

MARIA ALICE MACHADO DE GOUVEIA

A ARTE DA INTERAÇÃO COM O PÚBLICO – EVENTOS E
OBRAS DE ARTES PLÁSTICAS EM ESPAÇO PÚBLICO NOS
ANOS 60 E 90

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista – UNESP como
exigência parcial para obtenção do título de
Mestre em Artes Plásticas

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapelli



INSTITUTO DE ARTES
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
SÃO PAULO
2001

T/UNESP
711
G719a

BANCA EXAMINADORA

Handwritten signatures in blue ink on three horizontal lines.



ACADÊMICOS

À Teresa e Joaquim, dois grandes artistas da interação
Ao meu irmão Ted, pela companhia
À memória de meus pais

A Teresa e Joaquim, dois grandes artistas da interação
Ao meu irmão Ted, pela companhia
À memória de meus pais

A Teresa e Joaquim, dois grandes artistas da interação
Ao meu irmão Ted, pela companhia
À memória de meus pais



AGRADECIMENTOS

A Percival Tirapelli, meu orientador, pela energia e estímulo com que me guiou e, ao mesmo tempo, pela total liberdade.

A José Carlos Garcia Durand e Omar Khouiri, membros da banca do exame de qualificação pela leitura crítica e pelos comentários construtivos.

A Eunice Yushiura, Claudette Ribeiro, Vilmo G. Melo e João J. Spinelli, professores do Instituto de Artes da Unesp, que souberam me estimular e muito contribuíram com sugestões e comentários.

A Stelio Marra que, de última hora, deu uma enorme contribuição.

A todos os meus amigos que me ouviram com paciência enquanto discorria interminavelmente sobre este tema.



RESUMO

A questão da arte pública vem ganhando peso na agenda dos administradores culturais. Será a arte pública aquela que se localiza no espaço público, ou aquela que se destina a um público universal? O acesso à obra de arte é uma questão física ou intelectual? Os novos artistas que vêm se dedicando à arte pública são herdeiros dos artistas dos anos 60, politicamente engajados e que realizaram vários eventos em locais públicos? Por que se falava tanto na participação do público nas artes dos anos 60 e porque o ponto de vista do público é tão ausente dos relatos jornalísticos e/ou críticos feitos sobre as exposições de artes plásticas?

Esta dissertação teve por objetivo realizar um levantamento bibliográfico e documental para responder a estas questões. Além de realizar uma comparação entre os artistas atuais e os dos anos 60, (em suas obras, em seus processos de trabalho, em suas propostas e programas) foi também fundamental situa-los num contexto mais abrangente, relacionando suas propostas e práticas às idéias estéticas, artísticas e políticas de seu tempo.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – TEMA E ESCOPO DA PESQUISA	p.7
O Público das Artes – Conceito	p.9
Os Vários Públicos da Arte na História	p.11
Museus e Oficialidade	p.15
A Questão da Recepção	p.18
 CAPÍTULO I – OS ANOS PÓS 64 – SOCIEDADE E POLÍTICA	p.23
Os Eventos de Arte nas Ruas – Recriando o Clima	p.24
Ser Classe Média nos Anos do Regime Militar	p.30
Anos 70 – A Repressão e o Desbunde	p.33
Marginalidade	p.37
 CAPÍTULO II – OS DESAFIOS ARTÍSTICOS DOS ANOS 60	p.43
Os Anos 50 e o Construtivismo	p.44
A Retomada da Figuração pela <i>Arte Pop</i>	p.51
A Arte nas Ruas e os Museus	p.65
A Arte nas Ruas e os Monumentos	p.71
 CAPÍTULO III – A ARTE AVANÇA SOBRE O PÚBLICO	p. 74
As Relações Artista-Público no Mercado Impessoal	p. 84
 CAPÍTULO IV – O PÚBLICO REAGE	p.102
A Crítica como Categoria Especial de Público	p.103
O Público Militante	p.109
O Outro Público	p. 110
Um Estudo das Reações à Obra de um Artista – Hélio Oiticica	p.113
 CAPÍTULO V – ARTE NAS RUAS 30 ANOS DEPOIS-	p.123
COMPARAÇÕES E CONCLUSÕES	p.123
A Situação Atual do Espaço Urbano	p.123
O Pós Modernismo na Cidade e na Arte Pública	p.125
A Nova Arte Pública	p.127
Considerações Finais	p.130



INTRODUÇÃO

TEMA E ESCOPO DA PESQUISA

O Tema

A pesquisa se propõe analisar as relações entre os artistas plásticos do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte e o público de suas obras, através do exame dos manifestos, projetos e propostas, bem como das obras que, para alcançar um público mais amplo, foram realizadas fora dos espaços artísticos tradicionais, tais como museus e galerias, avaliando seu impacto sobre o público dos anos 1960 e dos 90.

Será feita uma comparação entre as obras dos anos 60 e o novo conceito de arte pública, surgido nos anos 90, que dá muito mais importância às condições intelectuais de acesso às obras do que a sua localização física.

O Escopo

Algumas constatações e uma hipótese guiaram este trabalho: Partiu-se do princípio de que os artistas dos anos 60 que colocaram suas obras de arte nas ruas tinham intenções e objetivos diferentes tanto dos autores de monumentos, com os quais compartilhavam o espaço público urbano, como também dos artistas sociais dos anos 50, com os quais compartilhavam a preocupação com o caráter social de suas obras.

Levar as obras para as ruas, para aqueles artistas, fazia parte de uma atitude política totalmente diferente da que orientava os artistas "comunistas" dos anos 50. Isso se reflete na perda da temática popular ou da narrativa das condições de miséria dos pobres e oprimidos.

A arte que vai para as ruas não tem, como os monumentos, um caráter de permanência. É efêmera. É de iniciativa dos próprios artistas e não do poder público – contra o qual, aliás, se colocam. Pode-se acrescentar, ainda, que não foi detectada nesse momento uma preocupação de seus autores quanto ao urbanismo ou à integração no espaço urbano.

Ao colocar suas obras nas ruas, esses artistas declaram não estar buscando o sucesso ou a popularidade – já que tais atributos, segundo a matriz ideológica ou crítica mais disseminada na época,



seriam decorrência de uma postura alienada, própria dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural (lembrar de Chacrinha - "quem não se comunica, se trumbica").

Não buscam também o mercado (pelo menos não de forma direta), já que esses eventos não têm conotação de feira, isto é, um local de compra e venda. Alguns dos eventos são feitos com patrocínio de empresas privadas, mas que parece se limitar aos gastos com as instalações sem proporcionar uma remuneração direta ao artista sob a forma de cachê ou semelhante. Tal não impediu, no entanto, que trinta anos mais tarde esses mesmos artistas que desprezavam o mercado fossem os mais festejados pelo mercado internacional de artes, que chega a cotar suas obras em até sete dígitos.

A hipótese de trabalho básica desta dissertação é a de que a abertura ao público, que estes artistas buscam realizar, não se completa numa situação de interatividade real, já que não há, nas obras analisadas, espaço possível para a integração da manifestação concreta do público, de uma participação efetiva. A ação de comunicação se realiza de uma forma linear e num único sentido: parte da iniciativa do artista em direção ao público.

Essa relação artista/público acaba sofrendo a ausência de intermediação adequada, já que as manifestações sociais ou políticas a que se vincula não possuem uma organização permanente, nem uma ampla capacidade de penetração popular, restringindo-se aos grupos mais intelectualizados de classe média. É tentada uma intermediação via arte-educação (os eventos são acompanhados, muitas vezes, de oficinas) que se realiza de maneira solta, não-institucional e efêmera.

Por outro lado, há o pressuposto básico de uma certa identificação natural entre o artista e o público das ruas, já que não aparece, em nenhum momento, nem nos manifestos dos artistas, nem nos relatos jornalísticos dos eventos, a preocupação com uma reação agressiva ou ameaçadora desse público, seja em relação às obras, seja nem em relação à presença física dos artistas nas ruas. A crença é de que a violência, estimulada nos espectadores, dirigir-se-ia contra o "sistema", e não contra os artistas. Neste sentido, tais eventos diferem muito das manifestações mais recentes, onde a presença de determinado tipo de público é vista como ameaça direta à integridade física dos artistas e às obras.

Os trabalhos recentes têm enfatizado a contradição entre a arte pública e a decadência dos serviços públicos: saúde, educação, transporte, moradia. Veja-se, como exemplo típico, uma consideração do artista alemão Armin Medosch – diretor do Centro de Novas Mídias de Munique e um dos convidados a participar do projeto *Brasmitte*, organizado pela Associação Arte/Cidade, em São Paulo, em 1997:



"Em São Paulo, por sua vez, há tanta gente morando na rua, que ela acaba se transformando em seu espaço particular, em vez de ser espaço público. Ao mesmo tempo existem também as ruas residenciais dos ricos, vigiadas por guardas particulares, e em todas as partes surgem os shoppings cobertos.

