuração desse período



Figura 10 Escosteguy *Objeto popular* 1966

quase sempre crítica, mesmo quando expressada pela face *cool* da *pop art*, e aponta como exemplo a obra do artista gaúcho Glauco Rodrigues (Moraes, 1994). O aquecimento crítico também pode ser observado no aspecto urbano do hiperrealismo, variação da *pop art* que bem evidencia o simulacro pós-moderno, com cópias fotográficas, fachadas, automóveis, colocados em tamanho natural ou monumetalizados.

Para Frederico

Morais a efemeridade e o questionamento do fazer tornam a obra política, mas ressalta que de modo menos significativo do que em outros setores criativos desse período (Morais, 1975). Reforçando este ponto de vista a historiadora da arte Daisy Peccinini refere-se à *arte objeto* como sendo pragmática, na maioria das vezes, procurando transmitir uma mensagem ideológica. Mesmo quando uma idéia ou um posicionamento político não são claros, o objeto pode ser considerado revolucionário por estar intrínseca a ruptura com os valores e as linguagens artísticas tradicionalmente aceitas (Peccinini, 1978).

A figuração semântica, imbuída de conscientização política, é, para muitos, passível de críticas. Considerada aniquiladora do caráter poético da obra, alguns pensadores argumentam que a obra semântica, fora do contexto em que é criada, perde a força expressiva a ela atribuída; alegam também que existem meios mais adequados para a emissão de mensagens. Os artistas engajados vêem a arte como um meio de comunicação coletiva e consideram a conscientização ideológica função do artista. É necessário, portanto, explicitar a realidade.

O filósofo espanhol José Ortega y Gasset observa que, em toda as épocas em que há arte dirigida para a minoria e outra para a



Figura 11 Rubens Guerchman Não há vagas 1965

maioria, esta última é apresentada de forma realista. Ressalta porém, que o objeto artístico só é artístico à medida em que não é real (Ortega y Gasset, 1991).

Ferreira Gullar, segundo presidente do CPC, rebate o posicionamento de baixa qualidade da obra quando possuidora de caráter didático e destinada a um grande público, declarando que dessa forma só existiria arte para poucos e raros. Combate também a arte desprendida do artista e de sua visão de mundo, lembrando que a *arte pela arte* sempre coincide com a crise de valores de uma civilização (Gullar, 1964). O escritor e professor Alfredo Bosi posiciona-se do mesmo modo, declarando que a politização da consciência artística não mata a criação; ao contrário, renova sua fisionomia (Bosi, 1991).

A tensão estabelecida entre o valor estético e o valor semântico divide a crítica. A agitação política dos anos 60 entretanto, com



Figura 12 Carlos Vergara *Auto-retrato com índios Carajás* 1968

inúmeros intelectuais de esquerda atuando na área cultural, direciona as manifestações para os aspectos populares e didáticos, colocando-os

como uma nova tendência caracterizada pela temática nacional. Lembra-se que um dos objetivos dos CPCs é extrapolar os espetáculos de rua, apresentando-se em sindicatos e em faculdades. Para seus integrantes é necessário atingir as massas marginalizadas da vida cultural, de modo didático, transmitindo “*um mínimo de conhecimento básico para se situar na realidade social do país*”. (Gullar, in Amaral, 1987, p. 326).

Porém, conforme o filósofo Pierre Francastel, a arte é “um instrumento de propaganda tanto nas mãos dos fracos como dos poderosos” (Francastel, 1973, p. 29). Para o filósofo Dufrenne, “a crescente importância da arte na vida cotidiana atrai para ela a atenção do Estado, que sofre a tentação de pô-la a serviço de sua ideologia ou de sua política e de exercer censura sobre ela” (Dufrenne, in Cirisi, 1975, p. 78). A constatação destas observações pode ser exemplificada no caso brasileiro, cujo controle da cultura popular é estrategicamente realizado pelo governo militar, incorporando o popular para atingir a ideologia de integração nacional do regime. O controle do carnaval e do futebol, fortes incrementos turísticos e de mobilização social, objetivam transmitir a imagem pretendida do país.

A apropriação de símbolos nacionais - a bandeira, os emblemas, o verde e o amarelo - também o regime “tomou” para

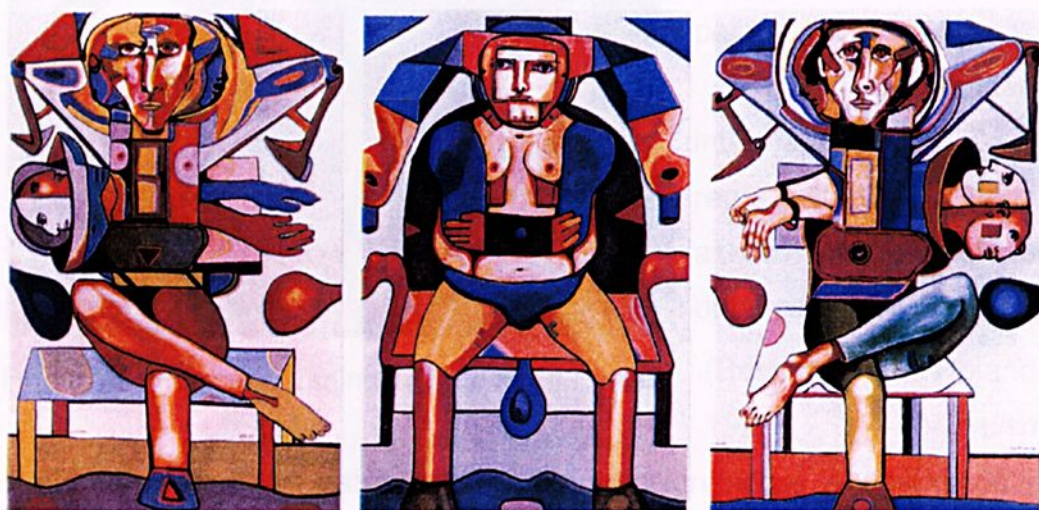


Figura 13 João Câmara *Tríptico I, II, e III* 1967

representar o governo. A esse respeito encontrar-se-á, em algumas obras de arte pós-golpe militar, a presença dos símbolos nacionais, denunciando a apropriação ou buscando seu resgate. Frederico Moraes alega ser extremamente simbólica a presença da bandeira nas manifestações artísticas: “... é a vontade de erguer a bandeira por alguma causa nobre, patriótica, restauradora dos princípios da liberdade, sobretudo daquela ‘liberdade do ser’, base de qualquer projeto de vanguarda” (Moraes in Amaral, 1987, p. 334). No realismo crítico – mágico e telúrico – das obras dos artistas João Câmara Filho e Humberto Espínola pode-se observar a presença da emblemática do poder. Desenvolvendo uma figuração voltada para os elementos simbólicos, criticam metaforicamente o governo militar (Pontual, 1973).

A alegoria, num momento de enrijecimento do regime, é



Figura 14 Humberto Espínola *Boi brasão* 1968

utilizada como procedimento. O procedimento alegórico, fundamentalmente crítico, desconfia e nega a realidade imediata. Segundo Benjamin, a alegoria é a chave teórica para compreender a modernidade, interpretando-a como representação do outro e alusão à diversidade, opostamente ao todo

(Benjamin, in Holanda, 1992). O *tropicalismo*

evidencia o uso da estética alegórica relacionando-a à descrença no amanhã, nas esquerdas, na revolução, sugerindo o *aqui e agora*.

Na obra de Antonio Dias observa-se, na visceralidade de sua pintura/objeto, fatos da crônica policial que denunciavam a violência urbana. *The american death bamboo*, de 1967, revela, contudo, a grande questão política de 68: a Guerra do Vietnã.

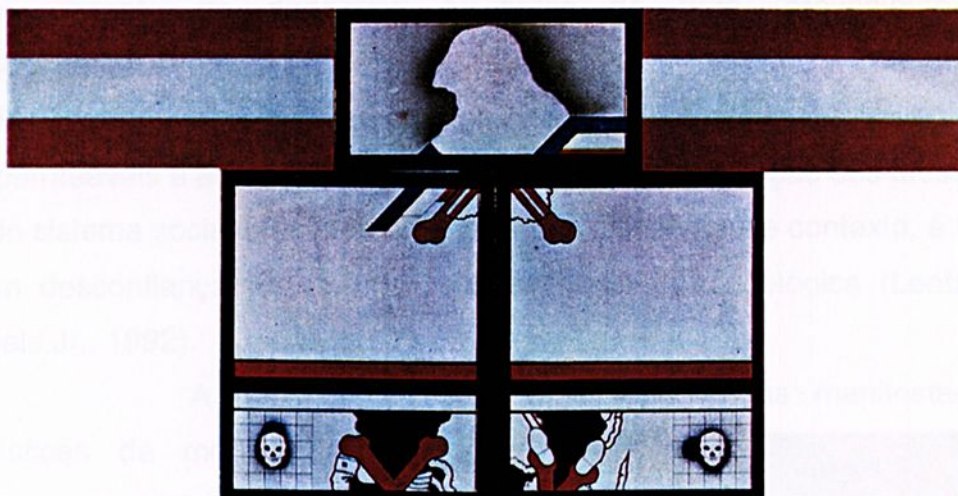


Figura 15 Antonio Dias *The american death bamboo* 1967

Rubens Gerchman enfatiza o anônimo dos grandes centros e integra a dimensão verbal. As *Misses de subúrbio* e seus times de futebol, abordam as questões do gosto popular inspirado no *kitsch*, elemento este também explorado no tropicalismo musical. A obra *Lindoneia*, realizada em 1966, inspira o tema da música composta por Caetano Veloso e

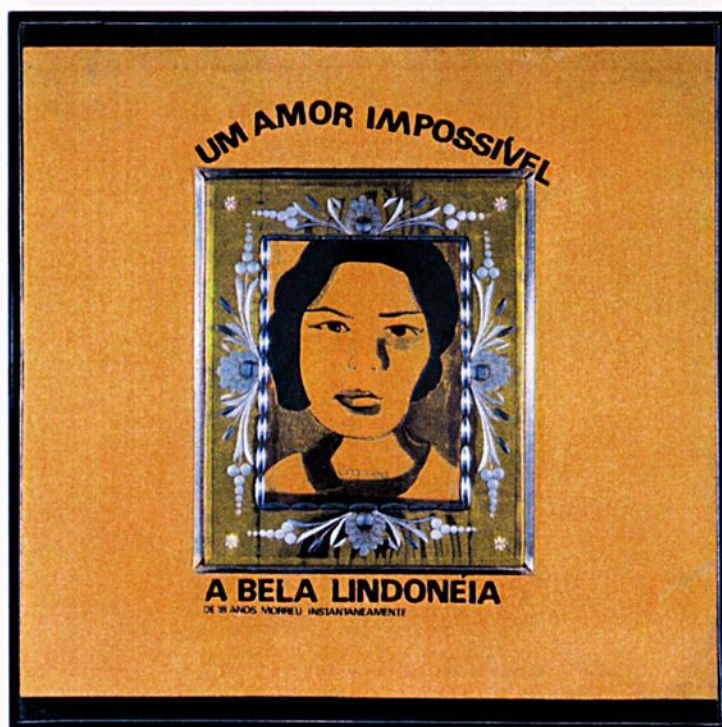
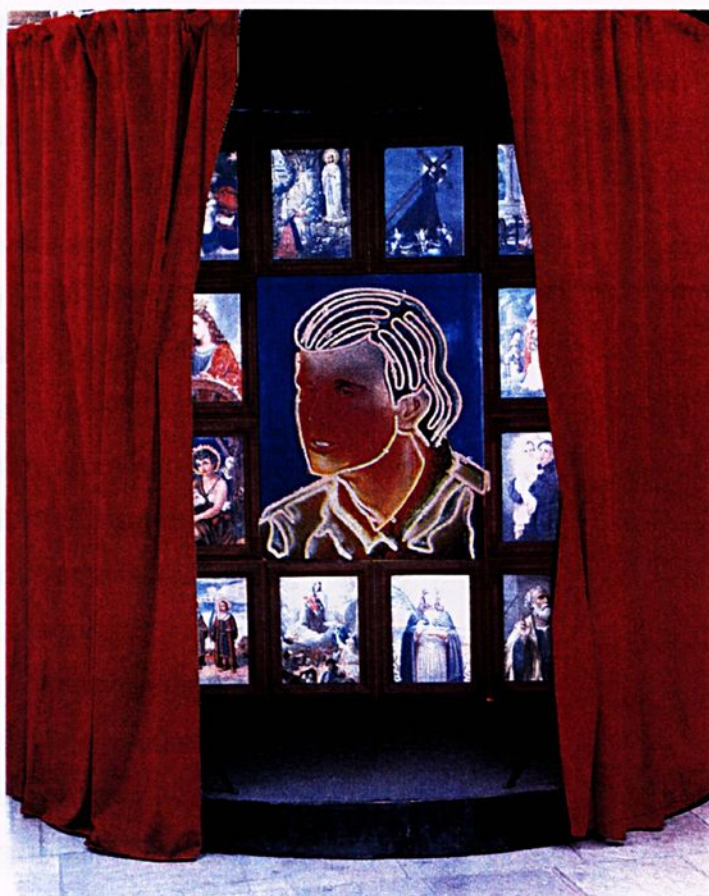


Figura 16 Rubens Gerchman
Lindoneia: a gioconda do subúrbio - 1966

Gilberto Gil dois anos depois, interpretada por Nara Leão.

Com a anti-arte e a criação da arte objeto, torna-se difícil classificar as obras realizadas entre pintura ou escultura. O anti não se refere apenas à arte, mas também a todos os valores daqueles tempos. O ressurgimento do dadaísmo é, antes de tudo, proveniente do inconformismo universal aos padrões sociais e étnicos da nossa civilização. As obras, perdendo seu caráter contemplativo, tornam-se impermeáveis à absorção do mercado, conotando a rejeição dos artistas a todo sistema social brasileiro. A pintura tradicional, nesse contexto, é vista com desconfiança justamente pela facilidade mercadológica (Lontra & Roels Jr., 1992).

A ironia e a sátira fazem parte das manifestações artísticas de modo acintoso, inclusive na forma de aquisição da obra de arte. Estas qualificações aplicam-se bem às obras dos artistas Nelson Leiner e Wesley Duke Lee realizadas nesse período. Nelson Leiner cria, em 1968, o *Altar de Roberto Carlos*, satirizando a



idolatria dos fãs pelo cantor da jovem-

Figura 17 Nelson Leiner *Altar de Roberto Carlos* 1967

guarda. Inspira-se em elementos *kitschs*, utiliza a tridimensionalidade e

insere a luz néon, destacando a figura do cantor.

Duke Lee torna-se um dos artistas mais instigantes do panorama brasileiro, conquistando o reconhecimento internacional. Antes do advento da *pop art*, forma o movimento realismo mágico, termo este utilizado pelos expressionistas alemães na década de 20. Em seus trabalhos manifesta o direito de expressar-se por meio de uma poética e de uma realidade subjetivas. O primeiro *happening* realizado no Brasil é por ele promovido em 1963, no extinto *João Sebastião Bar*, na capital paulista (Teixeira Leite, 1979), apresentando uma série de trabalhos denominada *Ligas encarnadas*.

O *happening* rompe a onipotência do artista e a contemplação da obra. É uma arte coletiva, desenvolvida num tempo, tornando-se um espetáculo. Sua natureza é plástica, mas não exclusivamente pictórica, podendo envolver outras linguagens artísticas.

Neste processo surgem os *penetráveis* e os *parangolés*, de Hélio Oiticica, possibilitando o desenvolvimento de uma estética do movimento e do envolvimento. A imagem do *penetrável* é o labirinto, o jogo, onde o previsível e o imprevisível se entrelaçam, convidando o participante a explorar percursos fragmentados. Tanto o *penetrável* quanto o *parangolé* projetam espaços públicos e materializam-se nas manifestações ambientais. A partir de 1964, todas as obras de Oiticica tornam-se ambientais: *Parangolé*, *Sala de sinuca*, *Cara de Cavalo*, *Tropicália*, *Apocalipopótese*, *Éden*, *Ninhos...*

Os *parangolés*, vestes

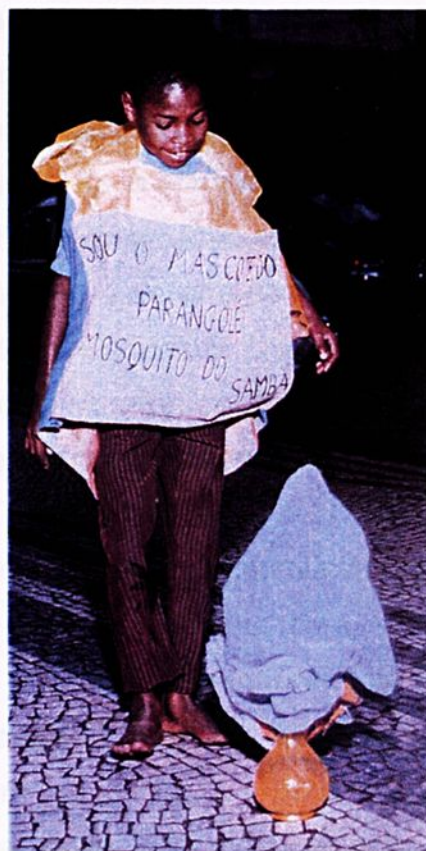


Figura 18 Hélio Oiticica
Parangolé Capa 6 / bólide
homenagem a Mondrian 1965

performáticas que evidenciam a idéia de participação do espectador e o rompimento com a permanência da obra, abrangem, além da dimensão visual, as dimensões tátil e corpórea. Quando associados à música, a mobilidade e rapidez dos parangolés não possibilitam a apreensão, opostamente ao estado estático do ícone. Os parangolés delegam ao espectador-participante o papel de artista que, vestindo a obra processa-a (Favaretto, 1992).

Oitica, segundo Frederico Moraes, *“funde enfim, barroco e trópico numa forma única, original, ligada à cultura de massa. É a arte pública, coletiva, ambiental”* (Moraes, 1989, p. 123). Considerado por Haroldo de Campos o “organizador do delírio”, Oitica *“foi uma figura controvertida e furiosamente criativa, no interior de um país que oscilava entre o regionalismo e a arte engajada, com raras exceções ...”* (Justino, 1998, p. 1). Suas preocupações sociais são voltadas para a discussão do subdesenvolvimento brasileiro e suas características latinas, negando-se a buscar as raízes e a afirmação da identidade por meio da arte. Oitica aborda o popular na antiarte, desarticulada do mercado, das galerias, dos museus, criando uma linguagem própria. Suas obras entram nos circuitos das vanguardas questionando o caráter elitista dessa corrente.

A partir de meados dos anos 60 a antiarte começa a ser substituída pela arte-vida, na qual a atividade/criatividade ocupa o lugar da obra e o ato criador pertence a todos. A arte sai dos espaços expositivos tradicionais e passa a ocupar a rua, os espaços públicos (Pontual, 1973).

Do *happening* à arte conceitual, as manifestações refletem a desmaterialização da arte. O mercado de arte para estas experimentações praticamente não existe, mesmo com o aquecimento do mercado e com a abertura de inúmeras galerias, em decorrência do “milagre econômico” brasileiro que ocorre no início dos anos 70. A consolidação do mercado de arte efetiva-se por meio de obras consideradas redundantes, escolhidas pela fácil penetração junto ao

público (Brito, 1975). A classe média busca *status* na arte acadêmica, já estabelecida e, quando mais ousada, no modernismo. Esse curto período possibilita, no entanto, que alguns artistas do momento se firmem, tendo seus trabalhos reconhecidos (Amaral, 1988).

Nos últimos anos da década de 60, as manifestações ocorrem de modo agressivo. A postura dos artistas não se limita apenas ao caráter conteudista da arte revolucionária do período Goulart, mas procura induzir o público a reflexões e atitudes. Sob a pressão da censura e do impacto do AI-5, expressam-se freqüentemente por meio da metáfora, em performances de ação simbólica, muitas vezes provocando e chocando o público.

Com uma proposta de participação mais mental que sensorial, Cildo Meireles interage com a massa realizando gravações em



Figura 19 Cildo Meireles
Inserções em circuitos ideológicos 1970

garrafas de coca-cola e notas de dinheiro, introduzindo em arte o conceito de circuito. A idéia é utilizar o sofisticado sistema de propaganda ideológica para neutralizar seu anestesiante circuito, em proveito de uma ampliação da igualdade de acesso

à comunicação de massa. As notas recebem a impressão de um carimbo, com a frase *Quem matou Herzog*, por exemplo e, nas garrafas de retorno do refrigerante são gravadas, em tinta branca vitrificada, informações e opiniões críticas, visíveis apenas sob o contraste do líquido.

A arte segue para os caminhos da psicanálise, deixando de existir fisicamente. Liberta-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, passando a ser um acontecimento, um processo, um conceito. A arte conceitual dá sumiço ao objeto, desmaterializando-o, interessando apenas a criação mental do artista. O espectador, ao invés de contemplar a arte, ativa a imaginação para processar as idéias propostas pelo artista. Pode-se considerar este período como um interstício da ação para a reflexão, substituindo a emoção pela razão (Morais, 1994).

A maior valorização da idéia reflete o desejo de silêncio, de ausência, após um período explosivo de comunicação de massa. Conforme o crítico Teixeira Coelho, "*desejo bem compreensível num fim de década, a de 60, sufocado pela tagarelice insana da comunicação de massa e pelo falatório dos passageiros filósofos de uma imaginária 'sociedade de abundância' e da revolta do aqui-e-agora*" (Coelho, 1987, p. 17).

A arte conceitual pode ser considerada como um marco divisor que dá início a outro ciclo artístico mas, a anti-arte pós-moderna é representada pela *minimal art*, manifestando-se especialmente na escultura. De grandes proporções, as esculturas são geralmente realizadas com materiais industrializados, apresentando superfícies lisas e polidas (Morais, 1989). Nesse momento os artistas assumem a responsabilidade de elucidar a teoria subjacente à prática. Alegam que os teóricos, por mais sensíveis que sejam, não podem explicitar a base teórica de seus trabalhos. A separação funcional de teoria e prática é, até então, aceita sem questionamento. Tanto a *pop* quanto a *minimal* desdefinem a arte mas mantêm seu objeto, o seu suporte.

Nos anos 70 há um esfriamento das vanguardas. A crítica denuncia o prolongamento de propostas, alegando nada mais haver de novo. A preocupação realmente não é criar o novo e sim usar novos meios. Os meios eletrônicos abrem outros caminhos na década de 70, apresentando trabalhos realizados com computador. Em São Paulo,

muitas manifestações na área tecnológica e multimídia surgem, entre elas a videoarte, o videotexto, a holografia, a microarte. Waldemar Cordeiro é um dos precursores em arte por computador, não só no Brasil mas também no exterior. Começa a desenvolver seus trabalhos em 1968, na Universidade de Campinas e realiza, em 1972, a mostra *Arteônica – o uso criativo dos meios eletrônicos*. Simultaneamente surgem o audiovisual e o super-8, usados amplamente pelos artistas nacionais (Morais, 1989).