Falar neste contexto em arte no espaço público parece cinismo. Primeiramente seria necessário reinventar o espaço público. ... Por essa razão, sou contra um projeto de arte no Brás. O Brás é um lugar interessante para a realização de um projeto de pesquisa social. Os conhecimentos adquiridos dessa maneira poderiam vir a enriquecer qualquer local de exposição de arte contemporânea. Em um local dessa natureza - previsto para a recepção da arte - se encontraria também um público adequado. Passaram-se há muito os tempos românticos de uma arte em galpões de fábrica. ... O melhor é deixar o Brás em paz" (Arte/Cidade, 1997, pg. 121)

O Público das Artes – Conceito

Propor essas questões no âmbito de uma dissertação de mestrado - trabalho que conta com regras claras e uma metodologia definida para sua elaboração - requer uma investigação ampla e cuidadosa.

Inicia-se com a discussão dos conceitos de público, de modo geral, e público para as artes, mais especificamente. Será preciso investigar como uma pessoa, que está dentro da primeira categoria geral de público, passa para a segunda, isto é, torna-se público de uma manifestação artística. É preciso lembrar a diferença entre o destinatário de uma obra de arte cênica (que é sempre um serviço visando sempre o espectador) e os três tipos de destinatários de obras de artes plásticas - o comprador da obra tradicional (bem ou produto - categoria em que estão inseridos também os objetos ou as instalações), o espectador de um *happening* ou de uma *performance* (*usuário de um serviço*), e o apreciador de obras (bens ou produtos) tradicionais que são exibidas pelos museus ou galerias.

Logo a seguir, será necessário discutir a relação entre a obra de arte e o seu destinatário, levando-se em conta a variedade de termos encontrados na literatura para descrevê-la: absorção, apreciação, contemplação, fruição, entendimento, recepção etc. Deve-se concluir que há relações de caráter variado, ou múltiplas relações? Qual é esse



caráter? Como é descrito ou analisado? Quais as variáveis que condicionam suas mudanças? Há elementos facilitadores ou obstáculos a que essa relação aconteça? Será discutido o papel do artista na criação dessa relação, suas diferentes estratégias artísticas ou comunicacionais em diferentes épocas e lugares.

Finalmente, deverá ser examinada a questão dos intermediários entre artista/obra/ público. Serão realmente necessários? Que papel desempenham?

Pensar acerca desse tema é pensar a relação entre o conjunto de pessoas que lêem, vêem ou ouvem uma obra literária ou plástica e o restante da população. É também detectar manifestações de uma preocupação dos artistas plásticos com a destinação de sua arte, com a produção de trabalhos de uso comum e abertos a quaisquer pessoas.

O crítico literário alemão Erich Auerbach, radicado nos Estados Unidos, ao investigar em seu trabalho *Mimesis* o sentido da palavra público, usada para designar os destinatários de uma obra de arte, retraça suas origens: a platéia de peças teatrais, que se constituía, na época do rei francês Luis XVI, em um punhado de pessoas de elite, de origem não-aristocrática, mas mercantil, e que tentavam esconder e apagar esse fato, ostentando maneiras e modos de vida que imitavam e facilitavam o intercâmbio com os membros da corte.

Fazendo uma consulta etimológica, é possível verificar que, com ritmos ou hábitos próprios, as línguas vão relatando a história tanto das exclusões sociais como das progressivas tentativas de ampliação do significado de público até sua coincidência com o significado de cidadão.

Como não se pretende transformar esta dissertação sobre artes plásticas em tese de sociologia ou de poética, serão usadas contribuições dessas disciplinas quando ajudem a pesquisar os temas aqui definidos. Assim sendo, serão levantadas nessas disciplinas as condições de aparecimento de um público para as artes, isto é, de um conjunto de pessoas que vêem, ouvem ou lêem uma obra de arte e de como os artistas se preocuparam com elas. Os recursos metodológicos da sociologia da cultura serão utilizados para sintetizar a dinâmica própria aos campos artísticos nas sociedades industriais capitalistas, na medida em que se forma um mercado impessoal para obras de arte, principalmente sob a perspectiva de Pierre Bourdieu em *As Regras da Arte* e em *O Mercado de Bens Simbólicos*; o conhecimento da semiótica será utilizado para compreender a proposta da participação do público na criação artística, segundo a perspectiva de Umberto Eco, na *Obra Aberta*; a história do pensamento é utilizada para entender como se aprofundou a separação entre artistas e público, tanto no teatro como nas artes plásticas a partir de uma hipervalorização dos artistas e dos intérpretes, vistos sob o ângulo da



psicologia, como indivíduos excepcionalmente dotados, de acordo com a perspectiva de Sennet em *O Declínio do Homem Público*; o conhecimento da história da arte tradicional será usado para compreender as trajetórias, os desafios artísticos e as soluções que foram dadas por alguns artistas dos anos 60; a história política será utilizada na compreensão dos acontecimentos e dos debates dos anos 60; e a teoria política para compreender as novas relações entre as esferas pública e privada em sociedades democráticas e o conceito de *empowerment* – termo amplamente utilizado hoje nas ações sociais e nas organizações do terceiro setor que atuam no trabalho comunitário.

Os Vários Públicos e a História

Na Europa, até o século XV, a aquisição comercial de obras de arte é muito rara. As necessidades geralmente são satisfeitas pela contratação dos serviços de artistas que executam encomendas detalhadamente especificadas. As igrejas, os príncipes e os nobres e, posteriormente, os burgueses são os principais contratantes. O restante da população seria espectadora, de caráter fundamentalmente passivo.

O primeiro comerciante de arte, de atividade internacional e nome conhecido, surge em Florença, no início do século XVI – Giovanni della Palla – que tem como cliente mais importante o rei de França, por ordem de quem adquire objetos artísticos, não só dos pintores e outros artistas diretamente produtores, como também de outros proprietários particulares.

Mas é nos Países Baixos, principalmente na Holanda, que o comércio de obras de arte, sobretudo de pinturas, ganha maior impulso, em início praticado juntamente com a transação de outras mercadorias locais – como por exemplo os bulbos de tulipa – e que se destina, pela primeira vez, não apenas a grandes aficionados ou admiradores de obras artísticas, mas também a pessoas que desejam investir dinheiro em algo que mantém um valor constante.

É também na Holanda que, a partir do século XVII, um grupo de pintores passa a produzir cópias de quadros famosos para um público relativamente amplo, interessado em adquirir quadros, ainda que sem capital econômico para adquirir originais. Havia ainda um público mais modesto, comprador das estampas das quais se faziam grandes tiragens como nos mostra a socióloga portuguesa Maria de Lourdes Lima dos Santos, no livro *Arte e Dinheiro*.

Já na França e na Itália, até o século XVII, era impensável que os pintores se dedicassem ao comércio de suas obras. Nesses países



imperava ainda o sistema de contratação de mão de obra e de serviços, no lugar da compra da obra pronta.

O historiador da arte vienense Gombrich, em seu livro *Norma e Forma*, resume o trajeto percorrido pela arte e os artistas plásticos desses países, em sua relação com seu público, a partir do Renascimento:

"Na idade média, como sempre nos lembram os historiadores sociais, o artista era realmente um artesão, ou melhor, um comerciante que fazia pinturas e esculturas por encomenda. A idéia de progresso artístico, elaborada pelos artistas do Renascimento e que traça uma linha ascendente das obras de arte desde a Antigüidade clássica até Michelangelo, introduz um elemento novo. Ora, o artista agora tinha que pensar não apenas em sua comissão, mas também em sua missão. Essa missão consistia em ampliar a glória da época por meio do progresso artístico. ... O artista que acredita no progresso das artes está automaticamente distanciado do nexos social de compra e venda. Sua obrigação é mais com a arte do que com o cliente. Ela deve manter viva a chama, dar sua contribuição; faz parte do fluxo da história, um fluxo que os historiadores põem em movimento."

... "A partir daí, haverá um abismo crescente entre a busca intelectual da Arte e a arte aplicada do artesão. Cria-se uma nova hierarquia pela qual a verdadeira nobreza da arte não tem mais necessidade de deleitar os olhos ou utilizar atrativos de superfície. Pelo contrário, a atenção dedicada a uma superfície polida é, em si, o sintoma de uma mente menos ambiciosa."

... "Para Leonardo [da Vinci], por sua vez, era natural que o artista criasse não para satisfazer seus clientes, mas, como ele diz, 'para agradar aos primeiros pintores', os únicos capazes de julgar sua obra." (Gombrich, 1990, pp.4-14)

Esta situação, de certa forma privilegiada, que vigora na época dos grandes contratadores, acaba se modificando com o declínio do número de mecenas e contratadores, que favorece o comércio de pequenas obras, pequenos quadros e gravuras e que passa a ser feito, no início, nas feiras e nas portas de igrejas. Os comerciantes que aí atuam também ajudam os artistas jovens e pouco conhecidos a angariar um certo número de clientes, enquanto se mantinha a prática da contratação direta, até que esta fosse substituída pela relação



impessoal de mercado, como prática mais usual, sem que a contratação desaparecesse totalmente até os dias de hoje.