O hermetismo da arte conceitual, a assepsia visual da minimalista, somados à frieza racional da arte tecnológica, propiciam que a figuração volte ostensivamente forte e gestual na década de 80 (Morais, 1994b). A arte desdefine-se e não tem rumo. Não há mais grupos ou movimentos e o pluralismo impera. Não há mais vanguarda: além da vanguarda, a saída é a transvanguarda - a ausência de compromisso social ou intelectual na arte. A solução é voltar ao passado pelo pastiche, sem normas, sem fronteiras. A desordem é o meio e o cenário é outro: o pós-moderno.



Figura 20 Graffiti túnel Av. Paulista - S. Paulo

EVENTOS, AGITOS E CONFLITOS

Nos anos 60 são vivenciados alguns acontecimentos extremamente importantes para as artes plásticas no Brasil, não tanto pelo teor político que apresentam, mas pelo que significam para a história da arte brasileira. Entre eles citam-se a criação do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC), em 1963, a partir da transferência para a USP do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, extinto em 1962 e reaberto em 1969.

O MAC/USP desempenha um importante papel na área cultural paulista, abrigando manifestações de vanguarda e abrindo espaços para novas tendências e experimentações. Walter Zanini, diretor artístico do Museu, organiza as exposições *Jovem Desenho Nacional*, dando origem às mostras itinerantes *Jovem Arte Contemporânea* (JAC), realizadas de 1967 a 1974, quando são substituídas por outras programações de vanguarda no próprio museu. Na *Exposição Jovem Desenho Nacional*, de 1963, pela primeira vez são reunidos os artistas Antonio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães e Vergara, com imagens metafóricas sobre a realidade brasileira, valendo-se da nova estética de comunicação de massa (Zanini, 1997).

As atividades do MAC são um grande estímulo para os jovens artistas que têm seus trabalhos divulgados, objetivando ultrapassar o abstracionismo construtivo ou expressivo produzido na década de 50. Esses artistas buscam a aproximação com as tendências internacionais ligadas a *pop art* e ao *nouveau realisme*. A partir de 1970, as JACs tornam-se interdisciplinares, envolvendo poesia, música e teatro de vanguarda, apresentando também conferências e debates (Moraes, 1989).

A primazia do Rio de Janeiro, no entanto, continua muito em decorrência da concentração de artistas oriundos de outros Estados, atraídos pela natureza internacional, receptiva e lúdica da cidade, fatores

estes que propiciam a liberdade para a constante renovação no setor criativo (Morais, 1979). As remanescências das atividades do CPC e da Central da UNE , além das constantes atividades promovidas pelo MAM



Figura 21 Antonio Dias
Programação para o assassinato 1965

do Rio, também contribuem para a efervescência cultural carioca, levando ao maior engajamento dos artistas do Rio na questão político-social (Amaral, 1983).

Entre os inúmeros eventos significativos e inovadores, destaca-se a mostra *Opinião 65*, organizada pela marchande Ceres

Franco que, residindo em Paris nesse período, traz um

grupo europeu para expor conjuntamente com artistas brasileiros, todos vinculados à figuração. Realizado no MAM, após um ano da apresentação do show *Opinião*, não é por acaso a apropriação do nome, indicando uma postura política dos expositores diante dos acontecimentos políticos.

Participam trinta artistas, com alguns nomes a serem destacados, entre eles Antonio Dias, Escosteguy, Gerchman, Oiticica, Ivan Serpa, Roberto Magalhães, Vergara, Waldemar Cordeiro, Flávio Império e Wesley Duke Lee. Oiticica apresenta o *Parangolé* e Waldemar

Cordeiro, expõe o popcreto, definido por ele de "*arte concreta semântica*" (Morais, 1994b, p. 7).

Ceres Franco, no catálogo da exposição, refere-se à *Opinião 65* como sendo uma ruptura com a arte do passado (Franco, 1965). Ferreira Gullar alega que a grande importância desta mostra é o fato de os artistas terem voltado a opinar, envolvendo-se com as coisas do mundo, com os problemas do homem e da sociedade em que vivem. Ainda afirma que "*Os problemas da linguagem pictórica são preocupações de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome e a liberdade são problemas de todos os seres humanos*" (Gullar, 1979, p. 22-23).

A reação às tendências abstratas e a receptividade dos artistas de vanguarda à *pop art* e ao *nouveau réalisme* francês evidenciam o internacionalismo desta exposição, sem eximir a natureza crítica das obras em face aos problemas do mundo, de cada cultura, país ou região, caracterizando-as como uma arte de opinião. A liberdade de expressão e o uso de novos materiais e técnicas, representam nesse momento uma postura de não-conformismo diante a realidade. Um *novo realismo* emerge da situação em que o país e o mundo se encontram (Amaral, 1987).

O sucesso do evento é constatado com a realização de uma segunda mostra em 1966, também no MAM-RJ. No catálogo desta mostra, Oiticica declara: "*Chegou a hora da anti-arte. Com as apropriações, descobri a inutilidade da chamada elaboração da obra de arte. Está na capacidade do artista declarar se isto é ou não é uma obra, tanto faz que seja uma coisa ou uma pessoa viva*" (Oiticica, in Hollanda, 1982, p. 27). Essa declaração evidencia a preocupação muito maior com o vanguardismo e com a liberdade de criação do que com os problemas políticos.

Algumas obras expostas em *Opinião 65* também integram a mostra *Propostas 65*, organizada por Waldemar Cordeiro. Realizada na



Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, é um acontecimento representativo para a vida artística paulistana. Nesta mostra destacam-se trabalhos de publicidade que, interagindo com as pesquisas artísticas, conquistam maior importância no setor da criatividade (Schenberg, 1988). *Propostas* é repetida em 1966.

Uma situação polêmica ocorrida em *Propostas 65* faz surgir um grupo de artistas que agita São Paulo e marca as artes plásticas da década de 60. A retirada de um quadro do artista Décio Bar, pelo então diretor da FAAP, revolta Wesley Duke Lee, Nelson Leiner e Geraldo de Barros que, em sinal de protesto, retiraram suas obras da exposição. A situação leva esses artistas à organização de reuniões, e delas surge o *Grupo Rex*. Integram-se ao grupo Carlos Alberto Fajardo, Frederico Nasser e José Resende; fundam a *Rex Gallery and Sons* e lançam o *Rex Time*, um jornal-boletim que instrui o público com uma nova forma de comunicação. Conforme Thomaz Souto Corrêa, em seu artigo inaugural da publicação sob o título *Aviso: é a guerra*, o grupo visa, entre outras questões pertinentes, a “*superar os sistemas viciados de seleção para exposições nacionais ou estrangeiras*” (Souto Corrêa, 1966).

Propondo uma arte experimental, marcada pela irreverência e pelo humor, a *Rex Gallery* promove um intenso programa cultural, além das exposições, apresentando documentários, filmes, palestras e conferências. Logo após a mostra do artista Marcelo Nitché, suas atividades são encerradas com a *Exposição-não-exposição*, em 1967. Os quadros, oferecidos gratuitamente ao público, estão presos e acorrentados na parede; a idéia é fazer o público despende algum esforço para adquiri-los, mas, não são necessários mais que oito minutos para que sejam arrancados de seus espaços, ocasionando a devastação da galeria. O que resta das obras é vendido na porta, àqueles que não conseguiram entrar. Wesley Duke Lee afirma ter sido um dos mais perfeitos *happenings* já realizados (Moraes, 1994).



Wesley Duke Lee é responsável pela formação de muitos novos artistas em São Paulo, inclusive os que constituem o grupo da *Escola Brasil* em 1970: Nasser, Bavarelli, Fajardo e Resende. Tendo como princípio o experimental, tendência desenvolvida nos anos 70, esses artistas não aderem à arte engajada por ideologia, sendo adeptos à arte desvinculada do contexto social, puramente estética.

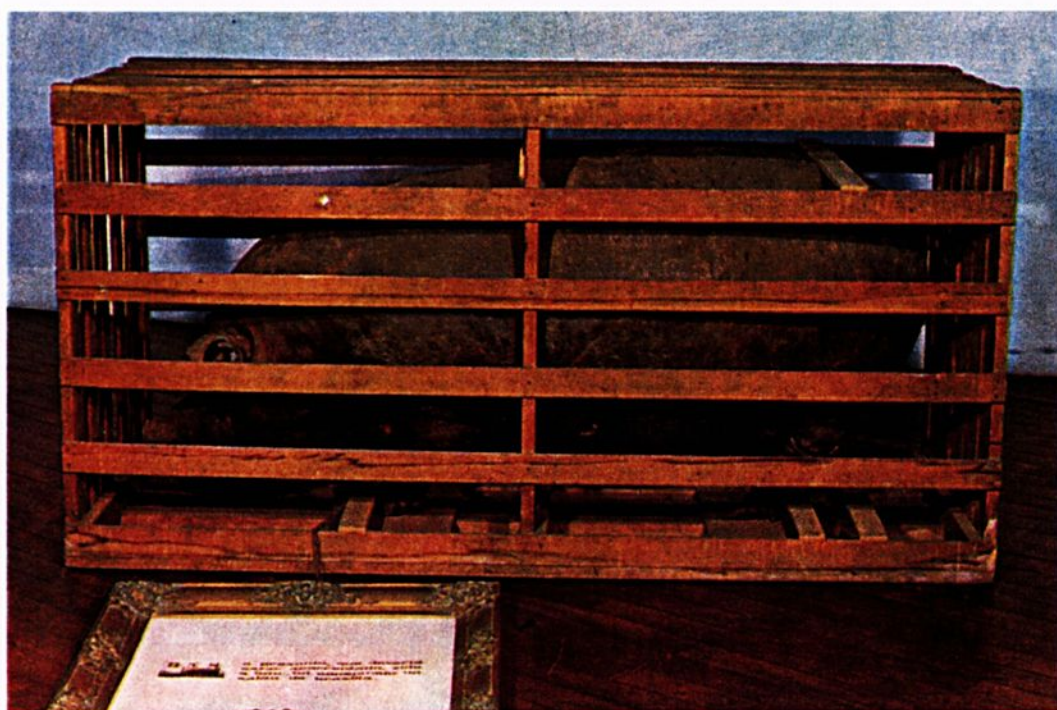


Figura 22 Nelson Leiner *Porco Empalhado* 1967

No IV *Salão de Arte Moderna* de Brasília, realizado entre dezembro de 1967 e fevereiro de 1968, é introduzida a categoria objeto. O artista Nelson Leiner participa com duas obras denominadas *Matéria* e *Forma*. Uma delas é constituída de um porco empalhado dentro de um engradado de madeira, tendo acorrentado externamente um pênfil, desaparecido durante o período de exposição.

O irreverente Leiner satiriza o salão causando um grande mal estar no júri, ao enviar uma foto do trabalho para os jornais, questionando os critérios de aceitação da obra. Frederico Moraes, um dos componentes do júri, responde à altura, num artigo publicado no *Diário de*

Notícias do Rio de Janeiro, intitulado *Como julgar uma obra de arte: o porco do Leiner*. Em seu texto declara:

“à crítica de arte aberta não interessa a obra em si, ela não julga mais, academicamente os chamados valores plásticos, as qualidades artesanais. A esta crítica interessa o problema, a proposição (daí se falar de uma arte proposicional) e como ela foi resolvida. Digo de alto e bom som: tudo é válido para mim, tudo é homem, e até o porco do Leiner. ...” (Morais, 1968).

Do IV Salão de Brasília também participa o artista



Figura 23 Cláudio Tozzi *Bandido da luz vermelha* 1967

paulistano Cláudio Tozzi, com o painel *Guevara vivo ou morto*, ocasião em que é parcialmente destruído. Seu trabalho é caracterizado pela presença dos signos da comunicação e do engajamento político, ligados aos motivos da *mass media*. A

série de pinturas *Bandido da luz vermelha*, sintetiza suas propostas deste momento (Zanini, 1998).

Nos anos 60 emerge uma geração de artistas paulistas e cariocas; mas, fato importante a registrar, ocorrido nessa década, é a

descentralização e a desregionalização da arte brasileira, rompendo o eixo Rio-São Paulo. A política cultural vigente, com o nacional e o popular colocados em questão, propicia que artistas de diversas tendências desponhem em todo o país. As condições favorecem um panorama artístico mais abrangente, intensificando as novas propostas de vanguarda (Pontual, 1973).

Surgem centros muito atuantes em Belo Horizonte, Recife, Fortaleza, Mato Grosso, Brasília e Curitiba. "Esses centros, num país de dimensões continentais como o Brasil, possuem suas próprias galerias de arte, seu mercado local, inclusive em vários casos com críticos, e historiadores locais, por vezes, de trânsito e respeitabilidade nos nossos grandes centros do país" (Amaral, 1988).

Na Bahia é realizada, em 1966, a primeira *Bienal*, reunindo cerca de 800 obras de 280 artistas de quase todas as regiões do país. Pretendia-se descentralizar a arte brasileira, desfolclorizar e desregionalizar a arte baiana ou nordestina. A segunda Bienal acontece em 68, com a participação de cento e trinta e um artistas. A exposição foi fechada no dia seguinte à sua inauguração, a mando do governo do estado, o mesmo órgão que deu iniciativa ao evento. Reaberta após um mês, tem dez obras confiscadas sob a alegação de terem sido consideradas subversivas (Morais, 1994).

O ano de 1967 ultrapassa a todos os demais da década em realizações artísticas. Nas artes plásticas, a VII Bienal de São Paulo apresenta a maior concentração das novas figurações do Brasil, caracterizando-se pelo ecletismo ímpar de formas expressivas. Os Estados Unidos são representados pela exposição *Ambiente USA:1957-1967*, montada ao lado da sala especial Edward Hopper (Zanini, 1997). A exposição *Nova objetividade brasileira*, realizada em abril de 1967 no MAM do Rio, é um dos grandes marcos nas artes plásticas do Brasil.

Apresentando as diferentes correntes da vanguarda após o golpe de 64, nesta exposição Oiticica expõe um penetrável intitulado



Tropicália, em função dos elementos nativos presentes: plantas, araras, areia, raízes de cheiro, além de plásticos e uma televisão ligada. No percurso deste grande penetrável encontram-se poemas escritos em tijolos enterrados na areia. Confronta o moderno com a face mais primitiva brasileira, assemelhando-se com as experiências *modernistas* (Justino, 1998). Oiticica assim se manifesta sobre seu trabalho: "*Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente brasileira no contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional*" (Oiticica, in Favaretto, 1992, p. 137).

O nome *Tropicália*, posteriormente utilizado para denominar o movimento musical, é usado pela primeira vez por Mário de Andrade, na década de 20. Interessante observar que o título do evento

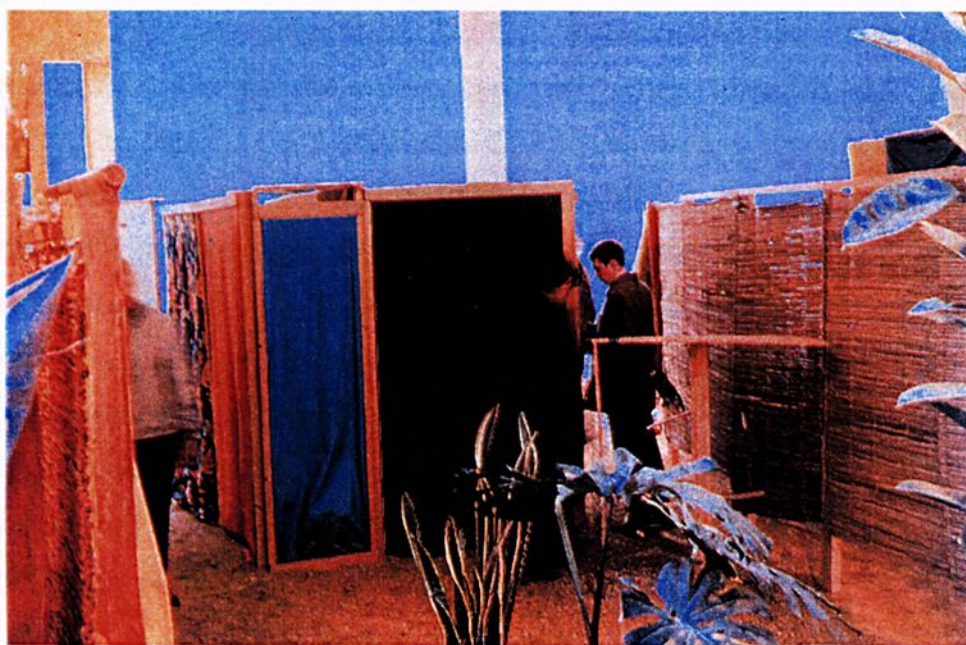


Figura 24 Hélio Oiticica *Tropicália* 1967

também já havia sido usado na Alemanha, em 1923, concretizando-se em 1925 na mostra *Nova objetividade* (*Neue Sachlichkeit*) (Morais, 1989). No entanto, com *Tropicália* efetiva-se o programa ambiental de Oiticica, ao integrar-se com outras manifestações artísticas como cinema, teatro, além da música.

Participam da *Nova objetividade brasileira* quarenta e sete artistas, principalmente do Rio e São Paulo. No catálogo do evento consta o direcionamento da arte formulado por Oiticica:

- "1- vontade construtiva geral;
- 2- tendência para o objeto, ao ser negado e superado o quadro de cavalete;
- 3- participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântico);
- 4- abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;
- 5- tendências para composições coletivas e conseqüente abolição dos 'ismos' característicos da primeira metade do século na arte de hoje;
- 6- ressurgimento e novas formulações do conceito de anti-arte."

Para Frederico Moraes, as experiências concretas e neoconcretas são fundamentais para os rumos tomados por essas vanguardas, explicando a presença de artistas dessas tendências numa mostra tão ligada à nova figuração (Moraes, 1994). Na década de 50, a artista neoconcreta Ligia Clark já havia antecipado as experiência de participação do público, como também Ferreira Gullar, ao compor seus poemas espaciais e livros poemas a serem manipulados pelo leitor. A idéia de participação do público na obra contagia os artistas nos anos 60, como pode-se constatar em *Penetráveis* e *Parangolés* de Oiticica, *Trapézio* de Duke Lee, *A bolha* de Nitsche, *Bichos* de Lygia Clark, entre outras obras de relevância.

Em 1968, com a proclamação do AI-5, o clima de censura desencadeia uma série de represálias pelo governo, como a que ocorre com a *II Bienal da Bahia*. O boicote à Bienal de São Paulo pelos artistas, em 69, pode ser considerado como a última atitude política de repúdio ao regime e à censura. A razão do seu protesto deve-se ao fato de muitas obras do Brasil, selecionadas para a VI Bienal de Paris, terem sido proibidas de ser expostas no MAM do Rio (Amaral, 1987).

Um espaço significativo para os artistas que propõem renovar a relação da arte com o espectador é a *Galeria G4*, no Rio. Na exposição inaugural novamente são reunidos Antonio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, e Vergara, somando-se ao grupo Escosteguy. Em 66 Vergara expõe um trabalho, no qual um cartaz convida as pessoas a olharem por um buraco situado muito abaixo da linha dos olhos, o que força o corpo a uma posição desconfortável e deselegante. Lê-se então um texto provocador, que questiona a posição passiva de espectador, procurando levar à alguma ação diante a ocorrência dos fatos (Hollanda, 1982).

Em São Paulo, no mesmo ano do AI-5, a *Feira paulista de opinião* reúne no Teatro Ruth Escobar vários espetáculos de dança, música, teatro e exposição de artes plásticas. Entre os participantes encontram-se o grupo dos tropicalistas e Antonio Henrique Amaral que, além da pintura, expôs uma gigantesca banana, de dois metros de altura. A Feira é invadida pela polícia que, em pancadaria, destrói quase tudo, inclusive a banana.

O *Salão da bússola* é realizado em 1969, no MAM do Rio, num período de endurecimento da censura. Ganha notoriedade justamente por seu caráter de vanguarda e de protesto, mostrando obras proibidas de serem apresentadas em outros salões. Neste momento uma nova geração de artistas propõe uma tendência que se firmaria na década seguinte: a arte conceitual. Barrio expõe trouxas ensangüentadas, também apresentadas no ano seguinte no Parque Municipal de Belo Horizonte, no evento *Do corpo à terra*.

Do corpo à terra dura três dias e corresponde à época em que as artes plásticas assumem a feição de luta pela vida de todo um povo, definida por Frederico Moraes, seu organizador, como uma forma de anti-guerrilha. Pela primeira vez no país, artistas mineiros e cariocas são convidados a desenvolver performances, *happenings* e rituais. Cildo Meireles, queimando animais vivos e Barrio, lançando trouxas com carne



e ossos no ribeirão das Arrudas, são os que reagem de forma mais intensa no campo estético à realidade do momento.

Do mesmo organizador, os *Domingos de criação* são realizados de janeiro a julho de 1971, na área externa do MAM-RJ. Cada evento recebe nomes relacionados com o material aplicado no dia: *Um domingo de papel*, *O domingo por um fio*, *O tecido do domingo*, *Domingo terra a terra*, *O som do domingo* e *O corpo a corpo do domingo*. Essas manifestações, abertas à participação coletiva, fundamentam-se no

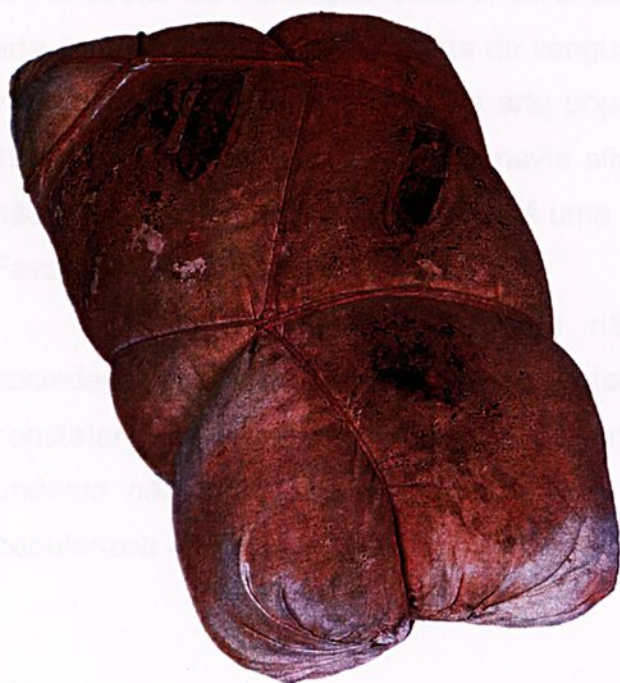


Figura 25 Barrio *Trouxas ensangüentadas* 1969

pressuposto que todas as pessoas são criadoras e que qualquer objeto pode ser transformado em arte. O objeto artístico é substituído pela ação, redefinindo o conceito de museu e aproximando artista e público. Os *Domingos de criação*, procurando deselitizar a arte, são as últimas manifestações de arte pública comandadas por Frederico Moraes.

Performances, *happenings*, instalações, intervenções no espaço urbano, arte pública, participação individual e coletiva, arte objeto, arte conceitual. A arte dos anos 60, tanto a vertente estética quanto a semântica, rompe as fronteiras de linguagens envolvendo pintura, escultura, música, teatro, poesia tornando-a multidisciplinar. Remove barreiras entre cultura de massa e de elite, gêneros, tendências e estilos. Mescla técnicas e materiais, transgride os suportes tradicionais, os espaços expositivos, o caráter contemplativo e permanente da obra. A

obra de arte é desmistificada e dessacralizada, concretizando a proposta dadaísta de Marcel Duchamp.