No Brasil, a lógica da produção e da circulação das artes só pode ser compreendida quando se tem em mente que o país era parte do universo colonial lusitano. A propósito, o crítico Luciano Migliaccio, no catálogo *Arte do Século XIX*, da Mostra do Redescobrimento, da qual foi curador, informa:

"Uma das características da cultura portuguesa era o escasso interesse pela pintura de cavalete destinada às residências particulares, o que foi notado por muitos viajantes, espantados com a ausência de imagens nas paredes das casas luso-brasileiras mais ricas. À pintura preferia-se o azulejo, a faiança decorada, material precioso e duradouro, ou a escultura em madeira, ricamente policromada". (Migliaccio, 2000 p. 36)

No mesmo texto aprende-se ainda que, até o século XVIII, a produção artística local de maior importância estava vinculada à Igreja. As ordens religiosas e, posteriormente, as irmandades encomendavam sobretudo esculturas em madeira policromada, destinadas a altares e pinturas decorativas para os interiores de igrejas, sacristias e conventos.

Continua o autor:

"Na época colonial, o pintor era freqüentemente um pintor de estátuas que se adaptava a outras funções. Sua especialidade era o colorido das figuras em madeira dos santos, a pintura das vestes, no interior de uma tradição que deixava pouco espaço às inovações formais. Nos escassos exemplos de retratos coloniais, reencontramos os traços dessa mesma postura, preocupada com uma adesão quase caricatural às feições dos personagens e aos símbolos de seu *status* social, transmitidos pela iconografia e pelos trajes." (Migliaccio, op. cit. p. 39)

O nascimento da paisagem, ao contrário, é o sintoma de uma outra postura, derivada da prática de desenho dos cartógrafos, desenhistas e engenheiros militares a serviço do exército português. A necessidade de bons desenhistas de animais, plantas, mapas, em condições de documentar os resultados das explorações, trazia ao Brasil alguns artistas como Cudina, Landi, mas também desenhistas militares que começaram a registrar o aspecto visual das cidades, da natureza e dos habitantes do país.



Ao final do século XVIII, alguns brasileiros começam a se dirigir às Academias romanas para aí receber sua formação. O resultado disso é a renovação do sistema de formação dos artistas no Rio de Janeiro e em outros centros da colônia.

"Em 1800 o pintor Manuel Dias de Oliveira, significativa mente chamado de *O Romano*, cria a primeira aula pública de desenho e figura. Termina assim a época em que os artistas se educavam no interior dos ateliês de escultores ou ourives e dentro das irmandades ou conventos, como era o caso no período Barroco, e inicia-se a era da autonomia do desenho e da pintura como gêneros artísticos. A aula era essencialmente uma escola de desenho destinada a artífices e pintores, tendo por inspiração instituições portuguesas análogas". (Migliaccio, 2000, pp. 36-40)

Esta mudança na formação dos pintores revela uma alteração no público que encomenda e adquire tais obras. A igreja e as irmandades deixam de ter o predomínio ou quase exclusividade no mercado comprador, que se desloca para a esfera pública e a alguns compradores privados. Dentre estes, há os que, além de fazer encomendas, passam a funcionar como *mecenas*, assumindo a função de reunir em suas casas – que funcionavam como *salons* – jovens artistas aos quais emprestavam publicações, davam informações sobre as novas tendências européias, ensinavam etiqueta e requinte gastronômico, promoviam debates com jornalistas e organizavam exposições. Ainda neste caso, as esferas pública e privada se confundem, como é o exemplo de Freitas Valle, em S. Paulo. Este, que é considerado um dos primeiros grandes *mecenas* paulistas, em função de seus papéis públicos – professor do Ginásio do Estado e senador – criou o pensionato para artistas do Governo do Estado de S. Paulo, uma bolsa de estudos polpuda de 5 anos de duração, com destino à Europa, e à qual os artistas tinham acesso por seu intermédio pessoal. O mercado das artes até os anos 60/70 sempre teve este caráter mesclado público/privado.

A existência de locais públicos de exposição tem origem em duas tradições distintas, que acabam tendo em comum, no entanto, a mediação do Estado, seja como contratador de encomendas, seja como propiciador de uma ação educativa e cívica. De um lado a tradição da exibição pública urbana das esculturas e dos monumentos, e de outro a constituição de coleções de pinturas, desenhos e gravuras que deram origem aos acervos e aos museus.

A escultura em espaço público tem uma história conhecida. Até o final do século XIX, no Brasil, poucas peças – a maioria estátuas de



caráter alegórico (*Vênus e Adônis*, *As Quatro Estações* e outros títulos semelhantes) – embelezam e adornam, junto com chafarizes e algumas fontes, as praças de São Paulo e do Rio de Janeiro. Nesta última cidade, em 1791, foi construído o *Passeio Público*. Segundo Migliaccio, “Ali se encontravam dois pavilhões com paredes incrustadas de conchas nativas, com ornamentação plumária e pinturas que representavam as principais atividades econômicas e os produtos agrícolas do país”. (Migliaccio, op.cit. p.37)

No início do século, após a proclamação da República, no Rio, e no início do ciclo cafeeiro, em São Paulo, essas cidades são reformadas e ganham ares mais europeus. Os primeiros prefeitos republicanos foram encarregados de levar a cabo as obras transformadoras. No espaço público urbano, esta mediação estatal entre a arte e o público aparece no monumento – fruto da encomenda estatal e destinado ao público das ruas, ao público em geral. São deste período o *Monumento à Independência*, construído pouco antes da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, e as obras de Rodolfo Bernadelli, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio.

Todas essas obras cumprem a lógica do monumento, tão bem descrita por Rosalind Krauss no artigo “A Escultura no campo ampliado”: “Graças a essa lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala, de forma simbólica, sobre o significado e o uso desse local”. (Krauss, op. cit. p.88) Para se demarcar a vida objetiva que o circunda, o monumento se ergue sobre o pedestal – que o fixa em um lugar contíguo ao mundo, mas dele apartado.

Desta forma, construídas por ocasião de eventos comemorativos e a partir de encomendas oficiais, contando a versão oficial da história, da geografia ou da economia – ou da religião católica, até então predominante e oficial no país – foram surgindo nessas cidades alguns dos marcos ou emblemas visuais mais conhecidos: o *Monumento às Bandeiras*, e o *Índio Pescador*, em São Paulo, e o *Cristo Redentor*, no Rio de Janeiro, entre outros. Todos eles traduzem a memória oficial e burocrática da cidade, e hoje em dia, não por acaso, quase sempre cercados por grades, numa tentativa nada bem sucedida de protegê-los da devastação e da violência predatória das populações marginalizadas não só do processo cultural, como também do processo econômico de divisão de riquezas.

Museus e Oficialidade

A palavra museu tem origem grega: *museion* era um local destinado à contemplação e ao aprendizado. No século XVIII, na



Europa, encontramos várias coleções de origem privada, religiosa ou nobre. Já se referiu à questão do público e do privado nas coleções da Igreja e da Nobreza. Será examinado, agora, o museu de caráter estatal.

Na Inglaterra os chamados museus públicos surgem na segunda metade do século XVIII, sendo o primeiro deles o British Museum, fundado em 1759, a partir da doação da coleção de Sir Hans Sloane à nação britânica. Embora fosse concebido como um museu público, várias regras e estatutos (tais como: horários de visitas, exigência de cartas de apresentação e de referências, necessidade da visita ser precedida de um ofício de solicitação que era examinado por um comitê, que decidia se o solicitante era adequado ou não à visita) impediam que visitantes pobres ou não-educados passassem por suas portas, confirmando a idéia de que ida a um museu deveria ser um privilégio e um favor.

A prática da visita pública, sem restrição a nenhuma parcela da população, só ganhou força por ocasião das *Grandes Exposições Universais*, (dezesseis delas foram realizadas entre 1851 a 1900) e tomou novo impulso com o ideal republicano da educação universal extensiva a todas as camadas da população. Só então os museus públicos estatais passam a ser abertos a todos, com a esperança de que as populações pudessem usar seu tempo de lazer construtivamente, visitando museus e se tornando mais civilizadas no processo. (No Brasil, as Grandes Exposições são oportunidades fantásticas para que alguns artistas plásticos produzam obras que, depois de correr mundo, são exibidas com grande sucesso de público no Rio de Janeiro, mesmo com a cobrança de ingressos: é o caso de Vitor Meirelles e Pedro Alexandrino (Durand, 1989, pp.20 -24)

As coleções, em sua maioria de origem privada e familiar, passam (por meio de compras, doações ou até mesmo de saques e pilhagem) para as mãos do Estado, que será, agora, o grande responsável por sua conservação e pela educação do público visitante.

Esta é a concepção de museu que permaneceu vigorando na maioria das instituições dos países europeus e da América do Norte até a Segunda Guerra Mundial, quando o conceito de museu passou por uma grande alteração.

"A história de nosso primeiro museu artístico, o atual Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, 1843) confunde-se com a da Academia Imperial, seja nos princípios organizacionais, seja gravitando pelos vários edifícios ocupados por esta", relata a historiadora da arte Maria Cecília França Lourenço em seu trabalho *Museus Acolhem Moderno*. (Lourenço, 1999 p. 89) A autora menciona ainda que a coleção inicial foi formada pelo lote de obras adquiridas por D. João VI, a chamada Missão Artística Francesa, aportada no



Brasil em 1816. As atividades da Academia incluíram, além da manutenção e ampliação da coleção inicial, também a manutenção de cursos de formação, a instituição de salões com prêmios e a concessão de bolsas de estudo.

Prossegue adiante a autora:

"Em São Paulo, a iniciativa pioneira na formação de um museu de arte ocorre por ação do governo estadual, graças à Secretaria do Interior e Justiça, dirigida por José Cardoso de Almeida. É inaugurada, em 1905, no Liceu de Artes e Ofícios, uma pequena coleção, composta de 59 obras. As peças procedem dos artistas do chamado Museu do Estado (atual Museu do Ipiranga), e também são adquiridas de personalidades públicas locais." (Lourenço, op. cit., p. 89)

Tal ligação entre museus, escolas, organização de salões, a concessão de prêmios e de bolsas de estudo, tanto no Rio como em São Paulo, não é mera coincidência, segundo a autora. Comenta: "Consolida-se um sistema autoconservante, porque de um lado o ensino reproduz normas artísticas importadas, e por outro premia, estimula e adquire obras ajustadas a tal decoro. As divergências são descartadas, cabendo aos educadores e aos escritores uma típica ação reitora, pretensamente sábia, funcionando como veículo para transmitir e julgar a adequação ao pretendido". (Lourenço, op. cit., p. 89).

A criação dos museus de arte estatais parece, portanto, coincidir com um momento em que o Estado está interferindo poderosamente sobre os cânones da produção artística através das Academias e dos Salões que, por sua vez, selecionam e moldam os candidatos à profissão artística.

Neste cenário, o Estado tem um papel fundamental tanto na produção artística quanto na formação do gosto, e na difusão da arte, também pela ação do sistema escolar.

A visão do Estado como único agente intermediário legítimo no campo da produção e da difusão artística começa a ser colocada em cheque, inicialmente, no caso brasileiro, a partir das décadas de 20/30, quando surge a arte social de inspiração comunista em sua grande maioria. Para os artistas sociais, os partidos e os sindicatos (associações profissionais ou de classe) deveriam ser, teoricamente, os grandes intermediários (encarregados das funções de formação e de difusão) entre a arte e o público proletário, visto como o portador do interesse social geral, contra o estado burguês. No entanto, essas concepções políticas sofrem algumas adaptações locais e mantêm com o Estado relações fundamentalmente ambíguas, já que este assume,



num momento, a função de dominação a serviço da burguesia e, em outros, principalmente quando faz encomendas de murais e outras obras públicas aos artistas de esquerda, o papel de aliado possível, com a transmutação de alguns desses artistas da crítica social em artistas nacionais oficiais, como é o caso de Portinari.

Tal situação começa a mudar com o aparecimento de algumas outras instituições: os museus criados pela iniciativa privada (dos quais temos os exemplos do Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Moderna, em São Paulo) que contratam especialistas profissionais (críticos/historiadores) para exercerem a curadoria das coleções que começam a se formar. Este sistema se amplia e se complica um pouco mais com a criação das instituições de exposição que, tais como a Fundação Bienal Internacional de São Paulo, também assumem um caráter híbrido público-privado. Se, por um lado, elas têm uma atividade própria a um "espaço público", isto é, um espaço de formação do juízo crítico, que não é o da intimidade privada, nem tão pouco o espaço estatal, oficial ou chapa branca, por outro criam laços de cumplicidade e de dependência com o mercado. Isto acontece à medida que se confundem e se interpenetram os papéis dos vários mediadores, que a progressiva institucionalização e profissionalização do campo artístico acaba criando: conservadores, curadores, críticos, jornalistas, diretores de museu, animadores culturais, especialistas e *marchands*, funcionários, intelectuais, pesquisadores e colecionadores.

Nos anos 60, como se verá adiante, todo este aparato institucional, independentemente de sua origem privada ou estatal, passará a ser rejeitado como "oficial" ou "do sistema" e, portanto, entranhado e dependente do governo militar ao qual os artistas se opõem politicamente. Este afastamento do aparato governamental brasileiro coincide com a abertura de possibilidade da concessão de bolsas e dos convites oficiais de governos estrangeiros para vários dos artistas de vanguarda locais.

A Questão da Recepção

A questão da recepção da obra artística é bastante complexa e ganha hoje, na sociologia da arte, uma importância quase tão grande quanto a da produção.

Tradicionalmente, tanto a história, a crítica, como a psicologia ou mesmo a sociologia da arte, têm abordado a arte da perspectiva da produção. Durante algum tempo, a proposta da consideração da arte da perspectiva do destinatário levantou uma série de argumentos contrários, que se alicerçavam no medo de que o valor estético da obra passasse a se basear em sua popularidade. A necessidade de se



postular a independência da criação estética em relação a seu valor para o público certamente inibiu a realização de um número maior de trabalhos sob esta ótica. É importante salientar a influência do sociólogo e musicólogo alemão Adorno nesta direção.

O sociólogo alemão Arnold Hauser é um dos que, enfrentando esta oposição, declara que a obra de arte, para ser considerada como tal, necessita constitutivamente de um público. Ele afirma em seu trabalho *Sociologia del Público* que o caráter artístico de uma obra reside basicamente na forma como um determinado conteúdo (que pode se constituir de vivências, estados de ânimo etc.) é traduzido pelo artista, ou seja, a obra é sempre uma representação indireta de um conteúdo captado já através de categorias artísticas. Para ele, há uma relação dialética entre os meios de expressão (um sistema de signos e símbolos mais ou menos desenvolvido) possuídos por um grupo social e a vontade (intenção) de comunicação da obra de arte. Em outra formulação, uma obra de arte responderia a um horizonte de expectativa que é constituído pelo que já faz parte de um patrimônio ou de um clima cultural compartilhado socialmente e se depara com um afastamento estético que separa a obra nova do horizonte esperado. (Hauser, 1977, pp. 657 -663)

Os conceitos, pensamentos, sentimentos e visões do artista se convertem em material artisticamente utilizável ao sair do terreno da mera intimidade e passar de estados anímicos amorfos a estímulos articulados, capazes de recepção e vinculação. Para Hauser, a idéia artística mais primitiva e embrionária já tende à transmissão. Dessa forma, a vontade de expressão é condicionada e condiciona também os meios coletivamente disponíveis de expressão. (Hauser, op. cit. p. 557)

A pura vontade artística, a forma desejada ou imaginada apenas no interior do artista não tem nenhuma realidade ou importância sociológica. Enquanto o artista não enfrenta um sujeito receptor real e claramente manifesto, não se tem um processo social, mas apenas um processo psicológico. A arte como fenômeno social pressupõe a presença do outro (destinatário primordial), desde o próprio impulso criador e no próprio momento da criação. Como fenômeno social, pois, a arte é sempre "tráfico com os outros seres humanos", na fórmula criada pelo pensador alemão Karl Marx. Jito em outras palavras, a presença ainda que silenciosa do outro, do público, dialogando com o artista durante o próprio ato criador, dissolve a idéia de uma produção ativa e de uma recepção puramente passiva, substituída pela noção de uma ação dialética entre dois princípios igualmente ativos. Por isso Hauser considera imperativo levar em conta o público espectador na análise da obra de arte.



Continuando em sua análise da recepção artística, Hauser diz que esta é complexa porque reúne elementos de caráter individual, de caráter emocional e afetivo e de caráter social. Existe a questão da compreensão, que segundo ele é importante mas não suficiente para explicar a recepção, já que ele admite a hipótese de que a obra de arte tem um núcleo de "imperceptibilidade", isto é, não pode ser totalmente compreendida. Por isso, acrescenta, a recepção não depende só da compreensão. Existiria também a disposição do destinatário para "entusiasmar-se". A apreensão da obra de arte, diferentemente da apreensão científica e racional, é vital e afetiva. A arte, enquanto "expressão anímica" (fórmula do teórico americano William Dilthey, que Hauser adota), só pode ser apreendida com base na identificação interna do observador como o sujeito da expressão, expressão esta que pode ir de um simples gesto até uma obra de arte. É a relação entre os sujeitos – produtor e receptor – que produz o significado. A obra de arte pode ter várias interpretações, enquanto os fenômenos naturais têm apenas uma explicação. (Hauser, op. cit. pp. 657 – 663)

Por outro lado, a apreensão da obra de arte, se não é totalmente racional, também nunca é totalmente sensorial. A tensão entre criador e receptor se torna maior quando há uma mudança nos princípios do estilo e do gosto. A introdução do abstracionismo e todos os movimentos posteriores é certamente um desses momentos. Quando a arte se torna autoreferente e toma a si mesma como tema principal, ela também se torna cada vez mais conceitual e, portanto, intelectualizada. E, diante de um trabalho conceitual, torna-se cada vez mais ineficaz o recurso a categorias ligadas à percepção visual, como equilíbrio, peso, profundidade, e outros que tais. Torna-se difícil a identificação a que se refere Hauser, quando o principal efeito pretendido é o estranhamento. (Hauser, op.cit., pp. 564-565)