Frederico Moraes, ao referir-se à sua atuação nos anos 60 como diretor da Fundação Cultural de Brasília, declara: "... Pensei que a arte no Brasil tinha que ser a arte de vanguarda e a arte popular. Arte de vanguarda foi possível fazer, mas arte popular, não" (Moraes, in Amaral, 1987, p. 315). Caetano Veloso já havia afirmado, em 1966, que "a arte não salva nada e ninguém, mas (...) é uma das nossas faces" (Veloso, in Favaretto, 1992, p. 100).

A arte dos anos 60 não consegue transformar a sociedade, conforme apregoavam os profetas da antiarte. Mas pode-se constatar a crescente participação da arte no lazer da massa que, *"mesmo não sendo popular, isto é, não sendo arte do povo, ela se popularizou – e se planejou"* (Dufrene, in Cirisi, 1975, p. 78).



IV

ARTE BRASIL ANOS 60: ANTONIO HENRIQUE AMARAL

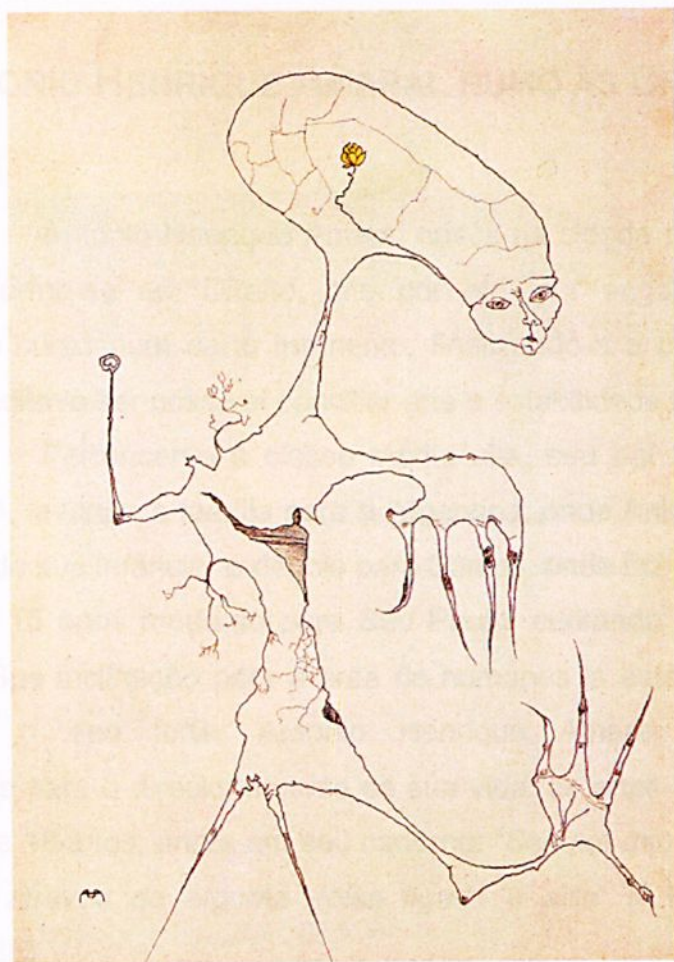


Figura 26 Um dos primeiros 1957

*"Sei que minha vida vai se desenvolver
através de alguma coisa ligada à arte"*

Antonio Henrique Amaral

IV

ARTE BRASIL ANOS 60: ANTONIO HENRIQUE AMARAL

ANTONIO HENRIQUE AMARAL RUMO ÀS BRASILIANAS

Antonio Henrique Amaral nasce na cidade de São Paulo, em 1935. Forma-se em Direito, dito por ele, por engano. Chega a abandonar o curso num certo momento, finalizando-o a pedido do pai, que não acreditava ser possível conciliar arte e estabilidade financeira.

Pertencente à classe média alta, seu pai trabalhava na bolsa de café, levando a família para a Argentina, onde Antônio Henrique passa parte de sua infância, e depois para Santos, onde faz o primário e o ginásio. Aos 15 anos muda-se para São Paulo, cursando o clássico no Mackenzie. Sua inclinação para a área de humanas já está evidenciada: literatura é o seu forte. Antonio Henrique Amaral prevê duas possibilidades para o direcionamento de sua vida: as artes plásticas ou a literatura. Aos 18 anos, anota em seu caderno: "*Sei que minha vida vai se desenvolver através de alguma coisa ligada à arte*" (A.H. Amaral, in Brandão, 1985).

Estímulos não lhe faltam; além de ser primo em segundo grau de Tarsila do Amaral, sua mãe é *diseuse*, declama poesias admiravelmente bem. Suas irmãs também são da área artística: Ana Maria é poetisa, Suzana faz cinema e televisão e Aracy é ensaísta, crítica de arte. "*Na minha casa era tudo verbal. Palavras, palavras, muitas palavras e livros, discussões, conversas e um clima de inquietação*

política e idéias em geral, mas nada que me induzisse particularmente à arte. O desenho era coisa íntima, um mundo só meu” (A.H. Amaral, in Milliet, 1987, p. 84).

Escrever ou desenhar são meios para o conhecimento de si mesmo e da realidade que o cerca. Desde o início, tanto os desenhos quanto os textos possibilitam-lhe extravasar suas inquietações e estabelecer uma ponte entre sua individualidade e o mundo exterior (Chiarelli, 1997).



Figura 27 Sem título 1957

Os desenhos, cada vez mais freqüentes, são feitos compulsivamente em agendas, cadernos ou qualquer papel de anotação, carregados de subjetividade. O traço corre como num automatismo psíquico, expondo o complexo mundo interior do artista.

A visita à primeira Bienal de São Paulo impressiona-o muito, levando-o a matricular-se na Escola do Museu de Arte Moderna de São Paulo e a organizar seus desenhos. Em 1956 começa a fazer o curso de gravura com Lívio Abramo, em cujas lições aprende a disciplinar sua impetuosidade.

Inicia-se trabalhando na técnica de linogravura, que exige planejamento, controle e direcionamento dos impulsos. Em 1958 realiza sua primeira exposição no MAM de São Paulo, com apresentação feita por seu mestre, Lívio Abramo. Recebendo críticas favoráveis, acaba por

definir sua vida nas artes plásticas. Segue-se uma série de exposições que resultam em mais de sessenta individuais, aproximadamente cem coletivas, inclusive cinco Bienais de São Paulo (De Franceschi, 1997).

Em 1959 ganha uma bolsa de estudos para o Pratt



Figura 28 Entes 1960

Graphic Institute de Nova Iorque, quando tem aulas de xilogravura com Shiko Munakata. No ano seguinte volta ao Brasil decidido a dedicar-se

integralmente à arte, mas não consegue conciliar a vida artística com a estabilidade financeira. Divide-se entre o trabalho de redator e contato de agência publicitária e a arte.

Em suas gravuras aborda temas sociais, elementos populares e a literatura de cordel, que mais tarde são trabalhados também na pintura (Teixeira de Barros, 1997). Nos trabalhos realizados no final dos anos 50 e início da década de 60, conquista o equilíbrio entre o ímpeto expressivo e o rigor formal, mas não demora muito para que esse equilíbrio comece a se desestabilizar. Provavelmente a própria estabilidade o inquietasse, pois a acomodação não faz parte do mundo criativo. Passa então a buscar uma nova forma de expressão. As circunstâncias políticas e os influxos do novo realismo e da *pop art*, somados a questões pessoais, podem também ter contribuído para que outros caminhos lhe fossem abertos.

Seus trabalhos passam a apresentar uma agressividade muito distante da erudição e do gosto instituídos. O expressionismo nas obras de Amaral sempre é acentuado, estando presente a deformação das figuras desde os seus primeiros desenhos. A dramaticidade é

reforçada pela técnica de gravura, cujo impacto causado pelo contraste do branco e do preto enfatiza a expressividade da obra (Amaral, 1987).

O expressionismo é uma tendência que ressurgiu nos momentos de crise de uma sociedade. Em suas manifestações é comum encontrar-se a busca de uma participação social com a crítica e a denúncia, ou seguindo os percursos da subjetividade, geralmente expressando desarmonia interior. Nas obras de Antonio Henrique Amaral esses dois aspectos são explorados. O artista passa por diversas crises existenciais, caracterizando um estado de alma expressionista. A perfeição e a ordem, presentes em sua obra, refletem a necessidade de reequilibrar seu complexo mundo interior. Até 1975 seu trabalho é iniciado apenas quando mentalmente está finalizado. “...A imagem preexistia à pintura, o tema à forma...” (Morais, 1997).

A xilogravura é trabalhada de 1963 a 1967, com destaque para dois temas: bocas e línguas, alusivas ao discurso autoritário, e gerais. O trabalho de Antonio Henrique Amaral, a partir de 1964, torna-se quase panfletário, com críticas escancaradas ao regime militar e à alienação da sociedade. Em 1966 abandona os empregos e começa a pintar a óleo, faz gravuras, desenhos, guaches e aquarelas. Neste momento “Surge a presença norte-americana em nosso contexto, como tema, bem como a menção explícita à similaridade de situações na América Latina...” (Amaral, 1987. p 329).



Figura 29 A grande mensagem 1966

Em 1967 publica o álbum *O meu e o seu*, composto de sete xilogravuras em cores, nas quais expõe as questões sócio-políticas. Esse álbum encerra uma fase dedicada especialmente à gravura, mas as bocas também estão presentes nas primeiras pinturas do artista,

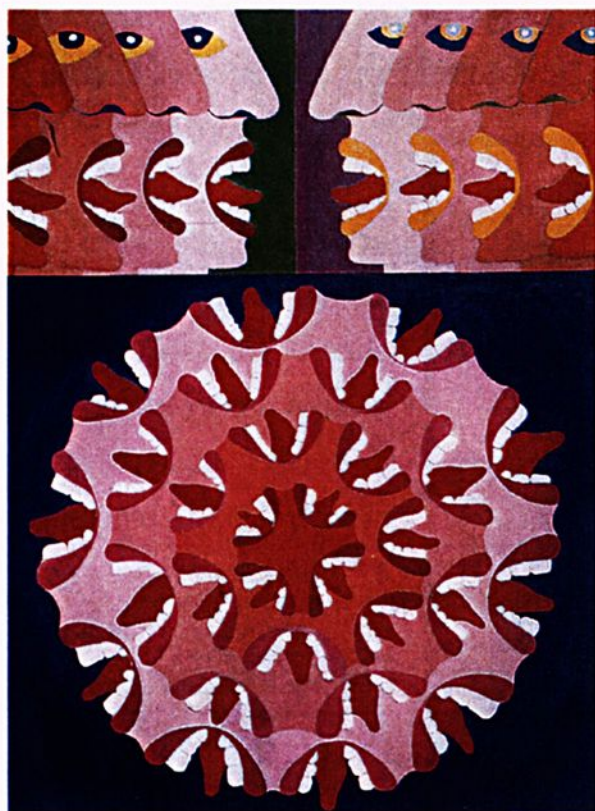


Figura 30 *Incomunicação* 1967

apresentadas no mesmo ano que o álbum (Morais, 1997).

“A cor aparecia timidamente em desenhos desde 59 e com mais freqüência de 62 em diante. Eu tinha pavor, insegurança, medo de usar a cor. Primeiro comecei a lidar com o guache e a aquarela para me habituar” (A.H. Amaral, in Milliet, 1997, p. 87).

O compromisso com a arte sempre foi mais forte que qualquer intervenção externa, havendo uma clara

coerência em seu processo criativo. Sua fidelidade é com o desejo de criar. Os ciclos que evidenciam as realidades exterior e interior em sua trajetória, por vezes se mesclam; isso ocorre pela necessidade interior e não por influências de modismo ou movimentos vigentes no momento de sua realização.

Acredita ser função do artista comentar a realidade, demonstrando, por consequência, o seu posicionamento político. *“O artista precisa mostrar as preocupações de sua época. Quero que meu trabalho revele isso. Sou explícito como pintor”* (A.H. Amaral, in Lobacheff, 1993).

Antonio Henrique Amaral não crê na arte desprendida de seu tempo e de seus valores sociais. Sendo sensível aos acontecimentos, exterioriza em suas obras o seu repúdio com relação ao regime militar, ao AI-5, à censura e às atrocidades ocorridas no período de repressão.

Nunca se considerou de esquerda mas a favor de uma solidariedade tal que possibilitasse a igualdade social, a distribuição de renda mais justa.

Em 1968 muda-se para o sítio da família em Atibaia, interior paulista, onde começa a pintar a série das bananas. Não é o ambiente rural, porém, que desencadeia o processo criativo do artista. Talvez a hipótese mais próxima que explique o despertar de sua motivação quanto ao tema seja a apresentação da peça *O rei da vela* e todo o clima de ironia e deboche explicitada na banana-falo gigante (Amaral, in Brandão, 1985).



Figura 31 Brasil 68 1968

A partir das bananas, o humor e a ironia com que trata a crítica política, a leitura semântica e o caráter expressionista, passam a dar espaço à metáfora. Explorando as possibilidades pictóricas e expressivas do tema bananas, estas séries tornam-se referenciais do

artista e lhe trazem notoriedade. Em 1971 ganha o *Prêmio de Viagem ao Exterior* no Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No ano seguinte segue para os Estados Unidos.

Em um estúdio no Soho, em Nova Iorque, as bananas apodrecem, são amarradas e enforcadas. A partir de 1973 elas são cortadas e perfuradas, desfigurando-se como corpos abatidos num “*campo de batalha*”. Os garfos e facas passam a ocupar o primeiro plano da tela, restando pouca área para o que sobra delas. A inserção de outros elementos como cordas, garfos e facas, a violência dos enforcamentos e perfurações, evidenciam as questões de conflito. *Morte no sábado*, de 1975, é uma referência explícita à morte do jornalista Vladimir Herzog no DOI-CODI, em São Paulo. É também a morte das bananas: nesse trabalho é visível apenas as vísceras, perdendo-se as referências iniciais do tema.

O retorno ao Brasil, em 1975, é marcado pelo reencontro do artista com a realidade política do país. Em crise, sabe que é preciso mudar.

BRASILIANAS NEOBARROCAS RUMO AO CAMPO DE BATALHA

As séries *Brasilianas* e *Campo de Batalha* são realizadas durante sete anos, entre 1968 a 1975. Nestas obras Antonio Henrique Amaral antecipa a retomada da pintura dos anos 80, priorizando uma necessidade de expressão de ordem mais emocional. A gestualidade inerente às obras de grandes dimensões e à técnica de pintura a óleo, resgatam o prazer da criação artística, contrapondo-se as tendências frias e intelectualizantes dos anos 70.

A primeira obra da série *Brasilianas* apresenta uma banana unindo as bandeiras do Brasil e dos Estados Unidos. De tendência *pop*, é realizada em 1967, no mesmo ano do Movimento *Tropicália*. A alegoria verde-amarela do fruto conota o colonialismo brasileiro, a situação depreciativa de *Banana Republic*.



Figura 32 *Boa vizinhança* 1968

A política de boa vizinhança entre os países da América-Latina origina-se na economia bananeira e o seu desprestígio popular na importância econômica dos países produtores. Sub-desenvolvidos, esses países são denominados, pejorativamente pelos norte-americanos, de *Banana Republic* (República das Bananas). Nesse caso, o Brasil já foi o maior, seguido pelo Equador, ao representar 23% da produção mundial de bananas (Morais, 1976). Pode-se dizer que aí começam as metáforas, retiradas da própria realidade desses países e das ambigüidades do mundo exterior e interior do artista, que caracterizam as obras desse período.

Frederico Moraes observa que a banana aparece raramente em nossa pintura: “Não está entre os frutos ‘registrados’ por Eckhout em suas paisagens pernambucanas do século XVII nem é destacada por Debret em suas aquarelas que documentam a vida brasileira do século XIX no Rio de Janeiro” (Moraes, 1997, p. 41). Moraes também alega que só no modernismo a banana faz sua entrada na arte brasileira. A obra *Índia Tupi*, de 1641, constata a documentação deste fruto por Eckhout e a banana está presente em diversos momentos de nossa arte, notoriamente em pinturas acadêmicas. De fato tanto a banana quanto a bananeira encontram-se integradas nas paisagens brasileiras de muitas obras modernistas, como em *Tropical*, de Anita Malfatti, realizada em 1917 e, posteriormente, em alguns trabalhos de Tarsila do Amaral. Lasar Segall também aborda a fruta, como em *Banana*, de 1927.

Nos anos 60 a banana ressurge com maior ênfase. Nos trabalhos do artista gaúcho Glauco Rodrigues aparece de modo mais alegórico, carnavalesco e, nas pinturas de Antonio Henrique Amaral, dramaticamente, transformando-se numa metáfora do brasileiro (Id., Ibid.).

Talvez seja necessário associar num só gênio criador a irreverência, o espírito de ironia, a ousadia de contestar o estabelecido, para tratar artisticamente, durante

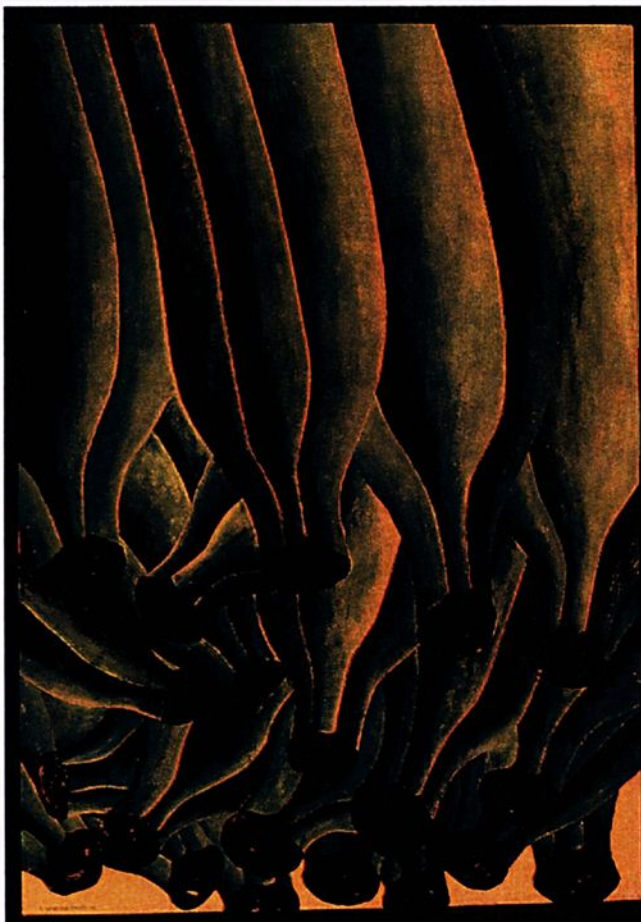


Figura 33 Selva 1968

tanto tempo, de um tema tão... banal. A única explicação certa sobre o porquê das bananas diz respeito à necessidade de o artista aprender uma nova técnica, a pintura à óleo:

"Não posso explicar, sei que de repente eu estava pintando bananas. Quem sabe foi o falo do Rei da Vela, aquele canhão, lembra? Ou então todo o clima de deboche que comecei a ver, o golpe militar, o AI-5, a Feira Paulista de Opinião criticando tudo - entrei no palco empunhando uma banana gigante - a agitação política. Tudo se confundia com meu estilo de vida delirante, Ligia e eu éramos como Scott Fitzgerald e Zelda, dois desvairados. Disso nasceu a banana. Estávamos todos por baixo no Brasil, marginalizados. Nada era sério. A questão era levar a sério o não ser sério. A banana nasceu do medo. De uma coisa tenho consciência: com a banana e através dela fui aprendendo a linguagem da pintura. Esse aprendizado continua hoje" (A.H. Amaral, in Brandão, 1985).

Época dos festivais da Record, da apresentação de *O rei da vela*, do AI 5, da Nova objetividade, da Feira paulista de opinião e, em meio a todo o clima de agitação política que ocorre não só no Brasil, difícil seria não se envolver. A auto-estima do brasileiro esta baixa e, nesse clima, a banana, participante, carregada de simbologia e trabalhada com esmero, ironiza a situação política.

A série *Brasilianas* é iniciada com as bananas aparentando uma energia vigorosa: surgem em verdes e amarelos intensos, luminosos. Amadurecidas, apodrecem, e fragilizadas, são enforcadas, dilaceradas por objetos frios e contundentes, sofrendo cortes e perfurações até as vísceras ficarem à mostra.

Os aspectos hiperrealistas como a escala, a pintura cuidadosa, o corte fotográfico, não abstraem a brasilidade marcante destas obras. O próprio tema e as cores verde e amarelo, são, ambos, símbolos nacionais.

Tais obras podem ser observadas sem que sua comunicação semântica seja alcançada; são percebidas apenas como pinturas tradicionais. Outros espectadores podem se ater em seus aspectos intrigantes, no modo representativo pouco convencional, na sua monumentalidade muralista, no clima que emana dessas pinturas. A força expressiva dos quadros atinge somente àqueles que se encontram receptivos a eles. Nunca foram censurados por essa ambigüidade; seria burlesco censurar bananas.

As relações das pessoas com o fruto são superficiais, essencialmente consumistas, condicionadas a sua função de alimento. No



Figura 34 *Penca* 1969

entanto, trabalhadas por Antônio Henrique Amaral, transformam-se num produto raro: a banana à óleo sobre tela. Ele propõe uma arte temática, mas que nada tem de natureza-morta. As obras instigam e, por isso, torna-se importante apontar as implicações de seus significados.

Os inúmeros sentidos aderidos às bananas propõem que a decifremos. Distinguem-se de uma apresentação, pois são representações cujos elementos simbolizam algo que deve

ser decodificado. As expressões “a preço de banana”, “banana para dar e

vender”, entre outras, já indicam o seu sentido depreciativo: banal, comum, ou seja, aquilo que vale pouco. A importância da banana é estabelecida pelo tratamento pictórico perfeccionista na cor, na textura e nas dimensões agigantadas, com corte fotográfico detalhista, como *close-up*. Assim ocorre a metamorfose, sendo o seu prestígio conquistado, a sua dignidade resgatada.

Segundo o filósofo Umberto Eco, é na abertura para diversas leituras que a arte torna-se interessante (Eco, 1991). Nesse sentido o filósofo tcheco Vilem Flusser, em seu ensaio crítico *Campos de Batalha - pinturas de Antônio H. Amaral*, comenta:

“...elas ‘mostram’ bananas em situação tão fora do normal que somos forçados a ‘lê-las’ como ‘representações’ de situações não mostradas, mas que têm uma estrutura similar à situação mostrada. Em outras palavras: os fenômenos mostrados são também símbolos que têm significado que se impõe ao seu leitor. Elas não nos permitem a liberdade de interpretação geralmente associada a representações” (Flusser, 1974).