O teórico alemão Hans Robert Jauss, um dos criadores da estética da recepção, indica em seu artigo *O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis*, como a teoria estética de inspiração franckfurtiana erigiu o prazer estético em "contra-instância sentimental ou utópica da alienação" ou "a quintessência de uma conduta que, já em face da arte clássica é tomada como alheia à arte, passando a condenada face a todas as formas artísticas da modernidade"... "Hoje, para muitos a experiência estética só é vista como genuína quando se priva de todo prazer e se eleva ao nível de reflexão estética". A crítica mais aguda a toda experiência de prazer da arte encontra-se em Adorno: "Quem procura e encontra prazer ante as obras de arte não passa de um idiota.(...) Quem é incapaz de eliminar o prazer da relação com a arte,



a coloca junto aos produtos culinários ou pornográficos" .(Jauss, 1979, p. 71)

Manifesta seu sentido, neste momento, a escala de Adorno, que classifica o espectador desde o nível de menor qualificação – o indiferente – até o de maior qualificação – o *expert* – que seria o espectador ideal e que coincide com os outros profissionais da área. Entre esses opostos, se dispõem os espectadores ressentidos, isto é, os que não têm uma predisposição favorável à obra, e os emocionais, que só avaliam a obra em função dos estados emocionais evocados por ela. Torna-se clara a necessidade da instrução como requisito fundamental para a apreciação artística. A educação para a arte, por sua vez, esbarra em limites pessoais dos educadores, e em limites institucionais que dizem respeito a organizações sociais de educação.

As organizações sociais de educação reproduzem, em seu interior, as desigualdades da sociedade. Os trabalhos do sociólogo francês Pierre Bourdieu e de seus seguidores têm apontado para as relações íntimas existentes entre classe social, nível cultural e acesso à arte, pondo a nu as barreiras de classe que se criam à apreciação artística através do efeito de ilegitimidade que se desenvolve no espectador não provido dos instrumentos intelectuais necessários à compreensão da obra. (Ver, por exemplo, *As regras da Arte* e *O Mercado de Bens Simbólicos*)

Esses trabalhos demonstram também que a produção artística, assim como a recepção, é igualmente determinada por elementos de caráter individual como de caráter social; elementos de caráter exclusivamente estético e elementos de caráter político. A produção artística obedece tanto a uma lógica interna, determinada pelo campo social da produção, como por escolhas individuais de cada artista em cada momento.

É assim que a lógica social do consumo artístico das camadas mais intelectualizadas da burguesia produz o efeito de distinção: é quando o consumo da arte não é feito apenas em nome de um prazer estético individual, mas também como estratégia social de demarcação, a qual, para seu funcionamento, dentro do processo de difusão de informações e de padrões de gosto da sociedade capitalista moderna, exige a proliferação dos movimentos de vanguarda – num processo contínuo de inovação/renovação seguidos de assimilação/recuperação pelo sistema.

Nos anos 60 essa lógica interna do campo de produção artística se coloca em aparente contradição com as posições políticas exigidas de toda classe média intelectualizada, fração social a que pertence a grande maioria dos artistas da época: a posição política de oposição ao regime, que acaba eclodindo nos eventos de 68 de âmbito mundial, traz como corolário a necessidade da abertura da obra artística à



participação do público. Por outro lado, a necessidade de lutar contra a recuperação burguesa – definida pelo analista francês Pierre Gaudibert como "o movimento social, em virtude do qual uma agressividade que tem a intenção de ser subversiva acaba sendo domesticada, adocicada e digerida pela ideologia e pela cultura dominante" – acaba conduzindo os artistas e produtores intelectuais a uma posição paradoxal: ao invés de celebrar a adoção de suas idéias ou propostas artísticas pelo público, a compreensão e absorção de sua mensagem pelo destinatário (ao menos parcialmente, como pode ser compreendida e absorvida qualquer obra de arte), o artista sente desagrado por estar sendo "banalizado", e portanto deixando de ser parte do núcleo de ponta da inovação e da criatividade do momento. (Gaudibert, 1973, p. 128)

Na concepção de alguns críticos da época, bastante decepcionados com os resultados das ações de 68, a preocupação com o público, para esses artistas, não passou de uma atitude política-estética ditada pelo modismo muito mais do que por uma postura eficaz de comunicação, segundo Frederico de Moraes. (Moraes, 1975, p. 107).

O que deixou de ser apontado, por esta crítica, talvez até por falta de distanciamento histórico, é que a própria concepção de comunicação que guia os trabalhos da época é a concepção linear clássica: a recepção como uma reação a um impulso primeiro que vem da criação. Disso decorre que a incorporação do público à arte foi passiva e limitada: muito mais discursiva do que efetiva. O público permanecia uma caixa-preta, muito difícil de ser desvendada.



CAPÍTULO I

OS ANOS PÓS 64 – SOCIEDADE E POLÍTICA

Em 20 de março de 1968, Hélio Oiticica, criador do termo *Tropicália*, declarava a uma repórter carioca:

"E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie a pregar o tropicalismo, - a *Tropicália* virou moda - enfim a transformar em consumo algo que nem sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que fazem *star and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc., ou estão interessados em escolas de samba, marginais, anti-heróis (*Cara de Cavalo* virou moda) etc." (Costa, 1968)

Mais adiante, falando de sua mais recente criação, que eram os *Parangolés*, disse: "Esta formulação objetiva certos elementos de difícil absorção, de quase impossível consumo..."

Certamente, o consumo a que se refere o artista não é o consumo da compra, da aquisição material, mas o processo de decodificação e de apropriação do sentido da obra, e seu consumo como moda. Por outro lado, essa declaração traz em si a evidência das ambigüidades e paradoxos que norteavam as ações naquele momento. Por que um artista que não quer ser consumido coloca seus trabalhos na rua?

Se a idéia artística mais primitiva e embrionária já tende à transmissão, se a arte, como fenômeno social, pressupõe a presença do outro, desde o próprio impulso criador e no próprio momento da criação, cabe-nos perguntar quem é esse outro em quem o artista dos anos 60 está pensando, com quem ele pretende dialogar quando leva sua arte para as ruas?

Pois, as ruas parecem ser um canal universal, de amplo alcance. No entanto, essa declaração de Oiticica indica que ele está tentando selecionar seu público, ao menos de uma forma negativa - os não-burgueses, os não sub-intelectuais, os não-cretinos.

E por que exatamente nas ruas? Será que o artista está confundindo a localização física de uma obra em um espaço aberto ou de acesso público com seu caráter de acessível ao público? Ou será que o artista, considerado até hoje um dos maiores nomes da vanguarda dos anos 60, acredita que suas obras sejam acessíveis a todos os públicos (menos os burgueses, sub-intelectuais e cretinos, é



claro) através de um contato imediato? E a questão da agressividade, como tratá-la? Se a arte está nas ruas, se ela se destina a todos, o que fazer com aquelas parcelas de cidadãos que se sentem agredidos ou ofendidos com uma determinada obra de arte?

Foi para enfrentar essas questões, desentranhar as contradições e apontar os paradoxos, que esta pesquisa foi realizada. Em primeiro lugar, seria necessário reviver o clima da época, ou seja, retratar o conjunto de idéias e conceitos que orientaram e que deram coerência a essas posições que atualmente parecem tão esdrúxulas. Essa época, os anos 60, foi vivida ao menos pela classe média urbana, intelectual e de oposição – segmento do qual fazem parte os artistas – como uma sucessão de conflitos morais, impulsos, sentimentos e pensamentos contraditórios. Algumas das contradições são, portanto, da própria época, enquanto outras provavelmente surgem apenas ao olhar de hoje, já que posições então perfeitamente coerentes agora parecem profundamente contraditórias.

Em seguida, será preciso abordar a questão específica do público, no sentido aqui da audiência, dos espectadores ou observadores. Em princípio, esse ponto deveria ser objeto de trabalhos na área da sociologia da cultura. Mas a tradição da sociologia da cultura não é muito antiga nem muito extensa em nosso país. Conta com algumas poucas obras às quais se faz referência no decorrer do trabalho. Dentre essas, pouquíssimas abordam o tema do público das artes. Aliás, sobre este assunto, nem dados empíricos mínimos e confiáveis existem. Além disso, a grande maioria dos livros ou artigos de crítica ou de história da arte tem trabalhado sob a ótica da produção e do produtor.

Abordar a questão do público e suas relações com a obra de arte e com os artistas, na ausência de um corpo de trabalhos anteriores que analise e interprete esse conjunto de fenômenos, acaba implicando uma série de leituras, de várias proveniências, para tentar selecionar aqui e ali dados ou interpretações de modo geral dispersos.

Na ausência de dados empíricos ou qualitativos compatibilizados, optou-se por assumir uma posição análoga à do *Ombudsman*, isto é, aquele que dentro das instituições assume o ponto de vista e a defesa do público.