Figura 35 *Brasiliana* 1969

Saindo do contexto brasileiro, a leitura toma outras direções. O caráter depreciativo de banal, comum, é relativizado, deixando de conotar aquilo que vale pouco. Nos Estados Unidos, a organicidade zoomórfica é observada como sendo o principal significado: um grande e vigoroso falo. As cores tropicais fazem lembrar um país cheio de sol, praias e calor. A sensualidade está na própria relação fruto-alimento e no gestual quando a comemos: descascamos (despimos) e a inserimos na boca, degustando-a. Na série *Campo de Batalha*, as relações se complicam e conotam uma violência sado-mazoquista (Flusser, 1974). Na Rússia, sendo a banana um produto caro e de difícil acesso, ela simboliza um objeto de desejo, podendo ser associada a dinheiro, férias, praia, sol, carro esporte, prazer (A.H. Amaral, 1995, anexo A).

Desvinculada de seu tempo, local e contexto, ninguém associaria essas pinturas à coisa comum, sem valor ou à repressão e tortura. Antes de qualquer analogia possível estas obras existem como um fenômeno pictórico e, na ausência de referenciais, analisa-se seu aspecto estético.

A pintura a óleo é uma técnica bastante tradicional, que possui uma conotação arcaica. Entretanto, as pinturas em questão não são, em absoluto, anacrônicas pela maneira insólita de sua apresentação. A técnica impecável nas dimensões que atingem, de aproximadamente 1 x 1,50m, atribuem a meras bananas uma importância muito além de seu conhecido significado. Nos últimos anos, obras de caráter realista são compostas a partir de fotografias. Como registra a historiadora da arte Maria Alice Milliet:

“a série dos Campos de Batalha atesta o extraordinário aperfeiçoamento técnico e a complexidade temático-formal alcançada no período. Utiliza nesses quadros a fotografia como recurso auxiliar da pintura. A figuração



é alegórica, a intenção crítica e a plasticidade de uma exuberância sombria" (Milliet, 1997, p. 88).



Figura 36 *As duas suspensas* 1972

Nestas séries a história não é contada, como ocorre em muitas obras realizadas nos anos 60, mas sua comunicação induz a uma mudança de postura. As bananas, envoltas em cordas e enforcadas, são lidas como uma situação de imobilização e manipulação que incomoda, causando desconforto ao espectador, independentemente da possível associação de época: a massa amorfa e passiva de um povo dominado pelo regime autoritário. Quando cortadas e perfuradas

por facas e garfos, dilaceradas até as vísceras ficarem à mostra, perdem o referencial do fruto, mais parecendo imagens de ficção científica.

Antonio Henrique Amaral é o artista brasileiro que melhor

se integra na atmosfera mágica da arte latino-americana. Nas séries *Brasilianas* e *Campo de Batalha* a associação das características expressionistas e hiper-realistas pode ser considerada, em seu conjunto, realismo fantástico, melhor aplicado que surrealismo quando se trata de resolução de conflitos interiores. *"Entre os latino-americanos, o fantástico não tem sido forma de evasão ou de escapismo, mas ao contrário, um meio eficaz de compreensão de nossa realidade, um mergulho no interior de nós mesmos e do Continente"* (Morais, 1988).

Em suas obras é constante a presença do subjetivo e do objetivo, prevalecendo ora um, ora outro. Na série *Campo de Batalha* Antonio Henrique Amaral consegue reunir as dimensões crítica e política, e a expressão de seu mundo exterior. Ao esgotar-se o comentário político, porém, dá fim a todo esse tempo despendido à sátira, acabando com as bananas. Nesses tempos de regime militar, Antonio Henrique sente-se tolhido muito mais como indivíduo do que como artista, condição que o impele a realizar comentários políticos em seus trabalhos.

Antonio Henrique, sempre atento ao seu próprio processo de criação, refere-se à abertura política do governo brasileiro, no fim dos anos 70, declarando:

"Eu fiz minha abertura política, me antecipei ao Governo. Antes, preocupado em denunciar a repressão, eu reprimi minha própria expressão, o lado mais subjetivo da experiência. Agora eu estou interessado em construir uma expressão. Eu me recuso a me sentir reprimido" (A.H. Amaral, in Moraes, 1988, p. 40).

Nas séries *Brasilianas* e *Campo de Batalha* os valores éticos, estéticos e técnicos não se conflitam porque interagem, totalizando a obra. A experiência particular, a forma e a técnica se harmonizam.

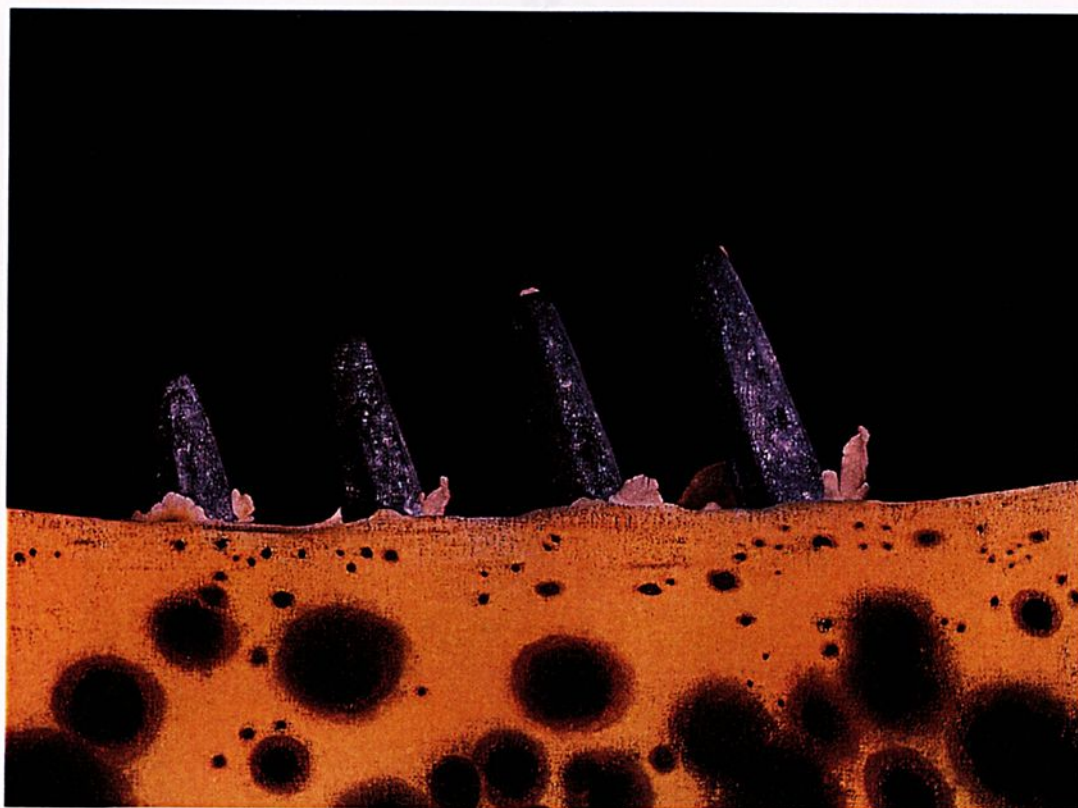


Figura 37 *Campo de Batalha 29* 1974

V

BRASILIANAS NEOBARROCAS NO CENÁRIO PÓS-MODERNO

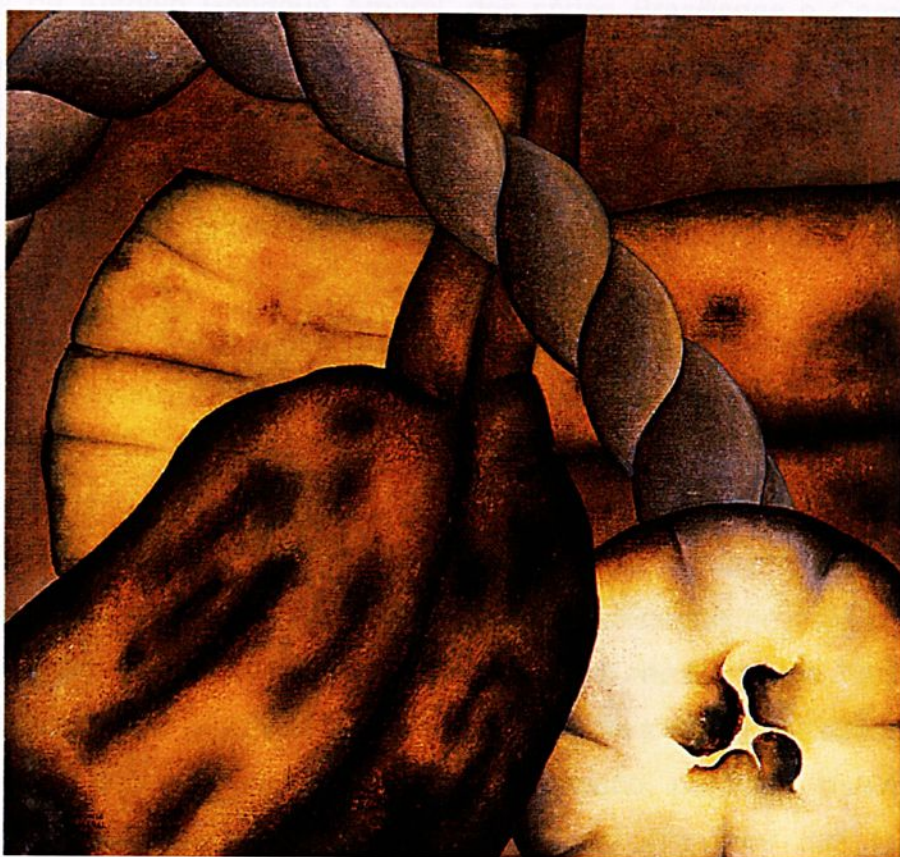


Figura 38 Sombra 1973

*“Não me preocupo com vanguardas ou retaguardas.
Parecem-me, inclusive, expressões bastante bélicas.”*

Antonio Henrique Amaral, 1967

V

BRASILIANAS NEOBARROCAS NO CENÁRIO PÓS-MODERNO

Aplicando a metodologia de Calabrese, analisa-se as obras de Antonio Henrique Amaral, das séries *Brasilianas* e *Campo de Batalha*, como um objeto cultural e chega-se à uma típica ilustração da pós-modernidade artística brasileira. As características que evidenciam a inserção destas obras na estética neobarroca são demonstradas nos fenômenos nelas encontrados, também manifestados em outros objetos culturais de época.

Conforme é mencionado na introdução desta pesquisa, Calabrese aponta determinadas teorias físicas e matemáticas referentes a um critério espacial para explicar a estética neobarroca. As analogias são feitas pela semelhança com os conceitos formais desta estética, possibilitando explicá-los. Entre elas estão *ritmo e repetição* (movimento, repetição – variação), *limite e excesso* (policentrismo, assimetria); *pormenor e fragmento* (detalhe); *desordem e caos* (objetos fractais e turbulência); *nó e labirinto* (representação figurativa da complexidade pós-moderna); *complexidade e dissipação* (recriação, paródia); *distorção e perversão* (citação); e *quase não sei o quê* (desafios das leis de representação) (Calabrese, 1987b).

Alguns aspectos destas teorias encontram-se presentes não só nos objetos culturais levantados nos capítulos anteriores, mas também são evidenciados, e muitas vezes antecipados, nas obras de Antonio Henrique Amaral.

Aponta-se inicialmente o que se pode considerar como precipitação, diferenciando estas obras das tendências de seu tempo,

tratando-se do *quase não sei o quê*.

Um dos aspectos que torna as séries *Brasilianas* e *Campo de Batalha* peculiares é o individualismo criativo. Num momento de transição entre a arte semântica e a conceitual, de exploração intensa de novos meios, materiais e suportes, o artista reporta-se a uma técnica tradicional, a pintura à óleo sobre tela, e transforma um tema vulgar em sublime.

A banana, abstraída do cotidiano, é apresentada, no entanto, de modo insólito, procurando mostrar o que não está visível. A verossimilhança intriga uma vez que se entende não serem estes quadros naturezas mortas. A prática teórica de desafiar as leis da representação está presente, mais que em qualquer outro momento, em épocas barrocas, traduzindo-se no gosto pelo impreciso e pelo desafio de sua superação. As obras de Antonio Henrique exigem uma condição sensorial extra de percepção, pois é preciso abstrair o que está oculto.

A primeira fase das *Brasilianas* é caracterizada pelo

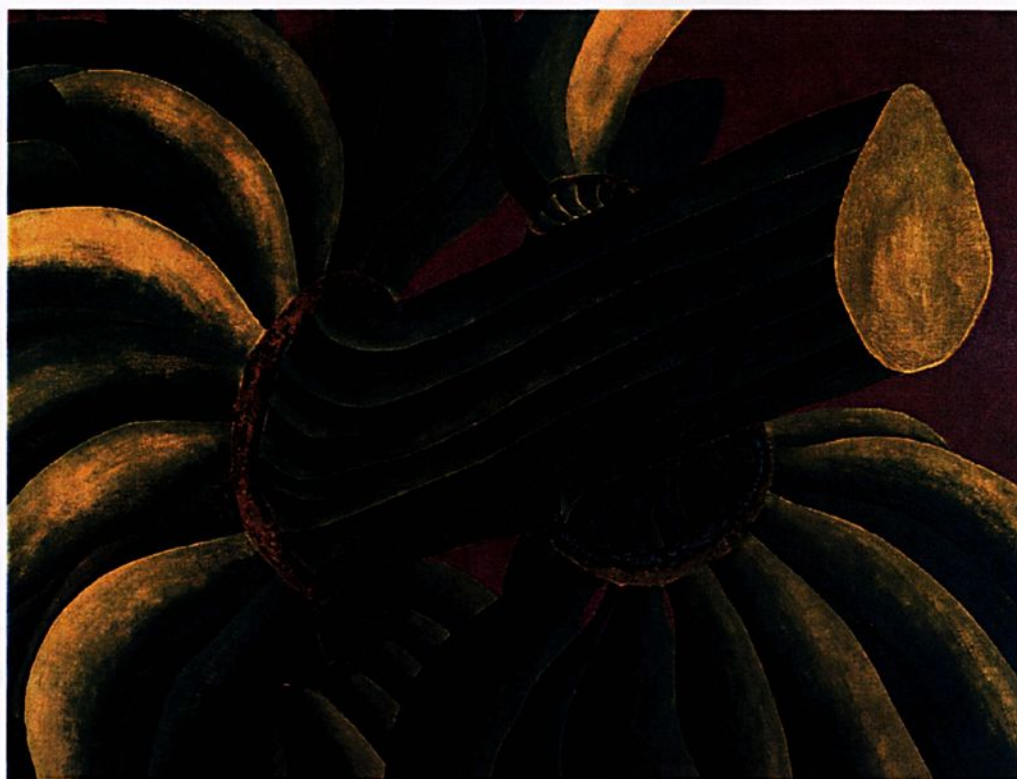


Figura 39 *Bananas* 1970

coletivo, pelo geral. A repetitividade das formas apresenta-se no próprio tema escolhido, no cacho e na penca que as bananas compõem. Essa repetitividade de formas multidirecionais produz um ritmo de turbulência caótica e as linhas curvas direcionam o olhar de dentro para fora. A assimetria composicional ocorre em virtude do posicionamento das massas. Os pesos não são distribuídos de forma a obedecer as formalidades estabelecidas na subdivisão de um campo de trabalho, conforme o são nas pinturas tradicionais. A subdivisão é imposta pela própria constituição do cacho e por sua disposição no campo. Esta organização espacial não define uma referência central, tornando a composição policêntrica própria da organicidade temática, ou seja, da serialidade orgânica de uma penca ou de um cacho.

O cacho e a penca são formas naturais, provenientes do acaso, não sendo portanto previsíveis ou calculáveis. À irregularidade, a interrupção e a repetitividade de suas conformações são atribuídas às formas fractais. A descontinuidade é dada a partir da constituição da penca, apresentando bananas em dimensões variadas e cíclicas, e do cacho, formado por pencas que brotam em intervalos regulares e decrescentes sobre o talo. Da descontinuidade surge o ritmo caótico que, associado à



Figura 40 *Bananas* 1970

configuração espiral do cacho, sugere a idéia de movimento e de múltiplos centros.

Na disposição interrompida das bananas e dos cachos encontrar-se-á o sentido de desordem. No significado intrínseco da palavra banana, assim como na etimologia da palavra barroco, também estão associados o sentido de desorganizado, “embananado”, confuso.

A produção das *Brasilianas* e *Campo de Batalha* também é serial: o tema é explorado de 1968 a 1974, resultando em aproximadamente duzentos quadros. A repetitividade, fenômeno marcante da estética neobarroca, está presente não somente na serialidade orgânica da fruta, mas também nas obras em questão.

A existência de operações de poéticas da *repetição* e da *variação* é confirmada em estudos sobre estética da escola de Mikel Dufrenne, abordando a *criação* e a *repetição*. A escola do Louvre também organizou um simpósio dedicado à análise do conflito entre *repetição* (conceito formal) e *imitação* (conceito temático) (Calabrese, 1987b).

Para Calabrese “chamam-se repetições, de fato, não só as continuações das aventuras de uma personagem, mas também os recursos semelhantes da história, como os temas ou cenários-tipo” (Id., Ibid., p. 44). Reportando-se à estrutura do produto literário, pode-se neste momento aplicar esta definição nas séries *Brasilianas* e *Campo de Batalha*, nas quais a protagonista é a banana, sempre inovadora e original, interpretando todos os papéis relacionados às metáforas que sua representação implica. As obras se repetem não só na forma mas também no conteúdo. A história é a mesma mudando o cenário e a situação. A técnica é a mesma em todos os capítulos e se encerra de modo dramático, com a morte da banana.

As obras que compõem a série *Brasilianas* apresentam-se como releituras de si mesmas e, em *Campo de Batalha*, como variação do tema. Não são citações, entretanto, porque se engendram para o esgotamento do tema. As bananas são aniquiladas a ponto de

distanciarem-se totalmente de sua referência inicial e, nesse esgotamento, aproximam-se de uma nova ordem: a pintura fantástica.

A presença das cordas em algumas obras sugere torsões que remetem à colunas salomônicas, usuais no movimento barroco. Calabrese considera o nó, o meandro, a trança, metáforas do movimento.

A complexidade ambígua do nó traz o prazer desafiador de perda da orientação inicial para encontrar uma ordem assistêmica, não previsível. O problema incitado pelo nó não é desfazê-lo, mas distinguir o

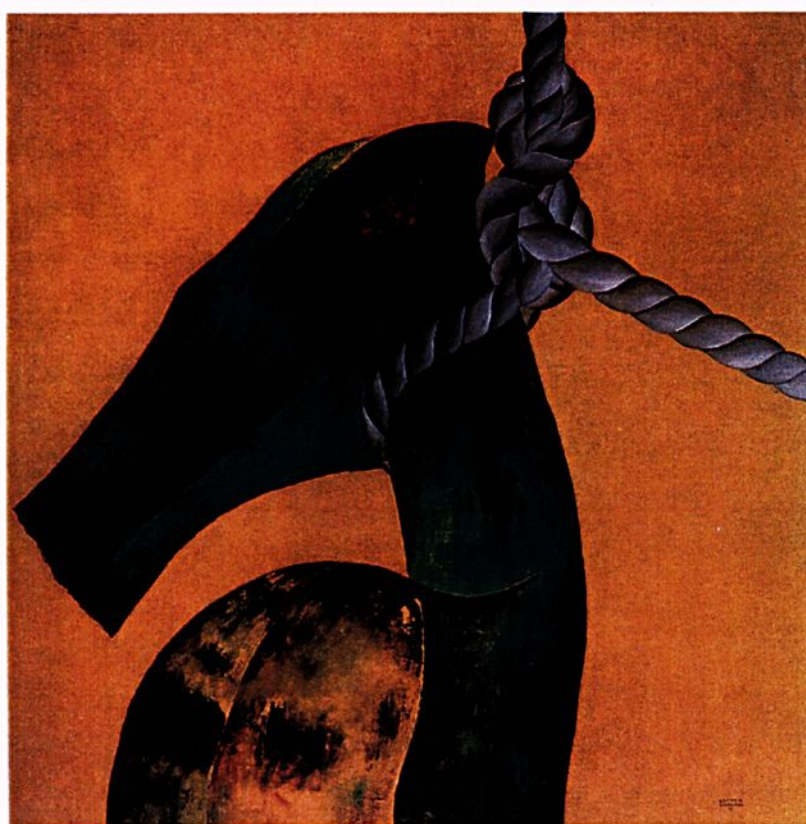


Figura 41 Detalhe com corda 1972

percurso dos fios. Da mesma forma que o labirinto, o nó segue “o mesmo princípio da perda da visão global de um percurso racional, e de contemporâneo exercício de uma inteligência aguda para encontrar a resolução final,

isto é, a descoberta de uma ordem” (Calabrese, 1987b, p. 146).

A corda e o nó são elementos associados ao barroco, porém, meta-histórico. Os estudos realizados sobre a figura do nó, assim como a do labirinto, apontam picos de suas representações correspondentes a momentos barrocos da história, entre eles o século XX. Esses momentos coincidem com o espírito da perda de si e da

argúcia. (*Id., ibid.*).

No dilaceramento, as bananas são individualizadas, particularizadas e fragmentadas, ocorrendo um processo do coletivo para o individual, do todo para a parte, de fora para dentro. Monumentalizadas e ampliadas como se vistas por um sistema de *zoom*, a parte é salientada, passando a constituir o detalhe o foco de interesse. O fragmento torna-se autônomo; a obra é o fragmento, recurso este que integra a estética neobarroca. Calabrese também observa que “... a estética do fragmento é um espalhar evitando o centro...” (*Id., ibid.*, p.

101) e que, ligada ao detalhe, pode ser chamada de *estética da alta-fidelidade*. O detalhe, isolando uma parte da obra, é sempre uma reprodução que busca valorizar



o prazer da perfeição técnica.

Figura 42 *Campo de Batalha 3* 1974

O pormenor possibilita a qualidade da reprodução e a melhor percepção do fruidor.

Os garfos, facas e pratos presentes na série *Campo de Batalha* fazem com que os contrastes sejam evidenciados na cor e no material orgânico e inorgânico, no frio e no quente, no vivo e no morto. O crítico de arte Olívio Tavares de Araújo aponta outras características barrocas nas obras de Antonio Henrique Amaral: “... as composições em diagonais, o impulso das formas do centro para as bordas do quadro, a

instabilidade das massas, a abundância de formas curvas..." (Araújo, 1987). Calabrese também expõe que *"diferenciação organizada, policentrismo e ritmo são elementos constitutivos do gosto barroco."* (Calabrese, 1987b, p. 57).

A pluralidade que caracteriza as séries *Brasílicas* e *Campo de Batalha* pode ser associada ao ecletismo estilístico da pós-modernidade: são *pop*, *hiper*, surrealistas, expressionistas, barroca, neobarroca. Na singularidade, são Antonio Henrique Amaral.