Os Eventos de Arte nas Ruas - Recriando o clima

Os historiadores consultados, entre os quais Aracy Amaral (*Arte para que?*), Frederico de Moraes (*Artes Plásticas: a crise da hora atual*) e Walter Zanini (*Dois décadas difíceis: 60 e 70*), estão de acordo ao apontar os eventos artísticos mais significativos, realizados fora dos





museus ou galerias (ainda que muitos deles fossem realizados em espaços contíguos a museus). São estes, em ordem cronológica:

Em 1967, a *Exposição de Bandeiras* de Nelson Leirner e Flávio Motta numa praça de São Paulo. Nelson e Flávio estenderam bandeiras e estandartes na esquina da Avenida Brasil com a Rua Augusta, em uma manifestação que também tinha cunho político. "Confundidos com vendedores ambulantes pelos fiscais da Prefeitura, tiveram suas bandeiras apreendidas" (Rudge, 1995).

Em janeiro de 1968, a *Festa das Bandeiras* se desloca para o Rio de Janeiro, organizada pelos mesmos artistas, com a adesão de outros, entre os quais Hélio Oiticica, Samuel Spiegel, Luiz Gonzaga, Glauco Rodrigues, Cláudio Tozzi e Marcelo Nitzche, na Praça General Osório, com o apoio da Galeria Santa Rosa.

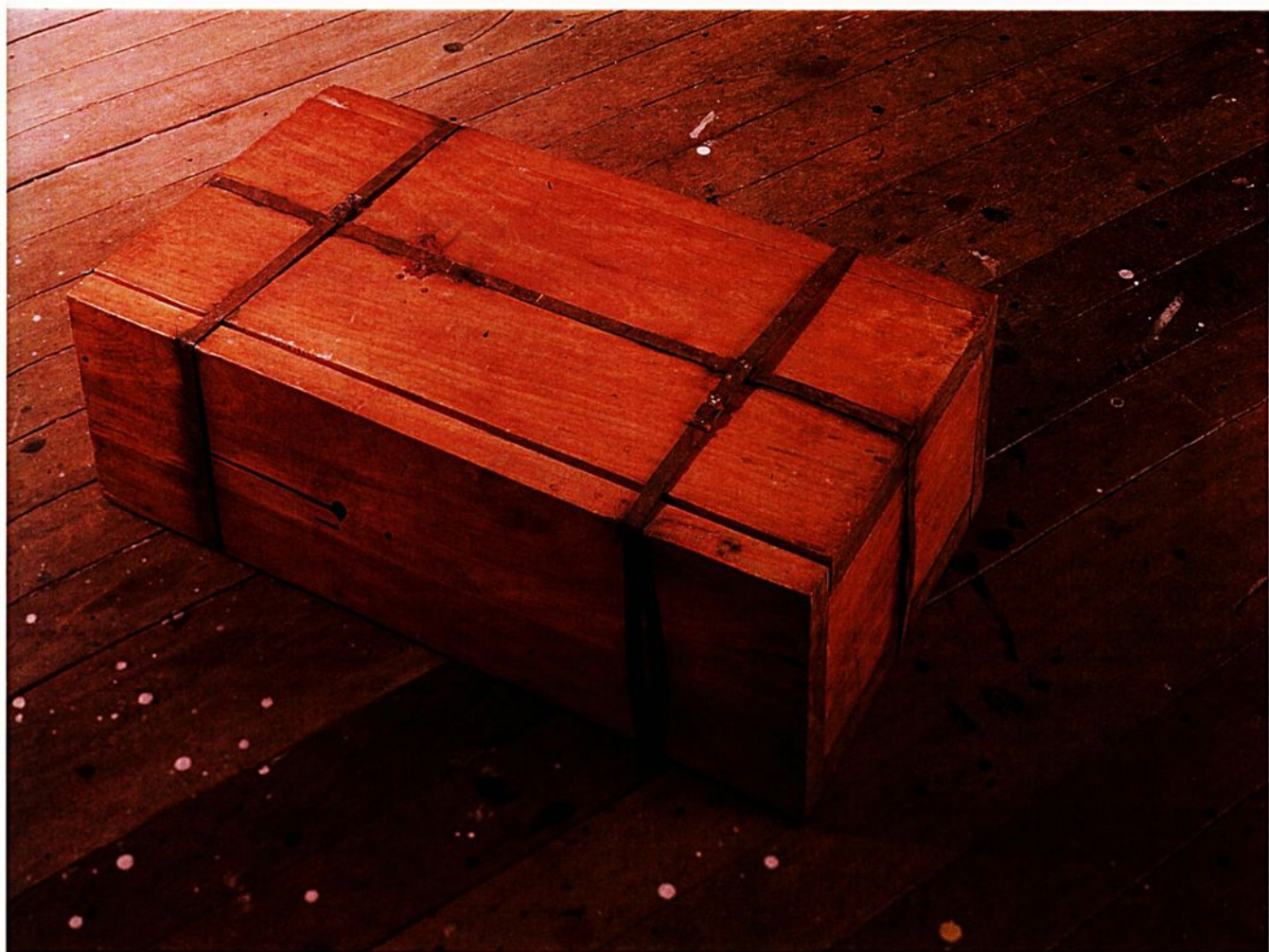
Em julho de 1968, *Um Mês de Arte Pública ou Arte no Aterro* (como ficou conhecido este evento). Série de manifestações, organizadas por Frederico de Moraes, no Parque do Flamengo, sob promoção do Diário de Notícias. Reuniu exposições de Dileny Campos, Miriam Monteiro, Ione Saldanha, Júlio Plaza, Pedro Escosteguy e do grupo Poema-Processo, além de esculturas de Jackson Ribeiro. Participaram ainda, da manifestação final, Lygia Pape, Sami Mattar, Roberto Lanari, Antonio Manuel, Rogério Duarte e Hélio Oiticica.

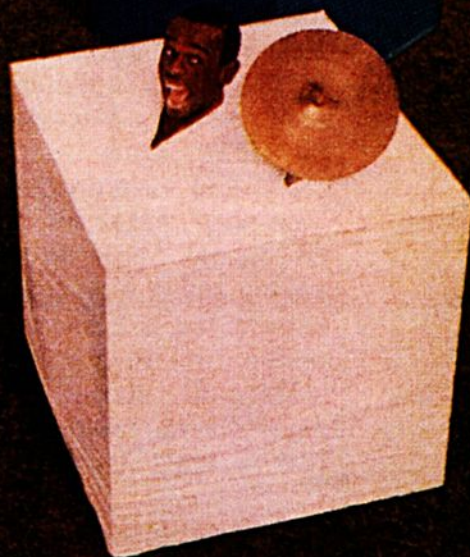
Durante um mês, aos domingos, eram oferecidas oficinas para crianças, oficinas de xilogravura e de talha para iniciantes. A cada fim de semana aconteciam manifestações. Numa delas, o artista Roberto Moriconi estourou vidros e balões contendo água colorida, com tiros de espingarda. Durante o período dos domingos, Hélio Oiticica manteve, num espaço quase à parte, uma cabine penetrável em meio a um cenário tropical com plantas, araras, areia, brita, poemas enterrados e, no seu interior, raízes com cheiro forte, objetos de plástico etc. O espectador percorria seu interior descalço, percurso que terminava diante de uma tv ligada.

Naquele último domingo do mês, aconteceu a manifestação denominada *Apocalipopótese*, que reunia vários eventos simultâneos, os quais, segundo seu organizador Frederico de Moraes, foram reunidos sem qualquer lógica explícita, senão a criação com participação geral do público:

"Teve muito de profético e premonitório. Havia um clima ao mesmo tempo alegre e tenso, de comunhão e violência. Se antes Moriconi havia empunhado armas para destruir balões e vidros cheios de tinta colorida, agora era Antonio Manuel destruindo a machadinhas suas urnas em cujo interior eram encontradas manchetes de jornal, fotos, textos, enfim, mensagens. Enquanto isso, um amestrador de cães, convocado por Rogério Duarte,







dialoga com seus animais num espetáculo insólito, quase apocalíptico. Um dia depois, a polícia anunciava pelos jornais o emprego de cães na perseguição aos manifestantes, bem como o uso de jatos de água colorida para flagrar esses mesmos manifestantes no seu retorno das passeatas. Tudo, portanto, era ao mesmo tempo claro e enigmático, sendo possível várias combinações: a hipótese apocalíptica da apoteose, a apoteose apocalíptica da hipótese, o apocalíptico hipotético da apoteose, até quase o infinito. Como o Dada, *Apocalipopótese* nada queria dizer de particular, os significados iam surgindo à medida que os acontecimentos se desencadeiam, sem uma lógica explícita. E não apenas durante a manifestação, mas nos dias seguintes, nos meses seguintes." (Morais, 1986, s/n)

O artista plástico Antonio Manuel deu seu depoimento sobre a demonstração:

"A *urna quente* surgiu numa manifestação no Aterro do Flamengo chamada *Apocalipopótese*, um lance inventado pelo Rogério Duarte junto com o Hélio Oiticica em 1968. Essa idéia coletiva, grupal, de arte no Aterro, foi um dos primeiros movimentos realizados na rua, em praça pública. Cada artista criava um trabalho para o *Apocalipopótese*. Meu trabalho eram as *urnas quentes*: uma média de vinte caixas de madeira, hermeticamente fechadas, que dentro continham coisas variadas (poemas, textos, fotos, iconografias, objetos etc.). As pessoas recebiam martelos e pedras e essas caixas eram violentadas, eram arrebentadas a porretadas e você descobria então o código de cada uma delas. É essa a idéia original da *urna quente*. Uma idéia radical, de você ter de usar também de violência para descobrir a coisa em si." (Manuel, 1984, p. 44)