ENSAIOS, TEORIAS E ACERTOS PARA UMA FRUIÇÃO ESTÉTICA

No século XX nascem as modernas teorias da linguagem, sendo a primeira corrente a da *visibilidade pura*. Sua origem dá-se na segunda metade do século XIX com o filósofo alemão Konrad Fiedler, alegando ser o mundo sensível expresso pela representação visual e não por meio dos símbolos da linguagem:

"O artista não se distingue por uma capacidade visual particular, pelo fato de ser capaz de ver mais ou menos intensamente, ou de possuir em seus olhos um Dom especial de seleção, de síntese, de transfiguração, de nobilitação, de clarificação, de maneira a destacar em suas produções sobretudo as conquistas de seu olhar; distingue-se, antes, pelo fato de a faculdade peculiar de sua natureza colocá-lo em posição de passar imediatamente da percepção visual para a expressão visual; sua relação com a natureza não é uma relação visual, mas uma relação de expressão" (Fiedler, in Calabrese, 1987, p. 22)

Calabrese, em seu livro *A linguagem da arte*, esclarece que as correntes fundamentadas na *visibilidade pura* são conflitantes com

a iconografia, que analisa a obra de modo descritivo, traduzindo as imagens. A iconografia é aplicada na história da arte, na descrição do motivo das obras figurativas, na análise dos temas, de sua representação, dos atributos dos personagens, das alegorias etc. Resumidamente, a iconografia é uma tarefa descritiva, e a iconologia uma tarefa mais científica.

O termo *iconologia* é usado pela primeira vez em 1593, por Cesare Ripa, em um catálogo de imagens que, conforme declara no prefácio, foram “*produzidas para significar algo além daquilo que elas fazem ver*” (Ripa, in Calabrese, 1987a, p. 37). Em seu tempo, Ripa já apresenta uma iconologia moderna e pré-semiótica, procurando ir além da descrição das imagens, interpretando-as. A análise é da simbologia do visível, determinando os estilos e não a história dos artistas e de suas obras.

Nas primeiras décadas do século XX, na Alemanha, são desenvolvidos alguns dos conceitos que estruturam a linha lingüístico-simbólica da estética e da história da arte. Alguns filósofos alemães tornam-se decisivos para o desenrolar dos estudos na matéria. Entre eles, cita-se Aby Warburg, Panofsky e Ernest Cassirer, este último dando impulso também à antropologia cultural e à análise da história das idéias.

Aby Warburg é considerado o pai da iconologia, tendo sistematizado a análise iconológica e desenvolvido uma metodologia denominada *iconologia por Panofsky*. Sua atenção está voltada para o significado das imagens, por cuja análise pode-se chegar à reconstrução de uma determinada cultura.

Panofsky propõe uma tarefa mais científica à iconologia, abrangendo a estruturação dos significados da obra de arte. Este filósofo alega ser toda a descrição interpretativa, uma vez que ela é imbuída de subjetividade. Originalmente sua iconologia é baseada num conhecimento histórico profundo dos objetos a serem analisados, fator este que diferencia tal linha da iconologia meta-histórica.

Ernest Cassirer, um dos maiores filósofos europeus, é o autor do livro fundamental *Filosofia das formas simbólicas*. Sua teoria das *formas simbólicas* traz referenciais para o desenvolvimento da iconologia desenvolvida por Panofsky e de outras correntes de estudos estéticos.

Cassirer busca uma retomada da doutrina kantiana do conhecimento, enfrentando também o mesmo problema, de baseá-lo em leis universais, porém libertas da objetividade do mundo formal. Cassirer não aceita as teorias românticas da arte, tampouco as teorias objetivistas, como as conceituadas na mimese. Para ele, os elementos essenciais da objetividade artística traduzem-se nas formas. Neste caso as formas de arte partilham alguns mecanismos comuns com as formas da ciência ou da linguagem, como resultantes de processos intelectuais e racionais.

Na simbologia das formas manifestam-se conteúdos que não são diretamente relacionados com a apresentação das formas naturais. O símbolo pode ser considerado como um artifício para que uma abstração seja operacionalizada. É na ação simbólica que a arte se diferencia de outras linguagens. Do mesmo modo, é específico ao ser humano a capacidade de fazer uso da função simbólica.

A *Filosofia das formas simbólicas*, de Cassirer, influencia diversas correntes da história da arte e da estética, como a iconologia e a estética semiótica. O simbolismo de Susanne Langer distancia-se em parte da linha semiótica quando atribui à arte o aspecto apresentativo e não representativo. Langer acrescenta às teorias de Cassirer esquemas da vida afetiva aos símbolos, articulando sentimentos e não pensamentos. Isso faz com que a arte não funcione como linguagem e, sendo simbólica, revela-se ao fruidor e não comunica-se com ele (Calabrese, 1987a).

O filósofo italiano Umberto Eco considera óbvia a relação da iconologia como parte constitutiva da semiótica. Nesse aspecto há de se relevar que a iconologia panofskyana é diacrônica, estudando os fenômenos como inseridos no processo histórico; e semiótica é uma

disciplina sincrônica, examinando os fenômenos sob suas leis internas, restando aí uma incompatibilidade.

Encontrar-se-á, em suma, várias linhas filosóficas sobre iconologia e semiótica: alguns estudiosos alegam ser a iconologia parte da semiótica; outros, fundamento para a semiótica. Outros ainda, consideram infundadas as relações entre iconologia e semiótica e, em contraposição, há os que concebem iconologia e semiótica da arte não apenas afins, mas a segunda duplicata da primeira.

As divergências dos pensamentos filosóficos não possibilitam chegar a um consenso comum, porém, pode-se concluir de modo simples que a iconologia procura demonstrar o que as imagens representam por meio da análise de seus significados, privilegiando a estrutura do estilo e do conteúdo. A semiótica se ocupa dos mecanismos da significação artística e da relação entre significante e significado.

A VISÃO FENOMENOLÓGICA

O filósofo Daniel Arasse, em seu livro *Après Panofsky*, propõe para uma fruição artística o uso dos sentidos que levam a ver e não a ler uma obra. A visão fenomenológica possibilita essa ação, uma vez que consiste fundamentalmente em olhar as coisas como se vistas pela primeira vez. Entretanto, esse método apresenta dois grandes obstáculos: o hábito e o conhecimento prévio, que encobrem o invisível. Diante deste impasse, a problematização do visível, ou seja, o que intriga numa obra, poderá ser um caminho a ser percorrido para se chegar à visão fenomenológica.

A epistemologia francesa da arte, em suas recentes tendências, coloca a questão da arte no campo da sensoriedade íntima da obra. O filósofo francês Didi Huberman, em *Devant l'image*, alega que

os historiadores fazem das imagens pretextos para uma pesquisa cognitiva sobre o passado, não atingindo mais que os limites da investigação (Didi-Huberman, 1990).

Didi-Huberman opõe-se às linhas panofskiana e kantiana propondo o não saber do historiador, e abre as imagens para o melhor saber, para o emergir da visualidade. Dessa forma, o que em primeira instância pode ser óbvio, instiga, podendo provocar o fascínio, o deslumbre, revelando a vida própria da obra. O valor estará no impacto estético vindo da profundidade, no encarnado que materializa o *ânima* da obra, fazendo intensificar a interação entre obra e espectador. É nessa interseção que emerge o efeito que envolve e alucina (*Id., ibid.*).

Esses fenômenos não se relacionam com o conhecimento histórico da arte. Eles atuam de modo independente, podendo tanto ser revelados quanto dissimulados; são intencionais, mas a intensidade é incontrollável, pois envolve aspectos tanto subjetivos quanto psicológicos.

Nessa linha procura-se abordar algumas obras das séries *Brasileiras* e *Campo de Batalha*. É importante salientar que a referência diz respeito às séries, desenvolvidas como variações sobre um mesmo tema e que se reportam como uma seqüência de "retratos" em diferentes fases ou períodos. Considera-se, portanto, as séries, a própria unidade da obra que, em processo, só poderá ser assimilada se analisada por fragmento e diacronicamente, conforme o percurso da criação.

No esmiuçar destas imagens buscar-se-á não o discurso interpretativo, mas a recriação, fator imprescindível para que as obras sejam sempre inéditas; é esta postura que possibilita tornar o historiador ou o crítico de arte um artista (Damisch, 1972).

EPISTEMOLOGIA DA OBRA

A particularidade especial dessas obras diz respeito ao fato de serem inspiradas nelas mesmas: não são representações de bananas, tampouco naturezas mortas. São naturezas vivas atemporais, caracterizadas pela singularidade, da mesma forma que pela pluralidade de tendências.

O tema único foi desdobrado centenas de vezes sem esgotar-se, apresentando uma diversidade de circunstâncias equivalente. As bananas passam por constantes metamorfoses, e em cada obra está presente o inusitado.

A banana, para a maioria das pessoas, comum, "banal", é trabalhada de forma realista e por vezes chegam ao hiper-realismo. É facilmente reconhecível mas, não pertence à realidade, aproximando-se do mundo fantástico do imaginário, sem com isso fechar-se na linha do realismo fantástico. As situações apresentadas são bastante estranhas e são elas que nos transmitem perplexidade. Este fato é justamente o aspecto intrigante, instigador, que faz com que essas pinturas não passem despercebidas pelos espectadores receptivos. Não obstante a verossimilhança, a mimese não se estabelece como apenas reprodução do real; estas obras vão muito além de seu caráter realista. Os fenômenos delas imanentes impelem às indagações diferenciando a recriação poética da mera representação.

A técnica utilizada em ambas as séries é a pintura a óleo, sobre tela ou duratex, extremamente tradicional, conservadora e até arcaica, se for considerado que o panorama das artes plásticas dos anos 60 e 70 muito se apoia em novos meios. No entanto, grande parte das potencialidades do impacto estético emerge em decorrência da pintura a óleo, o que não seria possível caso tais obras tivessem sido trabalhadas em outras técnicas e com outros materiais. Estas pinturas não são telas

passivas: elas possuem vida interior. A utilização, mesmo que parcial, da reprodutibilidade técnica, por exemplo, a litogravura, seria incompatível com os resultados conquistados e aniquilaria a aura das obras.

O gesto pictórico exigido pela pintura e também pelas grandes dimensões, o pincel como instrumento extensor das mãos, a densidade da tinta, o contato direto com o suporte, são o fio condutor da expressividade notoriamente forte, emocional, tornando cada obra singular. É no esmerado tratamento, no acabamento delicado das texturas, que se consegue aferir um valor sublime de um tema vulgar. O prestígio da banana é estabelecido na densidade da cor, na expressividade da forma, nos detalhes e elementos que demonstram seu estado.



Figura 43 *Brasiliana I* 1969

As primeiras obras destas séries são caracterizadas pelo coletivo, apresentando bananas em pencas e cachos. O aspecto coletivo intensifica a autoridade da forma e outorga-lhe mais força. A repetitividade

das massas em direcionamentos múltiplos leva à indefinição de uma referência central, tornando a organização espacial policêntrica. Nenhum elemento é salientado ou situado para fim de destaque, importando o conjunto.

A repetitividade das formas, resultante da própria constituição do cacho e da penca, proporciona também dinamismo rítmico. Esse efeito, somado ao movimento proveniente das curvas em direções diversas, às vezes opostas, faz com que a analogia com corpos vivos seja inevitável. A associação com seres animados leva à transmutação do fruto, descartando a possibilidade dessas obras serem referenciadas como naturezas mortas, pois não são inanimadas.

Ao desassociar-se a banana de sua categoria de fruto, observar-se-á uma forma primitiva que, agregada à conformação de sua textura, mais se aproxima à de um animal. Nesta metamorfose, a banana pode reportar ao espectador a idéia de falo ou de tentáculo. As articulações dos cachos e das bananas na penca, tomando diferentes direções, criam ritmo e movimento de tentáculos vivos em busca de alimento, detendo uma vontade própria de dominar, e domina. O espectador, diante da eminência do ataque, de fruidor passa a ser a presa.

Ampliadas como se vistas por um sistema de *zoom* a parte é salientada, e sangra na tela, extrapolando os limites determinados pelo suporte. O fragmento desdefine a figura e transforma-se em obra; imbuído de vida e vontade própria, respira, inspira, infla e vaza o campo, invadindo o espaço do espectador.

Na monumentalidade da obra manifesta-se a arrogância, gerando um clima de ironia e deboche. A ampliação das bananas teatralizam-nas e lhes afere uma importância sarcástica; humanizam-se e reportam-se ao espectador com imponência: "*decifra-me ou devoro-te*".

É na humanização das bananas que se encontra o sintoma da obra, manifestando-se não na visibilidade, mas na visualidade

intrínseca. Este sintoma afere à obra uma intensidade psíquica e aurática, um poder de revelar o impacto visual imediato.

A série *Campo de Batalha* é a última fase das bananas. Como variação sobre um mesmo tema, as bananas apresentam-se de forma bem distinta da fase inicial. Vão perdendo a referência do fruto a ponto de serem bananas apenas porque se sabe que o são. É outro cenário, outra situação, na qual a banana se encontra desgastada, fragilizada impotente. Em *Campo de Batalha* a força é transferida para os outros elementos da composição e decretam a morte das bananas numa atmosfera de opressão e terror.

Amarradas, enforcadas, espetadas e cortadas, as bananas são dilaceradas até a perda total da referência temática. Particularizadas passam do coletivo para o individual, do todo para a

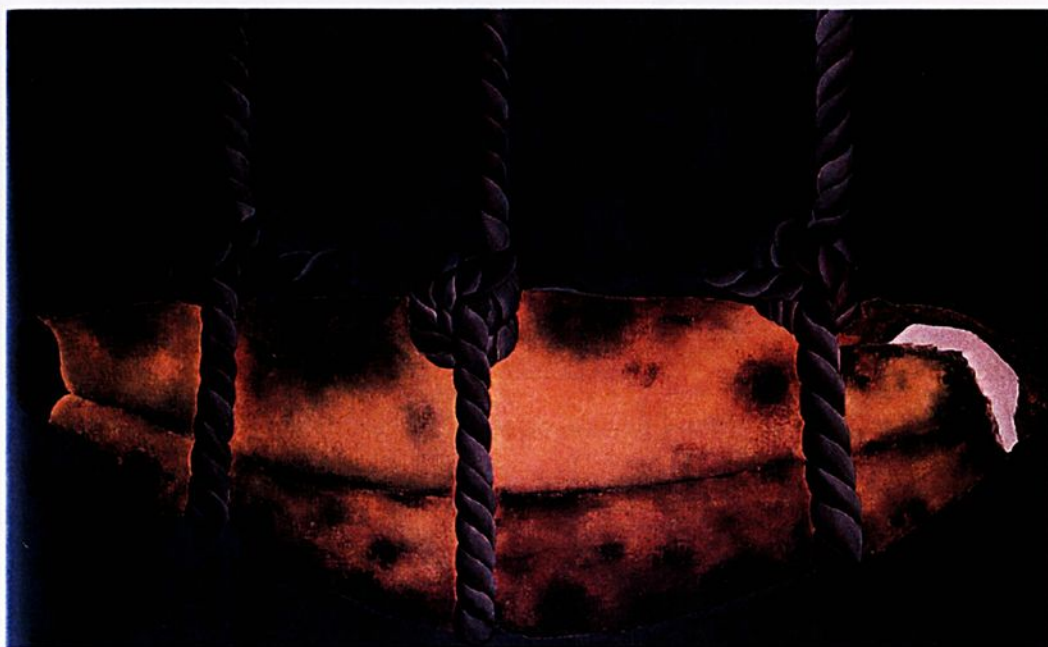


Figura 44 *Suspensa azul* 1973

parte, de fora para dentro. As cordas imobilizam, sufocam, enforcam; os garfos e facas rasgam, dilaceram e matam. As ações destes instrumentos de força produzem uma situação de impotência e de conflito. A derrota é inevitável.

A morte das bananas inicia-se no amadurecimento, quando a densidade do verde cede espaço para o amarelo. O vigor e a tonicidade que eram transmitidas pelos verdes escuros e pelas arestas bem definidas, são perdidas.

Os tons declinam para os ocre, marrons e pretos das manchas, conotando o processo de envelhecimento, de deteriorização. A superfície fina e frágil da casca torna-se vulnerável e rompe-se facilmente



Figura 45 *Campo de Batalha 9* 1973

diante das agressões sofridas. Os cinzas dos metais reforçam a frieza com que penetram os garfos e facas. Transfiguradas, o que resta das bananas são as vísceras, tornando-as irreconhecíveis.

É principalmente nesta série que se impõe a decodificação. O clima de angústia que emana das pinturas, sendo similar à situação representada, induz o espectador à uma leitura específica e ordena-lhe que decifre seus significados. Esse clima é estabelecido pelas condições tão atípicas em que as bananas se encontram.

Nestas obras, eminentemente a representação se impõe

à apresentação. A situação representa alguma coisa e determina que a leitura do que não está explícito seja feita. As analogias possíveis provocam a emersão do fenômeno eclipsado pela visibilidade. O fenômeno a elas concernente é a alegoria, convertendo os sentidos dos elementos pelos significados implícitos. A alegoria é caracterizada pelo signo, mostrando algo que expressa outra coisa. O objeto é assim arrancado de seu contexto e perde o brilho próprio; morre para dar espaço ao alegórico.

Na série *Campo de Batalha* a estrutura da alegoria é a encarnação da morte. Morte é o sintoma e as bananas morrem.



Figura 46 *Campo de Batalha 28* 1974

ANEXOS

ANEXO A

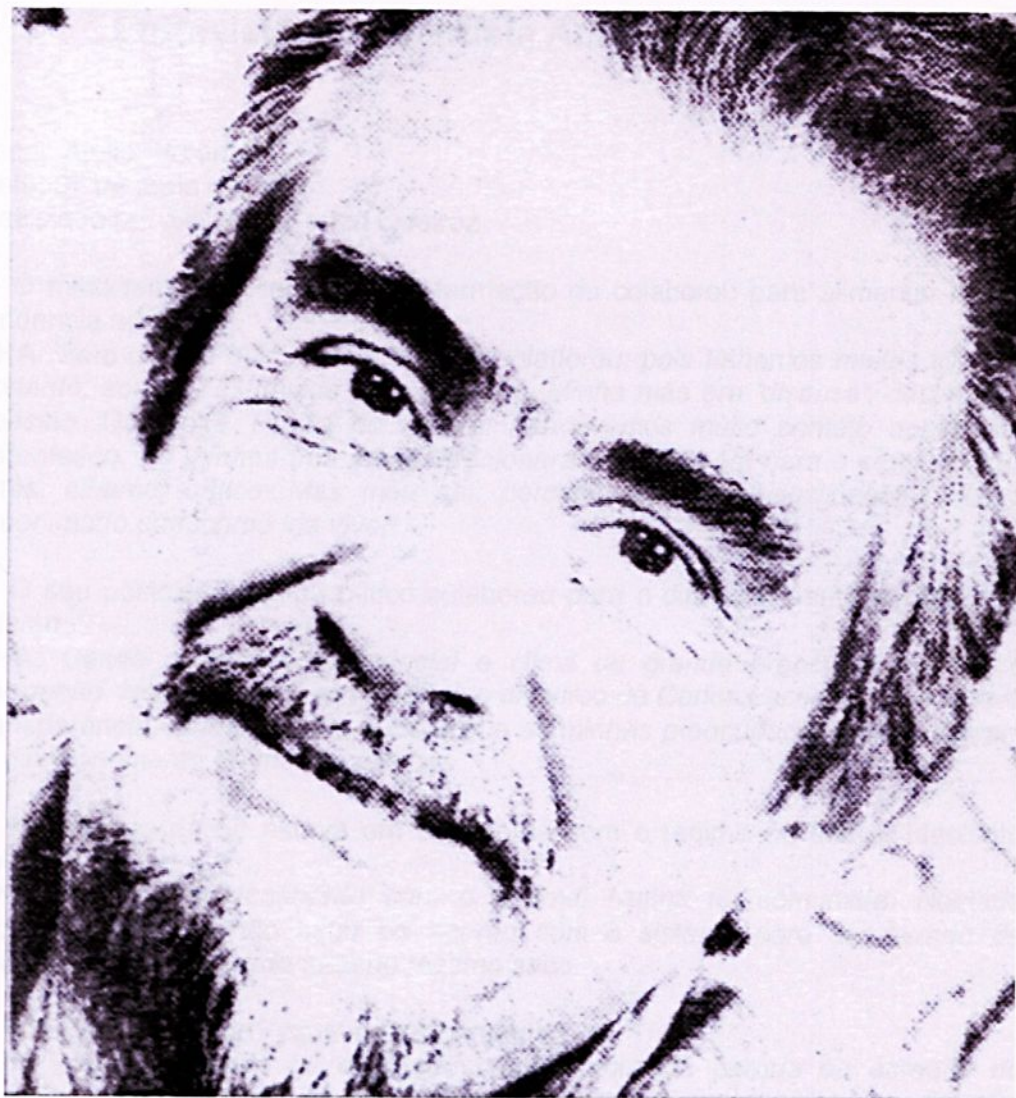


Figura 47 Antonio Henrique Amaral

*"Você tem que conseguir um grau de autonomia,
que as expectativas alheias não sejam mais importantes
que as suas próprias expectativas..."*

Antonio Henrique Amaral

ANEXO A

Entrevista com o artista Antonio Henrique Amaral

Local: Atelier do artista

Data: 02 de maio de 1995

Realizada por Silvia de Souza Queiroz

1- O meio familiar incentivou sua formação ou colaborou para alimentar a sua tendência artística?

AHA: *Sem dúvida que o meio familiar colaborou, pois tínhamos muitos livros e portanto, acesso, estímulos para as artes. Minha mãe era 'diseuse', declamava poesias... Quanto a Tarsila do Amaral não tivemos muito contato apesar do parentesco. As minhas três irmãs direcionaram-se também para o caminho das artes, cinema, crítica... Mas meu pai, percebendo minhas inclinações, ficava preocupado com como iria viver.*

2- O seu posicionamento político colaborou para o direcionamento temático de sua arte?

AHA: *Desde a faculdade vivenciei o clima de grande preocupação com a corrupção. Nos deixamos envolver pelo discurso de Carlos Lacerda que pregava transparência, mudanças... e é claro que as minhas preocupações influenciaram o direcionamento de meus trabalhos.*

3- Na década de 60 estava em desacordo com o regime ou com a ideologia política?

AHA: *Estava em desacordo com o regime. Nunca fui comunista. Naquele momento bastava não estar de acordo com o sistema para ser taxado de comunista. Era colocado tudo no mesmo saco.*

4- Você era politizado? Atuava politicamente?