Lygia Pape, outra participante do acontecimento, fez a seguinte descrição:

"O *Ovo* foi criado em 1967. Eu o apresentei em 1968 no *Apocalipopótese*, ou *Arte no Aterro*, junto com outros artistas O trabalho eram ovos, quer dizer, cubos de madeira com 80 cm de aresta, estrutura desmontável, cobertos com uma película de plástico, azul, vermelha, branca. Você entrava dentro daquele ovo, pois havia embaixo uma face aberta, você rompia a película-pele e nascia. Você



tinha assim a sensação de um verdadeiro nascimento. No *Apocalipópótese* eu apresentei o trabalho com sambistas. Eles entravam, e ouvia-se inicialmente somente a percussão, depois rompiam e saíam sambando. Uma vez eu também participei de uma filmagem e foi a primeira vez que eu "nasci". É uma sensação muito estranha, porque você fica trancado ali dentro, envolto por uma espécie de pele, de membrana, e então você enfia a mão assim, a membrana começa a ceder e de repente ela se rasga e você nasce, bota a cabeça pelo buraco e rola pra fora". (Pape, 1983, p. 48)

Ainda em 1968, em agosto, a *I Feira de Arte do MAM*, no Rio de Janeiro; em São Paulo, Nelson Leirner colocou em diversos pontos da cidade o *out-door Aprenda Colorindo Gozar a Cor*.

1969-70: Há registro de uma série de manifestações de uma tendência denominada *Contra-Arte*, sobre a qual temos o relato de Frederico de Moraes:

"A *Contra-Arte* soma a contestação política à contestação da própria arte. Os novos artistas desta tendência têm em Oiticica e Lygia Clark, ambos vivendo no exterior, os seus modelos, mas sua arte é cada vez mais conceitual. O que fazem são rituais, celebrações, exercícios perceptivos, tensionamento dos sentidos, expedições, apropriações, trabalhos ecológicos. Surgidos repentinamente, vindo de outros setores, fazem uma arte selvagem, que tende ao nomadismo e ao anonimato. Atuam imprevisivelmente, como guerrilheiros e onde menos se espera. Permanecem à margem do mercado de arte, mesmo quando se dispõem a usar a galeria, como aconteceu com a mostra *Agnus Dei* de Cildo Meirelles, Tereza Simões e Guilherme Guimarães Vaz na Petite Galerie. Sua arte é irrecuperável, invendável e por isso mesmo alimenta-se do precário, de situações fortuítas, das oportunidades que surgem." (Moraes, 1975, p. 103)

1969: Nelson Leirner instala seu *Play-groun*. .o vão do MASP.

1970, abril: *Do Corpo à Terra*, manifestação patrocinada pela Hidrominas, empresa de economia mista do governo de Minas Gerais, organizada por Frederico de Moraes, no Parque Municipal de Belo Horizonte, e da qual participaram Cildo Meireles, Décio Noviello, Dilton Araujo, Lotus Lobo, Eduardo Angelo, Arthur Barrio e Hélio Oiticica.

Pela descrição de seu organizador, este evento durou três dias.





Trouxa Ensangüentada, 1969

Foto: Vicente de Mello

ESTA "TROUXA ENSANGÜENTADA"
É UM PROTÓTIPO (1969)---
.....QUE JAMAI'S INTEGROU
A SITUAÇÃO ORRHHHH....(1969)
OU A SITUAÇÃO T/T, 1 (1970)
SITUAÇÕES ESSAS DAS QUAIS
SÓ OS REGISTROS FICARAM.
...../ARTUR BARRIO
P.S.-ESTA TROUXA JAMAI'S PODERÁ SER
RESTAURADA.....

Observação de Artur Barrio para
a exibição da *Trouxa* em 2000.

"Pela primeira vez, em uma manifestação de artes plásticas, os artistas não apresentaram obras, mas limitaram-se a desenvolver várias ações, eventos, rituais, manifestações. Durante este evento, Cildo Meireles queimou galinhas vivas, Décio Novielo explodiu granadas coloridas, Dalton Araujo cercou todo o parque com uma corda, Lotus Lobo plantou sementes, Eduardo Angelo fez uma festa com jornais velhos, Barrio lançou suas trouxas de sangue e ossos em um ribeirão. Oiticica fez uma trilha de açúcar na terra vermelha da Serra do Curral. Muitos trabalhos foram feitos sem a presença do público (rompia-se igualmente com a idéia de espetáculo ou *vernissage*) e delas só restou a documentação (fotografias, filmes, gravações, depoimentos, reportagens etc.)." (Morais, 1975, 104)

A artista Lotus Lobo que participou do evento dá o seu depoimento:

"Tive uma participação pequena nessa manifestação: minha proposta foi plantar milho no Parque, ver o milho crescendo e florindo num lugar inusitado, ver alguma planta nascendo e crescendo nesse lugar. A idéia era fazer alguma coisa que não fosse habitual mas que pudesse permanecer ali no Parque. A proposta não deu certo, porque eu não tinha conhecimento de agricultura. Fiz uma foto da instalação da semente, mas não fiz outras porque houve uma ruptura do meu trabalho. Gostei de participar do evento mas deu polícia direto no Parque." (Ribeiro, 1997, p. 222)

1971, de janeiro a agosto: *Domingos da Criação*, realizados nos jardins e pátio externo do MAM no Rio de Janeiro, coordenados por Frederico de Moraes. Série de eventos muito mais articulados e organizados, os domingos seguiam uma ordem temática proposta: "um domingo de papel; o domingo por um fio, o tecido do domingo, domingo terra a terra, o som do domingo, o corpo a corpo do domingo". Havia também uma série de pressupostos teóricos que norteavam as atividades e que foram descritos por Moraes:

"1. Todo e qualquer material, até mesmo o lixo, pode servir para a realização de trabalho de arte; 2. Toda pessoa é inatamente criadora, podendo exercitar continuamente seu próprio espírito criador se for motivada para isso; 3. Em seu estado atual a arte substituiu a coisa pela



atividade, ou seja, o artista é o autor de uma estrutura inicial, mas o seu viver ou desabrochar vai depender do nível de participação do público; 4. Nesta situação, a de arte-atividade é cada vez menor a distância entre o artista e o público; no fazer criador, todos se confundem; 5. O museu de hoje não pode mais se limitar a guardar e a conservar as obras originais, vistas por um público restrito, mas, paralelamente, deve criar espaços (é a nova arquitetura museológica) para o desenvolvimento de propostas abertas de participação coletiva; 6. O museu deve preocupar-se em trazer ao grande público o próprio ato criador, semeando condições para que todos possam exercer livremente sua criatividade." (Morais, 1975, pp. 105 - 106)

1978: *Mitos Vadios*, evento organizado por Ivald Granato em um estacionamento da Rua Augusta, com a participação de Helio Oiticica, Ligia Pape, Ubirajara Ribeiro, Barrio, Julio Plaza, Regina Silveira, Claudio Tozzi, Luis Roberto Aguillar, Anna Maria Maiolino e outros.

"Seguindo a linha de intervenções temporárias na cidade, em 1978 ocorreu o evento *Mitos Vadios*, organizado por Ivald Granato em um estacionamento da Rua Augusta, como forma de provocação à Bienal Latino-Americana de São Paulo, cujo tema, Mito e Magia, fora imposto aos participantes. O único princípio norteador de *Mitos Vadios* era o da liberdade e direito total à criação. Na ocasião, Hélio Oiticica, um dos artistas brasileiros que mais intervenções realizou no espaço urbano, principalmente no Rio de Janeiro, pregava o que chamou de "delírio ambulatório". ... Dezenas de artistas conhecidos e desconhecidos realizaram manifestações simultâneas, algumas planejadas, outras espontâneas, mas sempre sujeitas ao imprevisto. Além da performance e do *happening*, o evento impunha a instalação como forma de manifestação artística. ... Hélio Oiticica perambulava e dançava ao som dos *Rolling Stones*, usando sapato de plataforma prateado, peruca, máscara de mergulho, sunga e blusão cor-de-rosa." (Ramos, 1995)

Em primeiro lugar, o exame dessa cronologia permite refinar um pouco mais a delimitação temporal desta pesquisa. Embora seja impossível definir limites rígidos a uma pesquisa desse tipo, será



necessário focalizar principalmente os anos que coincidem com o início do governo militar, 1964, até o início dos anos 70, com uma ou outra manifestação tardia.