AHA: *Não. Eu nunca fui engajado como comunista porque eu acredito no espaço aberto e não na casa fechada. Eu sou mais anárquico do que ideologicamente correto. Eu acho que a natureza humana fica sempre muito limitada se ela for presa a ideologias fixas, determinadas. Eu acredito na ideologia que dê espaço para todas as contradições humanas se manifestarem e ainda acho que na democracia é mais fácil isso acontecer que num regime comunista, ditatorial; para mim isso é militarismo. Eu não acredito nisso. Eu não acredito que isso possa dar certo. Acredito que tem que haver um socialismo, uma maior solidariedade humana mas não uma disciplina marxista, leninista ou comunista organizada como era. Por isso eu sempre me recusei a me inscrever em partido comunista ou ser comunista de carteirinha porque eu não acreditava nisso. Uma vez o Mário Pedrosa me perguntou: 'por quê você não se inscreve no partido comunista?' e eu disse não. Eu prefiro andar na rua do que ficar preso no edifício. Eu achava que eu precisava ficar esparso para as minhas contradições como ser humano, para as minhas fraquezas. Eu acredito que o*

regime democrático capitalista ainda oferece isto em maior escala, com todas as contradições e defeitos da democracia, eu acredito que é melhor do que o comunismo. Agora quem sabe, numa via futura socialista, onde haja maior solidariedade, maior preocupação social, maior consciência do ser humano. Todos nós acreditávamos que o comunismo era isso, que o socialismo podia ser isso, mas acabou essa possibilidade, essa esperança e vimos que não era nada disso, que era uma coisa muito rígida, muito exclusivista, sectária, burocrática; eu não acredito em burocracia. Acho que a burocracia tem que ser o mínimo indispensável para o funcionamento das coisas. Neste país, aumentar o poder do Estado, quando nós sabemos que o país tem 8,5 milhões de funcionários públicos...é uma nação dentro da nação! Quando nós sabemos que o Banco do Brasil tem 125 mil funcionários que consomem com salários 1,5% do PIB Nacional... é um escândalo! É impossível passar esse país para diante e desenvolver melhor uma estrutura Estatal com essas aberrações. Com 30 Bancos Estaduais endividados até o pescoço, preocupados com assuntos de seus interesses exclusivamente...sectários, corporativistas, que só pensam nos seus interesses. Então é uma nação contra, são os funcionários públicos contra o resto do país que vive como gente normal, enquanto eles se aposentam com 8 anos, com não sei quantos anos... é uma casta nefasta. Agora você imagine um comunismo Estatal entrando aqui neste estágio das coisas. Era o fim! Nós temos que dismantelar isso que está aqui, isso que é herança da colônia, uma herança do Vargas, uma herança do tempo colonial...Temos que modificar isto aqui de uma maneira qualquer que dê certo. Não podemos engrossar o estatismo aqui, se não estamos roubados!

5- A preocupação com a denúncia, a crítica social, eram temas sempre presentes em sua obra antes da década de 80?

AHA: *A partir de 1964 eu comecei a fazer uma gravura explicitamente satírica e de denúncia, de crítica social, comentário social explícito e essa gravura com os gerais, as bocas e os dentes, foi até 67. Eu já tinha começado a pintar as bocas em 65. Eu fiz uma exposição de pinturas das bocas muito em cima da gravura; depois eu passei para as bananas já completamente diferente, usando mais a pintura. Aí eu estava realmente envolvido com o problema da pintura, tanto assim que não fiz mais gravura ou muito pouco; e a banana então teve esse caráter de comentário social também mas não explícito embora a banana não tem dúvida que é uma "banana", Banana Republic, falos, demonstrava assim um deboche, junto com 'O rei da vela', o tropicalismo. Havia uma intenção de ridicularizar o Regime Militar de alguma maneira. Isso durou até 75, quando fiz a última banana. Depois disso a minha preocupação estava em algo mais subjetivo, que eram os meus desenhos.*

6- Acreditava ser a arte instrumento para as transformações sociais?

AHA: *Não, ela não tem esse poder.*

7- O Rio de Janeiro foi o polo divulgador de que a arte deveria ser engajada pela própria efervescência político-cultural local (CPC, Central da UNE, etc.). Em São Paulo houve eventos artísticos significativos de cunho político?

AHA: *Em São Paulo houve a Feira paulista de opinião em 68, no Teatro Ruth Escobar, onde eu expus pintura de banana e a escultura de 2m. Foi, na ocasião, invadida pela Polícia Federal, destruíram a banana, houve um 'raid', uma noite*

que a polícia foi lá e prendeu, bateu, acabou com o espetáculo. Era uma exposição com espetáculos teatrais, dança, etc...

8- Sentia-se reprimido como cidadão ou como artista?

AHA: *Mais como cidadão. Os jornalistas se sentiam mais reprimidos profissionalmente, talvez os escritores. Eu, pintando só as bananas, eu iludia a censura. Ficaria ridículo censurar bananas... Mas como cidadão estávamos todos muito reprimidos. O fim das bananas, quando eu determino que está chegando ao fim, está se esgotando, é que eu também achava que não estava mais a fim de ficar fazendo comentário social em torno dos generais brasileiros. Eu já estava de saco cheio. Achava que já tinha dado o suficiente, já tinha falado o suficiente, esgotou. Eu não estava mais querendo transformar a minha pintura em uma coisa política, ou um comentário político sobre o sado-mazoquismo. Já estava entrando num subterrâneo que não me interessava. Eu queria ar livre. Então eu proclamei minha própria abertura, antes da abertura política, eu vou agora esquecer um pouco, chega! Acabou as bananas, não tem mais. Agora eu vou retomar pesquisas anteriores.*

9- A crítica e a denúncia eram necessidades interiores?

AHA: *Sim, eram necessidades interiores os meus comentários políticos.*

10- Se necessidade interior, não é incoerente dizer que a preocupação com a denúncia reprimiu a criação?

AHA: *De repente começou a ser insuficiente para mim só a expressão através das bananas e por isso que eu mudei. Agora não vejo incoerência porque é um processo; você nem sempre é totalmente preto nem sempre é totalmente branco; são coisas que vão mudando de tons. É um processo de transformação. Então, quando esse processo de transformação se impôs, eu cedi a ele assim como eu abri mão das minhas preocupações subjetivas quando veio o golpe militar e eu me senti com a necessidade de comentar aquilo, fazer parte daquilo de uma maneira, condenando aquele golpe militar através do meu trabalho; eu sufoquei algumas coisas. Depois tornou-se necessário abandonar o comentário social. Então eu sufoquei esse lado de comentário social e passei para um lado mais subjetivo do trabalho, uma forma mais subjetiva, de uma preocupação mais subjetiva. Eu não tenho nenhuma preocupação em ser incoerente. Eu sou incoerente, confesso. Eu acredito na transformação e nas diversas faces do ser humano. Eu não tenho nenhuma preocupação em ser incoerente, nem ética e nem esteticamente. No final do processo, no final dos Campos de Batalha, já em 73, 74, quando começaram a surgir mais fortes os desenhos, eu já fui percebendo que estava na hora de mudar. Daí eu passei a trabalhar para apressar o fim da banana de uma maneira digna, intelectual, consciente, disciplinada, eu terminei a série dos Campos de Batalha. Matei-as! Agora, tudo isso estamos falando no campo da linguagem.*

11- Acha que o engajamento pode prejudicar o resultado da obra em seu aspecto estético?

AHA: *Quando necessidade interior não.*

12- Acredita que a obra de arte possa estar desprendida das influências externas ou ela carrega consigo os fatores do meio em que foi criada?



AHA: Eu acredito que toda obra de arte tem um lugar de nascimento e um tempo. Ela pertence a um lugar e à uma época. Ela não foge disso. Sua vida, sua experiência de vida está sempre situada em determinado lugar, assim como em determinado tempo. A infância do europeu, do americano, é muito diferente da nossa infância. Então nós não podemos fazer uma arte parecida, vai ser sempre diferente e viva a diferença, que aí nós temos alguma coisa a acrescentar ao vocabulário universal, à enciclopédia da iconografia universal, desde de que assumamos as nossas diferenças e que nós não queiramos ser idênticos aos do primeiro mundo, ser idêntico na linguagem, nas preocupações estéticas, éticas, uma vez que não somos nem anglo-saxões, nem italianos, nem japoneses, nem americanos, nem alemães. Nós temos que assumir a nossa condição específica de sermos quem somos e onde somos e disto, sabendo de tudo o que acontece no mundo, com a informação hoje em dia muito grande, você tem informação mas você tem a sua experiência de vida e essa experiência é que vai dar corpo à sua vida, enriquecida de sua informação, enriquecida das suas viagens de seu conhecimento internacional que seja, mas você enriquece um determinado lastro que é a sua experiência pessoal, a sua vida, a sua formação cultural. A prova é, por exemplo, que a leitura das bananas nos Estados Unidos era muito mais pelo lado fálico, erótico, sado-mazoquista do que do lado político. Eles viam aquilo como manifestações de erotismo. Na Rússia, eu soube agora, um alemão estava me dizendo que um dos símbolos de consumo na Rússia era a banana. É um produto caríssimo. É um produto que só os dirigentes do partido comunista tinham acesso. Então a banana começou a simbolizar tudo aquilo que os Russos não tinham acesso: whiskys, todos os objetos do desejo de consumo eram simbolizados numa forma que era a banana. 'Yes, we want bananas', nós queremos bananas, que é: queriam consumo, queriam objetos que eles não tinham. Lembravam o sol, vida boa, Caribe, férias, objetos de consumo, vídeos-cassetes, celulares, mercedes, BMW, banana. Banana era aquilo que era sempre desejado pelos Russos. Aqui tem a conotação de barato, sem importância, o ser humano, a população, uma coisa mícha, sem valor, que não era respeitada. Ninguém respeitava uma banana, a preço de banana, tem a expressão, não é? Comprei a preço de banana: uma coisa que não vale nada! Hoje já está caro...mas naquela ocasião a idéia era essa: pegar um tema sem importância. Minha intenção não era simbolizar. Ela adquiriu através da pintura um caráter de personagem pelo porte, pelo tamanho das pinturas, pela presença que assumiu, era um personagem.

13- Qual foi a motivação que o levou à série Brasileira?

AHA: Foi todo aquele momento, um espírito de uma época num devido lugar em que havia uma censura, havia uma coisa de tropicalista, uma consciência de que nós fazíamos parte de uma civilização emergente tropicalista, havia uma revolta contra o estado das coisas militares e políticas, a censura a repressão, havia uma necessidade de marcar as coisas nossas através, por exemplo, do trabalho do 'O rei da vela' do José Celso Martinez Correa, que é antológico, muito importante, que deflagrou o processo de deboche diante de uma situação incômoda, deboche como uma atitude política, uma atitude cultural, como uma atitude subversiva, assim como foi muito o espírito dos anos 60, 70, no mundo inteiro, 'sex, drugs and rock and roll' no resto do mundo; aqui havia uma outra situação política, opressiva, então era 'sex drugs and rock and roll' o mesmo espírito de inconformismo que havia na Europa, nos Estados Unidos, na América Latina, em todas as partes havia lutas políticas, na América Latina, muito mais

do que no resto da Europa, nos Estados Unidos, mas também com tonações políticas, o caso da Guerra do Vietnã nos Estados Unidos, envolvimento também contra políticas colonialistas na Europa. Havia todo um clima de efervescência política que se manifestava como ação subversiva num âmbito de comportamento, das roupas, das músicas, do sexo, do uso de drogas, como uma atitude de irreverência à outra geração: 'não confio em ninguém com mais de 30 anos'... havia todo um clima de desordem política e tentativa de mudança de valores.

14- Foi em função do tema que houve a mudança de técnica, no caso, para a pintura?

AHA: Não. No momento eu estava interessado em aprender pintar e o tema veio espontaneamente. Poderia, talvez, ter sido outro.

15- Por que as grandes dimensões das obras desse período?

AHA: As dimensões das bananas... porque não eram pinturas de decoração, naturezas mortas. Eram seres grandes... uma banana de dois metros não é uma natureza morta, é uma coisa específica. Eu dizia até que a banana era um foguete dirigido ao aqui-agora e não à lua, na tentativa de que nos conscientizássemos de que éramos um povo diferente, tínhamos uma situação de vida diferente, especial e vivíamos debaixo de um regime militar, tínhamos muita miséria, muita repressão, muita censura, não havia liberdade democrática, havia um casta militar que tinha todo o poder. Então eu queria chamar a atenção para a nossa situação específica. A banana tinha esse objetivo, era um foguete em direção ao aqui-agora. Ela não tinha que ter o aspecto de natureza morta e por isso tinha que ser grande, muralesca, monumental.

16- Somando-se às grandes dimensões, os elementos vazados dão a sensação de uma necessidade de extrapolar limites. Isso tem a ver com o regime ditatorial?

AHA: Na minha pintura as formas sempre extravasam o espaço com a consciência, na tentativa de perceber que a nossa vida é um pequeno detalhe de um todo, cujo sentido a gente não alcança. O mistério, o inexplicável, o espaço além daquilo que nós conhecemos, um pequeno limitezinho deste universo. Na nossa vida a gente conhece pouco a não ser do nosso cotidiano e das coisas que a gente bota os olhos e os sentidos. A gente conhece muito pouco da realidade, certo? Então não podemos querer resolver todos os problemas do espaço dado. Assumir, com uma certa humildade que nossas possibilidades são limitadas. O resto é mistério.

17- As cores desses elementos estão associadas ao que se queria comunicar?

AHA: Não. Coincidentemente bananas são verdes e amarelas.

18- A repetição temática tem relação com a necessidade de esgotar o tema? A técnica de gravura não supriria essa necessidade?

AHA : Essa insistência foi proposital, isso foi intelectual, isso foi consciente. A série das bananas, se nasceu de uma forma semiconsciente, ela se tornou depois muito consciente até o momento em que se exauriu, quando ela se tornava excessivamente consciente - self conscious. Foi aí, em 73, 74, quando eu já queria partir para um outro mistério, uma outra coisa mais misteriosa, que



ficaram os desenhos, que já vinham brotando juntos. A técnica da gravura não supria a necessidade de pintar. A necessidade era aprender pintura.

19- Essa série é extensa?

AHA: *As bananas no total, deve ter tido umas duzentas e poucas.*

20- Até quando durou a série *Brasilianas*?

AHA: *Foi até 75. No esgotamento, no final é que recursos fotográficos foram usados. As bananas começaram verdes depois ficaram podres, depois amarradas, cortadas, etc. Nos últimos quadros só aparecem garfo e faca; não aparece nem banana mais porque ela já havia sido destruída.*

22- Depois de um longo período de objetividade ocorreu a subjetividade. Esse processo é cíclico?

AHA: *O objetivo e o subjetivo é uma dicotomia sempre presente no meu trabalho e a tentativa é integrar o seu universo subjetivo ao seu universo objetivo através das obras, através dos trabalhos, através da linguagem. Você transforma vida em linguagem e, dentro dessa transformação da vida em linguagem tem a vida interior, a vida objetivo, a vida social, a vida exterior. Você trata de transformar isto, naquilo que você faz, seja poeta, músico ou pintor. Você tenta transformar em linguagem os vários níveis de sua existência.*



ANEXO B

Entrevista com o artista Antonio Henrique Amaral

Local: Atelier do artista

Data: 31 de outubro de 1995

Realizada por Silvia de Souza Queiroz

1- Quanto ao ciclo das bananas: começaram a apodrecer quando ainda no Brasil? As cordas começam a surgir aqui e foram desenvolvidas também nos Estados Unidos? Os garfos e facas só surgem nos Estados Unidos? Quando retornou ao Brasil já havia "matado" o tema?

AHA: *As bananas elas começaram a apodrecer em 70, 71 e as cordas entraram em 72. Eu estava aqui. Eu fui para Nova York em 73. Aqueles quadros que tem as cordas, elas enforcadas, começaram a surgir aqui, em 72. Nos Estados Unidos continuaram as cordas e aí entraram os metais e a série Campo de Batalha, que foi toda desenvolvida em Nova York, em 73 e 74. O frio, o metálico, o industrial, é uma coisa mais racional, mais construída. Corda é cizal, é uma coisa antiga, artesanal, ela nasceu aqui. Lá nasceu a seqüência dos garfos e facas, junto com as cordas; as cordas foram somadas aos metais e lá elas desapareceram. Os últimos quadro das bananas, que são só metais, foram pintados lá. A série das bananas terminou em Nova York em 1974. Aí em 75, quando eu volto para cá, eu pinto os três quadros da série Herzog, por causa da morte do Herzog. Um está no Sindicato, outro está aqui e mais um, que foi vendido num leilão do Jornal do Brasil em 1976. A série das bananas terminam em Nova York. Depois houve apenas três quadros das bananas que entram mais como personagem mesmo, são mais vísceras que saem da banana, num tributo à morte de Herzog. Ainda foi usada a 'gestalt da banana, a forma da banana, os metais, os garfos e a faca, o garfo penetrando, aquele elemento orgânico, que parecia banana, que foi feito em função da tragédia Herzog.*

2- As bananas podem também ter surgido com o único objetivo de busca do prazer na pintura, sem nenhuma intenção de comentário político, ao menos consciente?

AHA: *As duas coisas caminharam juntas porque eu estava desenvolvendo a pintura, o prazer de pintar, o prazer de dominar a técnica. Estava procurando uma satisfação íntima em pintar exatamente aquilo que estava imaginando. Mas ao mesmo tempo pude conciliar com uma função social, no caso a denúncia política, com o prazer da pintura. Caminharam em paralelo, sem dúvida nenhuma, evidentemente não era suficiente para mim, eu tinha outras inquietações de origem pessoal, de natureza visual e eu tinha uma série de 'desenhinhos', que eu fazia simultaneamente às bananas, que depois surgiram, após a morte das bananas, e eu continuei o meu trabalho.*



3- Até que ponto o semantismo das obras diz respeito aos acontecimentos externos? O processo ocorrido com as bananas não pode estar relacionado mais às suas transformações interiores?

AHA: *A série das bananas, a série das pinturas das bananas – lembre que são sempre pinturas – tem muitas leituras, não é apenas uma obra política, é uma obra de muitas leituras. Ela pode ser vista do ponto de vista humano, pode ser vista do ponto de vista social, do ponto de vista estético, como trabalho artístico, evidentemente uma série de abordagens que você pode dar ao tema. O Vilem Flusser viu o sado-mazoquismo, o povo e a autoridade. Ela tem uma leitura mais ampla que é digamos, toda aquela série de ditaduras que tinha na América Latina na ocasião, não só no Brasil. O Edward Sullivan se refere a série das Bananas como um dos mais poderosos ícones dos anos 70 em relação ao engajamento da arte com a política; isso ele cita num catálogo meu. O Edward Sullivan, que é 'Chairman' do Fine Arts Department, da New York University, e esta afirmação está numa exposição que ele me apresentou em 92, nos Estados Unidos. Ele cita isso como um ícone de toda a situação política da América Latina. Ele acha que a banana transcende o Brasil e atinge todo um universo Latino Americano, que tinha vários ditadores na ocasião. Era Somoza, era Pinochet, era Batista que tinha recém caído em Cuba, na Bolívia, tinha muitas ditaduras na América Latina; na Argentina. Enfim havia todo um clima em que a palavra banana significava 'Banana Republic', era um termo pejorativo para definir países que não tinham uma ordem jurídica, nem social, eram regimes de força. A banana se inscreve nesse panorama internacional como um símbolo dessa repressão e eu, dando esse aspecto de personagem à ela, ficou mais enfatizados. Agora ela têm leituras. Você pode ler de diversas maneiras. Sem dúvida ela era minha posição dentro desse quadro socio-político. Evidentemente o artista não fica comentando socialmente eternamente. Ele tem outras inquietações de natureza pessoal. Então a morte da banana tem a ver também com uma decisão minha de não ficar comentando regimes políticos o resto da minha vida. Eu fiz um discurso quando saí das bananas, que terminou com 'Campo de Batalha', e depois eu parti para continuar a minha exploração no vocabulário visual no meu trabalho.*

4- Se a arte está intrinsecamente relacionada com psicologia, é possível levarmos em consideração o que o artista fala de sua obra? Não haveria uma carga muito mais fiel do artista na sua produção artística do que em suas palavras, que podem camuflar o seu íntimo, as suas reais intenções criativas?

AHA: *Eu acho que a obra é a palavra final. É o que a obra e a leitura da obra vai propiciar, proporcionar e levantar; estas, eu acho, são as coisas mais importantes, as que ficam. O artista às vezes vê uma coisa e não é aquilo, é outra. O artista não é o mais indicado para comentar sua obra. A obra em si, ela tem que falar por si.*

5- A criação artística leva ao auto-conhecimento?

AHA: *Sem dúvida ela é sempre um mergulho no conhecimento próprio. Os processos criativos revelam muitas coisas a seu respeito, afloram muitas inquietações, hesitações, dúvidas, enfim é um mergulho sempre em regiões, muitas vezes, não muito conscientes. A obra de arte revela.*

6- No Jornal Popular da Tarde de 03/11/69, é colocado que o tropicalismo tomou a banana como símbolo. Quais as evidências disso?



AHA: *A banana tornou-se importante como obra minha. Outros artistas viveram a tropicália de outra forma. Caetano, Gil, Hélio Oiticica, viveram o movimento tropicalista falando de outros assuntos. Eu adotei a banana. Não vejo muito claramente isso. A banana tornou-se uma forma que eu desenvolvi muito. Eles abordaram outros aspectos.*

7- Na Revista *Colóquio* nº 3, de junho de 1971, Mário Barata diz ser o início dessa fase temática como uma bandeira de um tropicalismo Oswaldiano. No entanto você declarou não ter ligação nenhuma com o tropicalismo e a *pop art* na Revista *Veja* nº 141 de 26/05/71. Poderia explicar melhor o que pensa ou pensou do tropicalismo e por quê não tem nada a ver com ele?

AHA: *Eu estava inserido no movimento, isso é evidente. Não há dúvida que eu fazia parte do movimento tropicalista no sentido de que era uma coisa que estava acontecendo. O teatro, O rei da vela, Zé Celso na montagem d'O rei da vela, com a música, com Hélio Oiticica também. Enfim eu me inseri desta maneira através da pintura e falando de banana, me restringindo a isto. Evidentemente eu vivenciei esse período tropicalista.*

8- Na Folha da Tarde de 10/06/68, você declara que o homem tropicalista é inerte, é estático, e a série das bananas não.

AHA: *Eu via a banana como um foguete, não dirigido ao espaço mas sim ao aqui-agora. Era um foguete para que nós nos conscientizássemos do momento brasileiro, que nós tivéssemos consciência do que nós estávamos vivendo aqui; problemas sérios políticos de violação da nossa liberdade democrática e que nós tínhamos nossos temas, tínhamos nossas preocupações, que eram distintas, e continuam sendo distintas, dos países do primeiro mundo, da Europa, Estados Unidos, Japão. E essa conscientização que nós vivemos aqui no Brasil é uma coisa sempre oportuna de falar. Muitas vezes o desejo de ser primeiro mundo, o desejo de ser europeu ou americano, às vezes é uma coisa muito forte na mídia e incita muito as pessoas a terem uma certa posição de não aceitação de sua condição. Você pode ter modelos mas o fato de você ter modelo ou ídolos, ou o desejo de que a arte se processasse de uma tal forma, você tem que ver que a sua vida se passa aqui, embora você tenha informação do resto do mundo. Você vive aqui seu cotidiano é aqui. Essa permanente lembrança de que nosso cotidiano é aqui e que os nossos valores têm que ser desenvolvidos aqui, sejam eles éticos, estéticos, políticos, é um fato importante.*

9- Você tem o mesmo ponto de vista sobre o movimento tropicália que você teve na ocasião?

AHA: *Não, as coisas mudam. Eu não estou tão preocupado com o momento social. Eu estou preocupado com outras coisas. Eu não estou preocupado com a política, eu estou preocupado com problemas em geral, nossos. A minha arte hoje é uma arte muito mais articulada. Eu não faço mais comentários sociais, explícitos, da fase dos generais, da gravura, da banana. Agora são outras preocupações, mais amplas.*

10- O período entre a década de 60 até meados dos anos 70 passou por três momentos psicológicos: o primeiro foi emocional, o segundo foi o equilíbrio entre emocional com o racional e o terceiro, racional. Existe um paralelo da sua produção com a denúncia direta, o comentário metafórico e o subjetivismo após as bananas?



AHA: *Eu fiz um mergulho mais em mim mesmo, mais naqueles 'desenhinhos' que eu fazia durante as bananas. Eu comecei a investigar formas, formas menos objetivas, mais subjetivas, realmente. Foi um mergulho em inquietações que antecediam as bananas. Você pode dizer isto. Pode ser. A partir de 75, 76, o meu trabalho era muito mais subjetivo, era um diálogo muito mais interior, eu procurava fazer da minha vida interior formas. Sair para fora com outros aspectos das minhas inquietações pessoais. Sem dúvida, eu estava aprendendo a pintar. Eu estou sempre aprendendo a pintar. Naquele período as bananas foram uma maneira de aprender a pintar. Como o conceitual prescinde dos objetos, a arte conceitual se caracteriza por não usar objetos, eram conceitos, eram posições conceituais em que havia até um certo desprezo pelo objeto, isso não corresponde bem a verdade porque eu sempre transformei as minhas inquietações em objetos. Uma interiorização, está certo, foram os espaços, isso ocorreu. A partir de 70 e tantos, eu alternava os bambus com as explosões, com as coisas objetivas, com os objetos fragmentários, uma certa não objetividade formal. E os anos 80 também se prolongaram muito por aí. Uma pintura mais espontânea, sem um tema, sem um tema político. Eu me desvinculei, eu fiz a minha abertura pessoal. Eu resolvi fazer a minha abertura independente da abertura política. Cansei de fazer os comentários sobre os gerais; eles é que se danem. Eu já falei o que tinha que falar durante sete anos; foi o suficiente. E daí eu tratei de me investigar.*

11- Se em cada lugar ou época, a leitura das séries *Brasílicas* e *Campo de Batalha* são feitas conforme a cultura vigente, conforme conversamos na primeira entrevista, significa que o caráter informativo da obra não tem a menor importância?

AHA: *Não, a obra tem uma força. Toda a obra de arte, para mim, é uma informação, um conhecimento. Você conhece as culturas e as sociedades através das obras de arte produzidas nesse período. Ela tem uma força de informação muito grande. Não tenho a menor dúvida que você acaba conhecendo os períodos da história, com muita clareza, através da história da arte. Então a história da arte tem um poder, uma força de informação muito grande. Eu acho que é mais importante até do que muitos outros dados históricos. A história da arte revela as culturas, revela a forma de viver, as inquietações, revela a natureza da vida social do homem e as suas inquietações, diante dos problemas fundamentais da existência através da história da arte.*

12- Mas a partir do momento em que o tema em si, desenvolvido com um determinado objetivo, vai se distanciando do período de sua realização, a leitura não vai ser outra, salientando seus aspectos estéticos?

AHA: *Sim, mas a fruição estética em função de um dado, realidade social, que foi se transformando também. Logo após essa transformação, depois ocorreu a abertura também. As coisas são relacionadas às outras. Você lê através da fruição estética e ela revela coisas da natureza humana que se passaram nesse período. Assim como você vê, no abstrato expressionismo americano, na Escola de Nova Iorque, que é uma coisa absolutamente subjetiva, você pode ler ali, por exemplo, que havia uma grande liberdade naquele momento nos artistas americanos. Eles haviam acabado de ganhar a guerra. Eles podiam tudo. O americano naquele momento estava dando as cartas no mundo inteiro. Quando na Escola de Nova Iorque, o abstrato expressionista entrou e começou a se*

espalhar pelo mundo como um movimento muito forte, poderoso muito bonito, denso, aquilo demonstrava o poderio americano. A criação americana foi apoiada pelo governo americano, foi divulgada pelo governo americano para mostrar uma imagem, não de vencedor, nem de conquistador, nem do Plano Marshal, mas de um país culto, que não era só coca-cola, chiclet, e soldados. Eu vejo como um depoimento de poder, que tinha uma vida cultural, que os Estados Unidos não eram só marketing, publicidade, coca-cola, chicle, armas, poder e força militar; que tinha um lado cultural. Então foi de grande valia a divulgação do 'american way of life' no mundo inteiro, especialmente na Europa, a divulgação da arte americana do período, que era uma arte que depôs os cânones europeus vigentes até os anos 40, 50; aí depois entra a arte americana com muita força, com muito peso, com Pollock e todos os abstratos expressionistas. Tudo isto veio a dar uma imagem da arte americana muito lírica, audaciosa, ousada, numa demonstração de independência cultural. Era um país capaz de formular seus próprios valores estéticos. Foi uma manifestação de autonomia diante do universo europeu.

13- Na década de 60, havia uma preocupação muito grande com o coletivo, com a popularização e com a participação do espectador na arte. Essas preocupações estavam presentes quando você criava? O fato dessas séries serem metafóricas, automaticamente elas não poderiam atingir aos não iniciados, ou propriamente dito, o povo. A quem se dirigia a série *Brasileiras e Campo de Batalha*?

AHA: Eu sempre não me senti muito à vontade com esse caráter elitista das artes plásticas. Eu procurei sempre fazer no meu trabalho, e ainda procuro até certo ponto, ser mais explícito nas coisas que eu quero dizer. Eu estou sempre querendo romper a barreira destes pequenos grupos de elite que lêem a obra de arte. Eu procuro sempre atingir além do público especializado. Não é que eu faça isto de propósito ou com o intuito de atingir a pessoa. Não. Eu procuro simplificar os meus meios de expressão intelectualizando o mínimo possível. Eu procuro ser mais direto e mais simples na minha maneira de pintar, na minha forma de fazer meu trabalho para que a fruição estética de meu trabalho ultrapasse as fronteiras dos pequenos grupos. Talvez seja uma utopia minha achar que eu vou atingir um maior número de pessoas mas, eu gosto de fazer as coisas para que não apenas o círculo intelectual, que frequenta galerias e museus, mas que, quando possível, num futuro, as pessoas se sintam à vontade na minha pintura, 'a entendam' ou a sintam com mais facilidade do que obras que exigem uma preparação intelectual ou linguagens cifradas, uma bagagem. Eu procuro sempre ver se consigo passar para um maior número de pessoas. Essa preocupação sempre existiu. Se eu fosse escritor eu não ia ser um James Joyce. Eu ia ser muito mais uma pessoa que procura que as pessoas leiam e curtam os livros em vez de fazer investigações semióticas. Eu não quero me dirigir a um pequeno círculo, eu quero sempre me dirigir a um círculo um pouco maior.

14- Na entrevista à revista *Veja* de 18/03/75, você declarou ser uma das funções do artista propor questões. As questões as quais você se refere abrangem todos os aspectos, isto é, técnico, ético e estético?

AHA: Eu acho que sim, aí depende de cada artista. Agora eu acho que a gente tem sempre que levantar questões, assim como quando eu faço uma pintura mais direta como 'bambuzal', como a 'banana', meus 'corpos', eu não estou



fazendo nada cifrado. Eu proponho questões ao pequeno círculo intelectualizado que se depara com uma linguagem mais direta minha e proponho a um público maior as questões que me parecem pertinentes, sejam elas de natureza ecológica, sexual, estética, ou mesmo subjetiva, a gente está sempre levantando questões.

15- Na mesma entrevista também declarou que a criação, nos países da América Latina, estava em crise. Hoje, vendo com uma certa distância aquele período, continua afirmando isso?

AHA - *Eu acho que a crise dos países da América Latina é permanente. Crise no sentido chinês, de transformação, de dúvida. A América Latina é como todo país que foi colonizado, que veio um grupo de colonizadores e encontrou outra civilização com nível muito mais atrasado, como os índios brasileiros. Pessoas da Europa, que tinham cidades organizadas, sistemas jurídicos, tecnologias na época desenvolvidas, navegação, muitas outras tecnologias de ponta da época, e se encontram aqui com o escravo negro, trazido da floresta, do coração da África, em sistemas tribais, encontram os índios na idade da pedra, encontram no México, na América Central, na Bolívia, no Peru, os Incas, os Maias, os Astecas, esse encontro de níveis culturais diferenciados, até hoje não nos recuperamos. Todo esse amálgama que está sendo feito é decorrente dos dramas sociais, do drama dos negros, dos índios, durante séculos, esse encontro de civilizações mais poderosas, mais desenvolvidas, cria uma série de extratos sociais e desníveis tecnológicos, econômicos, sociais, culturais...tudo isso é uma crise permanente. Não é como na Suécia, não é como na Alemanha, onde todo o país se desenvolve por igual através de séculos, vai se construindo. Nas Américas, também nos Estados Unidos, mas principalmente na América Latina, esse processo de crise continua, é vigente; a crise aqui é permanente. Isso dificulta tudo, dificulta a formação das nações, cria problemas específicos para o desenvolvimento do indivíduo... Nós estamos crescendo, o país, o continente, nós estamos todos nos fazendo mas, dentro desta situação muito particular que não é homogênea, é uma situação muito complexa e heterogênea. Se você for ver, na china, todos são chineses, 95% da china é chinês. Na Índia, que também vive o problema de desenvolvimento, todos eles são hindus. Quanto mais complexa é a sociedade, mais rica é e, ao mesmo tempo, lento o processo de integração de todas essas raças, etnias, formações, religiões. Eu acho justamente que o país aqui é uma experiência muito diferente de outros países, mesmo da América Latina, dos Estados Unidos. Eu acho aqui, o caldeirão das raças, muito complicado, grande e complexo. Isto é muito rico; agora ainda vai demorar muitos anos, décadas e séculos para se cumprir, porque até isso começar a se transformar de povo, de população e de agrupamentos de indivíduos diferenciados numa nação, vai demorar séculos. A década de 60 foi importante e criativa não só no país como no mundo inteiro. Veja a televisão: chegou nos anos 50 no mundo inteiro. No fim dos anos 60, princípio dos anos 70, foi a primeira geração produto da Era televisão, no mundo inteiro. As crianças passaram a ver televisão desde os anos 50 e poucos. Quando chegaram aos seus dezoito, vinte anos, elas tinham uma cabeça diferente das pessoas que liam jornal, ou da Era do rádio, da Era do teatro, da Era do cinema. Era da Era da televisão, era outra cabeça. Foi criativa porque veio a revolução de 68; no mundo inteiro ocorreram movimentos estudantis, numa revolta contra os valores tradicionais, em todas as partes do mundo, Estados Unidos, Europa, Alemanha, França, Brasil. Independente dos regime*



políticos, teve essa nova etapa da televisão. Foi muito importante. A cultura de massa entrou nas casas das pessoas via televisão. As pessoas não precisavam mais ler e escrever; era sentar na sala e olhar na telinha. Isso criou uma nova cabeça, principalmente no Brasil. Na Europa, nos Estados Unidos, as pessoas iam ao teatro, ao cinema, elas lêem. Mas aqui foi do rústico para a sofisticação eletrônica da televisão, da informação televisiva. Isso também com o pós-guerra e com o princípio da informatização, todas as coisas começaram a se acelerar muito depois da 2ª Guerra Mundial e, além disso, teve a mudança de eixo de domínio cultural da Europa para os Estados Unidos. Então nós, que praticamente éramos de um país que vinha da Missão Francesa, ou com grande influência européia, a partir da 2ª Guerra Mundial, fins dos anos 40 e anos 50, começamos a ter grande fluxo de informação vinda dos Estados Unidos. As cabeças dos anos 60 se formaram não mais apenas com a informação européia mas com a informação também americana, em grande escala e grande força. Foi quando começa a influência americana nas Artes, nos hábitos, na televisão, quando você começa a ver muitos filmes americanos pela televisão. A influência passa a vir de outra parte do mundo; o centro passa a ser os Estados Unidos a partir da 2ª Guerra Mundial, e não mais Paris, Londres. É o 'american way of life' que invade. Então isto muda a cabeça da Europa, mudou aqui, porque éramos, e ainda somos, um país pouco estruturado. Em processo de estruturação mas muito pouco estruturado diante do avassalador influxo de informações que vêm de países mais sólidos, dos países dominantes. Você vem com uma carga gigantesca de novas informações, de nova maneira de viver...o 'blue jeans', a coca-cola, o chiclet, o 'american way of life', as modas, as músicas, tudo isso invade as artes, invade o país nos anos 50 e 60; e nos anos 60 essas coisas começam a apresentar frutos. A guerra acabou em 45, e vinte anos depois, essas coisas já têm uma nova geração. Eu nasci em 35; até 1950 eu era uma cabeça européia mais que qualquer outra coisa. Mas a partir de 1950 em diante, a presença americana é muito poderosa.

16- Essa crise, então, não representa uma falta de criação artística?

AHA: Não. É uma crise de transformação no sentido chinês de mudanças, 'change', de mudar. A palavra crise no sentido chinês é mudar, transformar. Todo o processo de transformação é crítico, é problemático. Da criança para o adolescente, do adolescente para a juventude, da juventude para o adulto, do adulto para a velhice. Todos esses processos de transformação são processos críticos, são crises de passagem. Essa crise é uma crise de mudanças rápidas. É o processo permanente de transformação rápida e da famosa pergunta: Quem somos? O que fazemos? Somos europeus, somos americanos, somos autóctones? Somos o quê? No meio deste afluxo de informações vindas da África, através do negro, vindas do índio, vindas dos Estados Unidos, vindas da Europa, vindas dos imigrantes, japoneses, europeus. No Brasil, os valores são muito complexos. Os estilos de vida, para você determinar o seu próprio estilo de vida, sua maneira de viver, de se conduzir, de pensar, de trabalhar, de fazer sua arte, o seu trabalho, seja ele qual for, você tem que ter parâmetros e esses parâmetros não são tão simples assim. Para você conduzir sua vida pessoal, emocional, profissional, intelectual, ética, estética, tudo isto exige parâmetros e os nossos parâmetros são muito fluídos, são de muitas formas, eles vêm pela informação, pela televisão, pelo rádio, pelo cinema, pelos imigrantes. Meu avô, por exemplo, é português, minha avó é italiana. Meu outro avô é brasileiro de muitas gerações, tem índio no meio. Nós temos muitos parâmetros e para você



estabelecer os seus próprios leva tempo, levam, décadas, levam séculos para que as famílias, as pessoas e as sociedades tenham seus valores próprios. E isto está sempre em crise aqui, na América Latina, está sempre se transformando porque é muito recente a história da América Latina. São apenas quatro séculos. Se você compara com outras civilizações isto é pouquíssimo. Isso demora principalmente porque a América Latina continua se transformando e recebendo mais gente, mudando...É neste aspecto que a arte sofre essa realidade e então está em permanente processo crítico, de mudança, de transformação.

17- Numa primeira conversa, você mencionou um crítico que declarou que o artista só cria livremente quando já consagrado, liberto de suas necessidades de sobrevivência. Você acha ser possível chegar ao ponto de liberdade total para criar? No caso de um artista, existe uma expectativa da sociedade em relação a sua obra que, provavelmente, o aprisiona. Existe a crítica que o polícia, existe o medo de decepcionar ou de sua obra não serem aceitas.

AHA: *Eu acho que foi mal interpretado. Eu acho que o artista está sempre criando. Havia um artista, que é um crítico americano, que comentando sobre a exposição dos últimos anos de um artista, mencionou esta frase, que o artista já consagrado, já com um certo nome, uma certa estabilidade emocional, financeira, social, já estabelecido, com o prestígio já consolidado, ele pode partir para vôos mais altos. Mas ele está sempre criando, ele está sempre criando sempre, no meio do rolo, no meio da sobrevivência, no meio de tudo. Se ele não cria ele não é artista. O artista tem que lidar com o risco de mudar, seja ele consagrado ou não consagrado. Ele tem que assumir essa possibilidade de mudar permanentemente. É sempre um risco que o artista está correndo, quando ele trabalha ou quando deixa de trabalhar, é um risco que todos corremos, seja em que área for de nossas atividades. O artista, ele tem que estar sempre trabalhando e procurando ser coerente com suas próprias incoerências, coerentes com sua transformação permanente. Ele tem que correr o risco de ser permanentemente incoerente para ser sincero consigo mesmo. Incoerente no sentido de não pegar uma linha e ir atrás daquela linha e nunca mais mudar porque ele se consagrou por ali. Não é isso. Não, esse não é o artista. O artista tem que espelhar essas transformações que ele, como ser humano, em que ele, como representante da sua cultura, do ambiente em que vive, ele expele; isso vai ser refletido fatalmente na obra dele. Você tem sempre que trabalhar independente das expectativas. Você tem que conseguir um grau de autonomia, que as expectativas alheias não sejam mais importantes que as suas próprias expectativas, e ser leal com seu próprio movimento interior.*

ANEXO C

Nome: Antonio Henrique Amaral

Nascimento: 28/08/1935 - São Paulo – SP

Formação: Direito Faculdade de São Francisco – São Paulo

MAM – São Paulo – Gravura com Lívio Abramo

Pratt Graphic Art Institute – Gravura com Shiko Munakata

Vive e trabalha no Butantã, São Paulo

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

1958

- Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Instituto de Arte Moderna do Chile, Santiago, Chile
- Universidade de Concepción, Concepción, Chile

1959

- Pan American Union, Washington DC, USA

1960

- Galeria Antigonovo, São Paulo, Brasil
- Petite Galerie, Rio de Janeiro, Brasil

1963

- Galeria Saber Vivir, Buenos Aires, Argentina
- Galeria Mobilinea, São Paulo, Brasil

1967

- Galeria Astréia, São Paulo, Brasil
- Galeria Mirante das Artes, São Paulo, Brasil

1968

- Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna., São Paulo, Brasil

1969

- Galeria Astréia, São Paulo, São Paulo, Brasil
- Galeria do Hotel Copacabana Palace, Rio de Janeiro, Brasil

1970

- Círculo 3 Gallery, La Paz, Bolívia
- Centro Pedagógico y Cultural Portales, Cochabamba, Bolívia

1971

- Galeria Bonino, Rio de Janeiro, Brasil
- Elvaston Gallery, Londres, Inglaterra
- Pan American Union, (OEA), Washington DC, USA

1972

- Galerie du Théâtre, Genebra, Suíça
- Galeria Oscar Seraphico, Brasília, Brasil
- Galeria Bonfiglioli, São Paulo, Brasil

1973

- San Diego Gallery, Bogotá, Colombia

1974

- Lee Ault & Co. Gallery, New York, USA

1975

- Galeria Bonfiglioli, São Paulo, Brasil
- Galeria Bonino, Rio de Janeiro, Brasil

- Birmingham Art Museum, Birmingham, Alabama, USA
- Nashville Fine Arts Center, Nashville, Tennessee, USA

1976

- Patronato Pró-Cultura, San Salvador, El Salvador
- Museu de Arte Moderno, México DF, México
- Galeria Bonfiglioli, São Paulo, Brasil

1977

- Galeria Bonino, Rio de Janeiro, Brasil
- Galeria Guignard, Porto Alegre, RS, Brasil

1978

- Lee Ault & Co. Gallery, New York, USA
- Bienal de Arte Latino Americana, São Paulo, Brasil

1979

- Cayman Gallery, New York, USA
- Juan Martín Gallery, México, DF, México
- Galeria Bonfiglioli, São Paulo, Brasil

1980

- Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brasil
- Galeria Bonino, Rio de Janeiro, Brasil
- Forma Gallery, Miami, Flórida, USA

1981

- Galeria Grifo, São Paulo, Brasil

1983

- Galeria Tina Presser, Porto Alegre, RS, Brasil
- Galeria da Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, RS, Brasil
- Galeria Bonfiglioli, São Paulo, Brasil

1984

- National Arts Centre, Ottawa, Canadá

1985

- Galeria São Paulo, São Paulo, Brasil
- Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil
- MARGS, Museu de Arte Moderna do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

1986

- Museu de Arte Contemporânea *José Pancetti, Obra sobre Papel - 30 anos*, Campinas, São Paulo, Brasil
- Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, *Obra em Processo: 1956 - 1986*, São Paulo, Brasil
- Galeria Montesanti, *Obra em Papel*, São Paulo, Brasil

1987

- Galeria Montesanti, *Obra Recente*, São Paulo, Brasil
- Galeria Montesanti, *Obra Recente*, Rio de Janeiro, Brasil

1988

- Opus Gallery (em conjunto com Elite Fine Art), *Paintings 1980-1988*, Coral Gables, FL, USA

1989

- Elite Fine Art Gallery, Coral Gables, FL, USA

1992

- Elite Fine Art Gallery, Coral Gables, FL, USA
- Galeria do Memorial da América Latina, São Paulo, Brasil



1993

- MAM-Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Galerie Andy Jllien, Zurique, Suíça

1994

- Elite Fine Art, Coral Gables, FL, USA
- Centro Cultural Mousounturm, Frankfurt, Alemanha
- Haus Der Kulturen Der Welt, Berlim, Alemanha

1996

- Elite Fine Art, Coral Gables, FL, USA

1997

- MASP, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Instituto Moreira Salles, São Paulo, Brasil
- Virtualitas Galerie, Berlim, Alemanha
- Instituto Moreira Salles, Poços de Caldas, MG, Brasil
- Dan Galeria, São Paulo, Brasil
- Fundação Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, Brasil

2000

- Galeria Nara Roesler, São Paulo, Brasil

EXPOSIÇÕES COLETIVAS**1959, 61, 63, 67, 85**

- V, VI, VII, IX, XVIII Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Brasil

1962

- First Latin American Engraving Contest, Buenos Aires, Argentina

1964

- Brazilian Art Today, Royal College of Art, Londres, Inglaterra

1966

- Jovem Arte Contemporânea, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, Brasil

1967

- International Art Expo, Havana, Cuba
- III Bienal Latino Americana de Gravura, Santiago, Chile

1968

- International Art Expo, Havana, Cuba

1969

- Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil

1970

- Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil

1971

- Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil
- Salão de Outono, Paris, França

1972

- III Bienal de Arte de Medellín, Medellín, Colômbia

1973

- Panorama de Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Latin American Painting, Queen Cultural Center, New York, USA
- Latin American Contemporary Art, Universidade de Massachusetts, MA, USA
- Homage to Picasso, Pan American Union, Washington DC, USA



1975

- Lee Ault & Co. Gallery, New York, USA

1976

- Latin American Graphic Arts Biennale, Cali, Colômbia
- Latin American Horizons, Flórida, USA

1977

- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Visão da Terra*, Rio de Janeiro, Brasil
- *Arte Actual Ibero-Americano*, Madri, Espanha

1978

- I Bienal Latino-Americana, São Paulo, Brasil
- I Encontro Ibero-Americano de Artistas e Críticos, M.B.A, Caracas, Venezuela

1981

- *Contemporary Latin American Art*, La Paz, Bolívia
- *Artes Visuais e Identidades de America Latina*, Cidade do México, México
- *Contemporary Latin American Art in Japan*, Museum of Modern Art, Osaka, Japão
- *Do Moderno ao Contemporâneo, Coleção Gilberto Chateaubriand*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
- *Pablo, Pablo*, Exposição em homenagem a Pablo Picasso, Funarte, Rio de Janeiro, Brasil

1982

- III Salão de Arte Brasileira, Fundação Mokiti Okada, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasil; Tóquio, Atami, Kioto, Japão

1983

- Exposição Comemorativa - Bicentenário Simón Bolívar, Corporación de Los Andes, Merida, Venezuela

1984

- I International Art Biennial, Havana, Cuba
- *Tradição e Ruptura*, Fundação Bienal, São Paulo, Brasil

1985

- *Today's Art of Brazil*, Hara Contemporary Art Museum, Tóquio, Japão

1987

- *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987*, Indianapolis Museum of Art, Indiana, USA
- *Modernité de L' Art Bresilienne du XXème Siècle*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, França
- *Latin American Artists in New York since 1970*, Jack S. Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, Texas, USA

1988

- *Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987*, Center for the Fine Arts, Miami, FL, USA
- Galeria Montesanti, São Paulo, Brasil
- Galeria Montesanti, Rio de Janeiro, Brasil
- Galeria 1900-2000, Paris, France
- *Figura e Objeto de 63 a 66*, Galeria Millan, São Paulo, Brasil
- *Brasil Já*, Morsbroich Museum, Leverkusen, Alemanha
- *Brasil Já*, Landesgalerie, Stuttgart, Alemanha

1989

- *Brasil Já*, Sprengel Museum, Hannover, Alemanha



1990

- *Brasil - Japão Contemporary Art Exhibition*, Tóquio, Sapore, Atami, Japão
- *Brasil - Japão Contemporary Art Exhibiton*, Museu de Arte de São Paulo e Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil
- *Figuración Fabulación, 75 años de Pintura en America Latina, 1914-1989*, Museu de Belas Artes, Caracas, Venezuela

1991

- *Tradition and Innovation*, Mueum of the Americas, Washington DC, USA
- *Viva Brasil Viva*, Contemporary Painting, Liljevachs Konsthall, Stockholm, Suécia
- *Latin American Drawings Today*, San Diego Museum of Art, Califórnia, USA
- *Perspectives of the Present: Contemporary Painting of Latin American*, Nagoya Museum of Art, Nagoya, Japão
- *6 Artistes Latinoamericains*, Galerie 1900-2000, Paris, França
- *Art Frankfurt*, Frankfurt, Alemanha
- *II Biennal Exhibition of Arts*, Makurasaki, Japão
- *Parallels and Divergence/One Heritage: Two Paths*, Daniel Saxon, Gallery, Kimberly Gallery, Los Angeles e Washington DC, USA
- *Geração 60 Revisitada*, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, Brasil

1992

- *Brasilien, Entdeckung und Selbstendeckung*, Kunsthaus, Zurich, Suíça
- *Mirando a La America Latina y el Caribe*, EXPO 92, Sevilla, Espanha
- *Natureza, Quatro Séculos de Arte no Brasil*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil
- *Eco Art*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
- *Diversité Latino Americaine*, Galerie 1900-2000, Paris, França
- *La Amerique Latine dans tous ses États*, Maison de l'Amerique Latine, Paris, França
- *X Mostra da Gravura da Cidade de Curitiba - Mostra América*, Museu da Gravura da Cidade de Curitiba, Paraná, Brasil
- *Coleção Internacional*, Museu de Arte Moderna da Cidade do México, México

1993

- *O Desenho Moderno no Brasil- Coleção Gilberto Chateaubriand*, Galeria de Arte do Sesi, São Paulo e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil
- *Retratos e Auto-Retratos na Coleção Gilberto Chateaubriand*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil
- *Xilogravura - do Cordel à Galeria*, Funesc, João Pessoa, PB, Brasil
- *Portugal- Japão*, Museu de Arte Brasileira, FAAP, São Paulo, Brasil
- *Representação - Presenças Decisivas*, Paço das Artes, São Paulo, Brasil

1994

- *Bienal Brasil Século XX*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil
- *Xilogravura - do Cordel à Galeria*, MASP, São Paulo, Brasil
- *Humanismo e Tecnologia*, Museu Nacional de Arte Moderna de Seoul, Coréia (curadoria de Pierre Restany)
- *Prêmio MARCO*- Museo de Arte Contemporâneo de Monterrey, México

1995

- *New Acquisitions - 20th Century Collection*, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA
- *Visual Road*, Renato Magalhães Gouvêia Escritório de Arte, São Paulo, Brasil
- *O Desenho em São Paulo, 1956/1995*, Galeria Nara Roesler, São Paulo, Brasil



- *Prêmio MARCO*- Museo de Arte Contemporâneo de Monterrey, México
- *Point/Counterpoint: Two Views of 20th-Century Latin American Art*, Santa Barbara Museum of Art, California, USA
- *Projeto Contato*, Sesc, São Paulo, Brasil

1996

- *MARCO*, Museo de Arte Contemporâneo de Monterrey, México
- *Seis Artistas Atemporais*, Galeria Múltipla de Arte, São Paulo, Brasil

1997

- *MARCO*, Museo de Arte Contemporâneo de Monterrey, México
- *Imaginário Popular - Apropriações Antropofágicas*, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, Brasil
- *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, RS, Brasil

1998

- *O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira*, Col. Gilberto Chateaubriand, MASP - Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil
- *Futebol Arte*, Ministério das Relações Exteriores, Brasília, DF; Memorial da América Latina, São Paulo; Fundação Casa França Brasil, Rio de Janeiro, Brasil; Paris, Marseille, França
- *Figurações - 30 Anos na Arte Brasileira*, MAC - Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, Brasil

1999

- *O Brasil no Século da Arte - A Coleção MAC USP*, MAC - Museu de Arte Contemporânea da USP e Centro Cultural FIESP, São Paulo, Brasil
- *Mostra Rio Gravura - Acervo Banerj*, Museu do Inga, Rio de Janeiro, Brasil

2000

- *Mostra do Redescobrimento - Brasil 500 Anos - Associação Brasil 500 Anos*, Artes Visuais - Pavilhão da Bienal do Parque do Ibirapuera, São Paulo, Brasil
- *Mostra do Redescobrimento - Brasil 500 Anos - Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, Portugal
- *Latin American Still Life: Reflections of Time and Place* - El Museo del Barrio, New York, N.Y., USA
- *Coleção Ferreira Gullar de Pinturas Brasileiras*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil
- *O Papel da Arte*, MAC - Museu de Arte Contemporânea da USP e Centro Cultural FIESP, São Paulo, Brasil
- *Investigações: A Gravura Brasileira*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, Brasil
- *Arte e Erotismo*, Galeria Nara Roesler, São Paulo, Brasil
- *Outros 500 - Highlights of Brazilian Contemporary Art in UECLAA*, University of Essex, Collection of Latin American Art, Colchester, Inglaterra
- *Obra Nova*, MAC - Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, Brasil

2001

- *Bienal 50 Anos - Uma Homenagem a Ciccillo Matarazzo*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil

COLEÇÕES PÚBLICAS**BRASIL**

Museu de Arte Brasileira, FAAP, São Paulo, SP

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP

Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas, SP



Museu de Arte de Belo Horizonte, Belo Horizonte, MG
 Museu de Arte de Curitiba, PR
 Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP
 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ
 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ
 Palácio do Governo do Estado de São Paulo, São Paulo, SP
 Parlamento Latino Americano - Memorial da América Latina, São Paulo, SP
 Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP
 Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, RJ
 Instituto Itaú Cultural
 Secretaria de Cultura de Santos, SP
 Secretaria de Cultura de São Bernardo do Campo, SP
 Secretaria de Cultura de São Caetano do Sul, SP

USA

The Metropolitan Museum of Art, New York, NY
 Art Museum of the Americas, Washington DC
 Rhode Island Museum, Providence, Massachusetts
 Jack S. Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, Texas

MÉXICO

El Colegio de México, Cidade do México DF
 Museu de Arte Moderna de México, Cidade do México DF
 MARCO - Museo de Arte Contemporâneo de Monterrey

COLÔMBIA

Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá
 Museo Rayo, Roldanillo

CHILE

Instituto de Arte Moderno, Santiago
 Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago

BOLÍVIA

Museu Nacional de Arte, La Paz

MACEDÔNIA

Museum of Contemporary Art, Skopje

URUGUAI

Museu de Arte Americana, Maldonado

CUBA

Casa de Las Americas, Havana

INGLATERRA

Universidade de Essex, Coleção de Arte Latino Americana (UECLAA),
 Colchester

JAPÃO

Makurasaki Museum of Art, Makurasaki

ITÁLIA

Accademia Internazionale D'Arte Moderna – Istituto Superiore di Cultura

MURAI

1970

- *Bananas*, óleo em parede preparada, aprox. 30 m, Sociedade Harmonia de
 Tênis, São Paulo, SP, Brasil



1982

- *Bambuzal*, óleo s/tela , 2,80 x 8,00m , Banco Itaú, São Paulo, Brasil
- *Mural na Estrada*, esmalte sintético s/metal , 2,00 x 4,00m, El Tigre, Venezuela

1985

- *Fragmento Menor de Cidade Maior*, 500 m², esmalte s/metal, Shopping Center Ibirapuera, Paulistur, São Paulo, Brasil

1989

- *São Paulo - Brasil: Criação, Expansão e Desenvolvimento*, óleo s/tela, 4,50 x 16,00m, Palácio do Governo do Estado de São Paulo, Brasil

1995

- *Floresta com Torsos*, tríptico, óleo s/tela, 2,40 x 7,20m, Itaúsa Investimentos, São Paulo

1996

- Renaissance São Paulo Hotel, mosaico, 1,45 x 9,20m, São Paulo
- Diversos murais em coleções particulares

1998

- *Frutas/98*, óleo s/tela, 1,19 x 4,97 m, Hotel Porto do Sol Best Western, São Paulo

PRÊMIOS**1957/70**

- 18 Prêmios em desenhos e pinturas, Brasil

1968

- International Art Exhibition, Habana, Cuba

1972

- Honorary Mention, III Latin American/Graphic Biennale, Santiago, Chile
- Prêmio *Viagem ao Exterior*, Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil
- Melhor Exposição do Ano, Associação Paulista de Críticos de Arte, São Paulo, Brasil

1981

- Prêmio aquisição, III Mostra de Desenho Nacional, Curitiba, PR, Brasil

1982

- Prêmio de Viagem ao Japão, III Sala Brasileira de Arte, Fundação Mokiti Okada, São Paulo, Brasil

1983

- Prêmio *Dez anos de Bienal*, V Bienal Internacional de Desenho, Maldonado, Uruguai

1986

- Prêmio *Melhor Exposição de 1985*, Associação Paulista de Críticos de Arte, São Paulo, Brasil

1991

- Prêmio especial do júri para a pintura: *Warm Wind*, 2nd Biennial Exhibition of Arts, Makurasaki, Japan

1992

- *Projeto Eco Art*, Banco Bozano Simonsen, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil



BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo, Edit. Nobel, 1982.

_____. *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 2. ed. São Paulo, Edit. Nobel, 1987.

_____. et al. *Modernidade: arte brasileira do século XX*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1988.

ARHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso – gênese de uma pintura*. Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1976.

ARRABAL, José, et al. *Anos 70*. Rio de Janeiro, Edit. Europa, 1979-1980. 7v. il.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo, Edit. Papyrus, 1993.

BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. 3. ed. São Paulo, Companhia Edit. Nacional, 1979.

BAUDRILARD, Jean. *Simulação e simulacros*. Lisboa, Antropos. Edit. Relógio d'água, 1991.

_____. *A Ilusão do fim ou A greve dos acontecimentos*. Lisboa. Terramar Editores, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 6. ed. São Paulo, Edit. Brasiliense, 1993.

BOSI, Alfredo et al. *Tradição / contradição*. Rio de Janeiro, Edit. Zahar, 1987.

_____. *Reflexões sobre a arte*. 2. ed. São Paulo, Edit. Ática, 1991.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo, Hucitec, 1985.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1987a.

_____. *A idade neobarroca*. Lisboa, Edições 70, 1987b.

CIRISI, Alexandre (org.). *As três faces da arte*. Rio de Janeiro, Edit. Fundação Getúlio Vargas, 1975.

COELHO, Teixeira. *Arte e utopia – arte de nenhuma parte*. São Paulo, Edit. Brasiliense, 1987.

- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna - introdução às teorias do contemporâneo*. 2. ed. São Paulo, Edit. Loyola, 1993.
- DAMISCH, Hubert. *La théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris, Seuil, 1972.
- DEGLIM, Vadim L. *Nossos dois cérebros*. In *O correio da UNESCO*, Rio de Janeiro, mar., 1976.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée, suivi de le chef-d'oeuvre inconnu par Honoré de Balzac*. Paris, Edit. de Minuit, Coll. Critique, 1985.
- _____. *Devant l'image. Question posée aux fins de l'histoire de l'art*. Paris, Edit. de Minuit, 1990.
- DUFRENNE, Mikel. *As três faces da arte*. O Correio da UNESCO. In Cirisi, Alexandre (org.). Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1975.
- DUVE, Thierry. *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*. Paris, Edit. de Minuit, Coll. Critique, 1989.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. 8. ed. São Paulo, Edit. Perspectiva, 1991.
- EPSTEIN, Isaac. *O signo*. São Paulo, Edit. Ática, 1985.
- FAVARETTO, Celso F. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, EDUSP, 1992.
- _____. *Tropicália alegoria, alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.
- FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura - globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo, Edit Studio Nobel. 1997.
- FLUSSER, Vilem. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo, Edit. Hucitec, 1985.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Edit. Martins Fontes, 1981.
- FRANCASTEL Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo, Edit. Perspectiva e EDUSP, 1973.
- FRANCIS, Paulo. *Tinta anos esta noite - 1964 o que vi e vivi*. 4. ed. São Paulo, Edit. Companhia das Letras, 1994.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. São Paulo. Edit. Papyrus, 1990.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro, Edit. Civilização Brasileira, 1964.
- _____. (org.). *Arte brasileira hoje*. São Paulo. Edit. Paz e Terra, 1973.



_____. *Vanguarda e subdesenvolvimento - Ensaio sobre a Arte*. 3. ed. Rio de Janeiro, Edit. Civilização Brasileira, 1984.

_____; ROLNIK, Suely. *Micropolítica, cartografia do desejo*. Petrópolis. Editora Vozes, 1986.

_____. *Argumentação contra a morte da arte*. 4. ed. Rio de Janeiro, Edit. Revan, 1993.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo, Edit. Brasiliense, 1982.

_____. *Impressões de viagem - CPC vanguarda e desbunde: 1960-1970*. 3. ed. Rio de Janeiro, Edit. Rocco, 1992.

HADJINICOLAOU, Nicos. *História da arte e movimentos sociais*. Lisboa, Edições 70, 1973.

HERRERO, Angel. *Semiótica y criatividade*. Madri, Edit. Palas Atena, 1988.

JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba, Edit. UFPR, 1998.

KAPLAN, E. Ann (org.). *O mal estar no pós-modernismo - teorias, práticas*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1993.

KROKER, Arthur; COOK, David. *The posmodern scene: excremental culture and hyper-aesthetics*. New York, St. Martin's Press, 1986.

LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo, Edit. Perspectiva, 1980.

LIPPARD, Lucy R. *A arte pop*. Lisboa, Edit. Verbo, 1973.

LYOTARD, Jean François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro, Edit. José Olympio, 1986

_____. *O pós-moderno aplicado às crianças*. Lisboa, Edit. D. Quixote, 1993.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro, Edit. Nova Fronteira, 1996.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1980.

MARCONDES, Neide. *(Des)velar a arte*. São Paulo. Edit. Arte e Ciência, 1996.

MILLIET, Maria Alice; MORAIS, Frederico; SULLIVAN, Edward. *Obra em processo, Antonio Henrique Amaral*. São Paulo, Edit. DBA Dórea Books and Art, 1997.

- MICHALSKY, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro, Edit. Zahar, 1989.
- MOLES, Abraham; Roland, Caude. *Creatividad y métodos de innovación*. Barcelona, Edit. CIAC, s/d.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira 1933 – 1974*. 6. ed. São Paulo, Edit. Ática, 1990.
- MORAIS, Frederico. *A crise na hora atual*. Rio de Janeiro, Edit. Paz e Terra, 1975
- _____. *et al. Modernidade: arte brasileira do século XX*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1988.
- _____. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1989.
- _____. *A volta à figuração*. Anos 60. História da Pintura no Brasil nº 5. São Paulo, Instituto Cultural Itau, 1994.
- _____. *Do conceitual à arte contemporânea: marcos históricos*. História da pintura no Brasil. São Paulo, Instituto Cultural Itau, 1994 b.
- _____. *Obra em processo, Antonio Henrique Amaral*. São Paulo, Edit. DBA Dórea Books and Art, 1997.
- NAISHBIT, John; ABURDENE, Patrícia. *Megatrends 2000 - dez novas tendências de transformação da sociedade nos anos 90*. Edit Amana-Key, 1990.
- NOVAES, Maria Helena. *Psicologia da criatividade*. Rio de Janeiro, Edit. Vozes, 1971.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo, Edit. Cortez, 1991.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a concept in art theory*. Columbia, University of South Carolina Press. 1968.
- PAREYSON, Luigi. *Problemas de estética*. São Paulo, Edit. Martins Fontes, 1984.
- PETERSON, Wilferd A. *A arte e pensamento criativo*. São Paulo, Edit. Best Seller, s/d
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. São Paulo, Edit. Cortez & Moraes, 1977.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo, Edit. Perspectiva, 1987.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo, Edit. Perspectiva, 1975.

PINTAUDI, Silvana M.; FÚGOLI Jr., Heitor. *Shoppings centers - espaço, cultura e modernidade nas Cidades Brasileiras*. São Paulo, Edit. UNESP, 1992.

READ, Herbert. *Arte e alienação - o papel do artista na sociedade*. 2. ed. Edit. Zahar, Rio de Janeiro, 1983.

RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos - como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro, Edit. Guanabara, 1985.

SCHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo, Edit. Nova Estella, 1988;

STANGOS Nikos (org.) *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro. Edit. Zahar, 1991.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo. Edit. Brasiliense, 1986.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo. Nobel, 1984.

SULLIVAN, Edward J. *et al. Obra em processo, Antonio Henrique Amaral*. São Paulo, Edit. DBA Dórea Books and Art, 1997.

TEIXEIRA COELHO NETO, J. *Semiótica, informação, comunicação*. São Paulo, Edit. Perspectiva, 1990.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto; Manuel, Pedro. *Museus e bienais. Arte no Brasil*, São Paulo, vol. 2, Edit. Abril, 1979.

TRABA, Marta. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950/1970*. Rio de Janeiro, Edit. Paz e Terra, 1977.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade - niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa, Edit. Presença, 1987.

VENTURA, Zuenir. *68 o ano que não terminou*. 2. ed. Rio de Janeiro, Edit. Nova Fronteira, x 1988.

WALKER, John A. *El arte despues del pop*. Barcelona. Edit. Labor, 1975.

WÖLFFIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo, Edit. Martins Fontes, 1984.

Teses

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Novas figurações, novo realismo e nova objetividade: Brasil anos 60*. São Paulo, ECA / USP, 1987. (Doutorado)

AJZEMBERG, Elza Maria. *Exercícios estéticos de liberdade*. São Paulo, ECA / USP, 1989. (Livre Docência)

Periódicos / Revistas

ARAÚJO, Otávio Tavares de. *Bananas de volta*. Veja, São Paulo, n. 341, 18 mar. 1975.

Arte em Revista São Paulo, ano 1, n.1, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, jan/fev 1979.

Arte em Revista São Paulo, ano 5 n.7, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, ago. 1983.

BAR, Décio. *Acontece que ele é baiano - Caetano Veloso*. Realidade, ano 3, n. 33, p. 197, dez. 68.

BARATA, Mário. *Carta do Rio de Janeiro*. Colóquio das Artes, ano 13, n. 3, p. 54-57, jun. 1971.

BRITO, Ronaldo. *Análise do circuito*. Malasartes, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 1975.

Guia das Artes São Paulo, ano 8 n. 34, Casa Editorial Paulista, 1994.

GULLAR, Ferreira. *Opinião 65*. Arte em Revista, São Paulo, ano 1, n. 2, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, maio/ago. 1979.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Novos Estudos, São Paulo, n. 12, CEBRAP, jul. 1985.

MOREIRA LEITE, Rui. *Adeus às bananas*. Revista Veja, 18 jul. 1986.

Projeto São Paulo, ed. 119, Edit. Projetos, 1984.

SCHENBERG, Mário. *O ponto alto*. Arte em Revista, São Paulo, ano 1 n.2, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, maio/ago. 1979.

Sua Boa Estrela Mercedes Benz do Brasil, ano 24, n.100, 1990.

Veja 30 anos, ano 31, n. 42, edição especial, 1998.

Veja Lina Bo Bardi, 18 ago. 1993.

Periódicos / Jornais

Folha da Tarde *A banana que não é estática*. São Paulo, p. 13, 10 jun. 1968.

LOBACHEFF, Georgia. *Pinturas explícitas*. São Paulo, Jornal da Tarde, 25 nov. 1993.

MORAIS, Frederico. *Como julgar uma obra de arte: o porco do Leiner*. Rio de Janeiro, Diário de Notícias, 14 jan. 1968.

Popular da Tarde. *Aproveitem para ver e entender a obra desses artistas – eles a explicam*. Rio de Janeiro, 11 mar. 1969.

SOUTO CORRÊA, Thomas. *Aviso: é a guerra*. São Paulo, Rex Time, nº 1, 1966.

Catálogos / Ensaios Críticos

AMARAL, Antonio Henrique. *Antonio Henrique Amaral*. Galeria Astréia, São Paulo, 1967.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Óleos de Antonio Henrique Amaral*. Galeria Grifo, out. 1981.

_____. *Antonio Henrique Amaral*. Galeria Montesanti, Rio de Janeiro, out. 1987.

BAYÓN, Damián. *Las naturalezas vivas de Antonio Henrique Amaral* in catálogo da exposição *Antonio Henrique Amaral - Pintor Brasileiro*. Museo de Arte Moderno, México, jun. 1976.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Antonio Henrique Amaral – pinturas*. São Paulo. Galeria de Arte São Paulo, jun. 1985.

CHIARELLI, Tadeu. *Antonio Henrique Amaral - da gravura à pintura. Antonio Henrique antes de Antonio Henrique*. Espaço Higienópolis, São Paulo, 1997.

DE FRANCESCHI, Antonio Fernando. *Antonio Henrique Amaral - da gravura à pintura. Ao largo das correntes*. São Paulo, Espaço Higienópolis, abr. 1997.

FLUSSER, Villem. *Campo de Batalha - pinturas de Antonio H. Amaral*. 1974.

_____. *Antonio Henrique Amaral: pinturas*. Rio de Janeiro, Galeria Bonino, 1979.

FRANCO, Ceres. *Opinião 65*. Rio de Janeiro, MAM, 1965.

LONTRA, Marcus; Roels Jr., Reynaldo. *Coleção Gilberto Chateaubriand: anos 60-70*. São Paulo, SESI, 1992.

MORAIS, Frederico. *Antônio Henrique Amaral - pintor brasileiro . La selva explosiva del platano*. México, MAM, jun. 1976.

_____. *Caminhos de ontem, trabalho de hoje*. Galeria Bonfiglioli, Rio de Janeiro, 1983.

_____. Ciclo sobre exposições de arte no Rio e Janeiro. Rio e Janeiro, Galeria de Arte BANERJ, 1985.

PECCININI, Daisy V. M. *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

PONTUAL, Roberto. *Arte Brasil hoje – 50 anos depois. Rio de Janeiro, Collectio*, 1973.

TEIXERA DE BARROS, Stella. *Apropriações antropofágicas*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1997.

ZANINI, Walter. *Duas décadas difíceis: 60 e 70*. Bienal Brasil Século XX. São Paulo, Fundação Bienal, 1997.