A seguir, diante da lista dos nomes mencionados, poder-se-ia indagar o que estes artistas têm em comum, além da proposta de envolver a participação do público em suas manifestações. Como artistas, seria muito difícil encontrar um nexos comum que abrigasse tanto suas propostas, seus trabalhos, seus argumentos ou sua explicação dos motivos que os levaram a tal posição. Compare-se, por exemplo, a descrição de Lygia Pape e de Antonio Manuel sobre o *Apocalipópótese*: enquanto uma descreve sensações e estados puramente subjetivos, o outro faz correlações com a violência na situação política geral do país. Muito mais difícil, ainda, descobrir este nexos na análise das obras ou do percurso individual. Como disse na ocasião o arquiteto e artista plástico paulista Sergio Ferro, a unidade do que ocorria nas artes plásticas no Brasil não estava em algum parentesco formal ou nos objetivos específicos, mas na posição agressiva, no inconformismo, na tentativa ampla e violenta de desmistificação. Por isso, a análise começará por onde as semelhanças são mais óbvias ou mais aparentes, ou seja, na composição social do grupo aqui mencionado, cujas biografias seguem anexas.

Analizando os dados biográficos do grupo, em que pese a diferença de idades, pode-se dizer que como grupo social a grande maioria é proveniente da classe média, senão pela origem social familiar, pelo menos por sua ocupação e formação. Os mais velhos estudaram em ateliês, os mais jovens em escolinhas, sendo que vários possuem diplomas universitários e foram professores universitários de artes. Poucos sobrevivem exclusivamente de seu trabalho artístico. Alguns são profissionais liberais. Nos anos 60, todos já participam de exposições coletivas ou individuais em museus e galerias. Estão, portanto, envolvidos na circulação de idéias que se fazia naqueles anos, seja através das conversas de botequim, seja nos grandes debates promovidos por teatros, museus e universidades. A partir de 64, momento da instalação do regime militar, estarão, assim, envolvidos no clima que percorria os setores de classe média nos anos 60/70.

Ser Classe Média nos Anos do Regime Militar

Um artigo de M. H. Almeida e Luis Weis, do quarto volume da *História da Vida Privada no Brasil*, descreve a maneira como a política se infiltrou em todas as dimensões da vida da classe média urbana brasileira, tornando fluidas e móveis as fronteiras entre vida pública e privada:



"Na vida privada costuma-se colocar as relações familiares, o círculo de amizades, as relações amorosas, as experiências religiosas ou místicas, o trabalho, o estudo, o lazer e a fruição cultural. Nos regimes de força, os limites entre as esferas públicas e privadas se tornam mais imprecisos do que nas democracias, já que a resistência ao regime arrasta a política para a atividade privada.... O regime militar de 64 era uma ordem autoritária pouco institucionalizada. Suas regras eram cambiantes e móveis as divisas entre o proibido e o permitido. Nesse ambiente, fazer oposição podia significar uma infinidade de coisas: assinar manifestos, participar de assembléias, dar conferências ou escrever artigos, criar obras de protesto, emprestar a casa para reuniões políticas, guardar ou distribuir panfletos de organizações ilegais, abrigar um militante de passagem, fazer chegar à imprensa denúncias de tortura, participar de associações profissionais etc." (grifo meu). (Almeida e Weis, 1998, pg. 328)

Identifica-se, portanto, um outro traço comum a essas manifestações artísticas que se deslocaram para os espaços abertos, praças ou ruas da cidade. Naquele momento, todas podiam ser interpretadas como manifestações de oposição ao regime militar. Assim, provavelmente deviam ser vistas como revestidas de caráter político atividades tão díspares quanto a exibição dos *Parangolés* por passistas da Mangueira, a destruição a golpes de machadinhas das *Urnas Quentes* que continham todo tipo de coisas, ou o plantio de sementes por Lotus Lobo na manifestação *Do corpo à Terra*.

É claro que a localização deste conjunto de obras neste espectro amplo e heterogêneo da oposição ao regime não adianta muito no esforço de tentar entender e caracterizar o sentido geral de todas essas obras, mas pelo menos explica um nexo de ligação que possa ter existido entre esses artistas, e o porquê de sua reunião, mesmo que momentânea, em grupos. O objetivo comum desses artistas pode ter sido, então, o de manifestar-se publicamente contra o regime militar. O que certamente não era pouca coisa, considerando-se o clima de incerteza e de medo que pesava continuamente sobre os intelectuais durante todo o período.

De outro lado, a vida cotidiana, ainda que permeada de política, era ainda bastante amena para a classe média urbana. As discussões teóricas, artísticas ou políticas se faziam em torno das mesas de bar. Nessas mesas eram traçadas as estratégias,



combinadas as ações e reunidos os participantes. Conta Paulo Sérgio Duarte no seu livro *Arte nos Anos 60*: "A vida no Rio de Janeiro (em 1965) não era traumatizada pelos índices de violência atuais. A favelização já existia. Seu convívio com a urbis era ameno, irritava esteticamente certos urbanistas e segmentos mais intolerantes, sobretudo os especuladores imobiliários, pelos pontos privilegiados que ocupavam na zona sul da cidade, como por exemplo, a do Pasmado, sobre o morro de mesmo nome, na passagem de Botafogo, onde hoje se encontra o condomínio Casa Alta; a da praia do Pinto, no Leblon, onde hoje está construído o conjunto de edifícios conhecido como Selva de Pedra; a da Catacumba, na Lagoa, onde atualmente está o Parque das Esculturas Carlos Lacerda e diversos edifícios de apartamentos. Tampouco o Rio estava pontuado pela multiplicidade de centros culturais que se multiplicaram a partir dos anos 80.

Muitos artistas vindos de outras cidades, alguns do Rio de Janeiro, moraram no Solar da Fossa, uma pensão, instalada em um casarão baixo, em Botafogo, onde hoje se encontra a Torre Rio Sul. Os bailes de *reveillon* do Jaguar – o exímio desenhista e excelente cronista de nosso tempo – eram muito concorridos A vida boêmia era mais afável e marcava presença em Ipanema e no centro, na rua da Carioca, no Zicartola, um bar, ponto de encontro de músicos, recentemente aberto por Dona Zica e seu marido, o compositor Cartola. Os pontos mais conhecidos eram os bares *Jangadeiro*, *Zeppelin*, *Veloso* e *Mau Cheiro*, no Arpoador. Os jovens artistas, que logo iriam ocupar um lugar de destaque, frequentavam um bar na galeria *Dezon*, em Copacabana, no posto 5, quase chegando ao posto 6." (Duarte, 1998, pp 32 -33)

As manifestações de oposição política variaram muito de acordo com os períodos de maior ou menor renúncia do próprio regime militar. De 64 a 68, passado o surto inicial de repressão, houve um momento de razoável liberdade de movimento das oposições. É quando se instaura um amplo debate de idéias e quando os setores de oposição reforçam a perspectiva da revolução socialista, inspiradas pela Revolução Cubana e pelas guerrilhas vietnamitas.

Após 68, e até 74, o clima se modifica. Instaura-se o A.I. 5 e têm início os anos mais pesados da ditadura. Tempos de censura, de tortura e das mortes acidentais. É também a época do "Milagre



Brasileiro" – período de expansão econômica que multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu o acesso de boa parte das camadas médias e criou o que seria a base de uma sociedade de consumo mais diversificada, ao mesmo tempo em que concentrou imensamente a renda, ampliando a distância entre o topo e a base da pirâmide social.

"Neste período, a vida da classe média era: de um lado, a rejeição da ordem ditatorial, o horror da tortura, o distanciamento psicológico diante da maioria integrada à normalidade cantando 'Eu te amo, meu Brasil, eu te amo'; o sufocamento das artes e da cultura em um de seus momentos mais fecundos; a inconformidade com a desigualdade do modelo econômico, que já adensava nas esquinas a população de crianças pedintes.

De outro lado, a proliferação de novas profissões e atividades bem remuneradas para quem tivesse formação.... De um lado, não perder um número dos jornais alternativos. De outro, para os novos aquinhoados, investir na bolsa. De um lado, comprar um televisor em cores, deixando o preto e branco para a empregada. De outro, torcer contra o Brasil no final da Copa. De um lado, ter dinheiro para fazer turismo na Europa. De outro, ter medo de não receber o visto de saída." (Almeida e Weis, op. cit., p. 333)

Anos 70 – A Repressão e o Desbunde

A partir de 69, as maneiras de fazer oposição ao regime se modificam. Enquanto alguns que tomaram posição contrária ao regime desde a primeira hora persistiam ou mesmo se radicalizavam, outros acabaram mudando de lado com o passar do tempo. Mesmo para os que persistiam contra, havia diversos graus de envolvimento político: uns se tornaram militantes profissionais, outros continuaram filiados aos partidos proscritos, outros atuaram no âmbito de organizações profissionais ou de grupos de convivência e outros permaneceram como franco-atiradores, bissextos e descompromissados. A despolitização da vida pessoa. Durante períodos mais ou menos extensos também foi uma alternativa corriqueira.

No começo da década de 70 aparece um movimento voltado especificamente para transformações individuais. Os novos opositores reagiam ao comportamento da maioria criando espaços alternativos. "Parte dos jovens se recusava a pisar num *shopping center*. Costurava sua própria roupa, comprava acessórios em feiras



hippies. Pregava-se o fim da sociedade de consumo." (Almeida e Weis, 1998, pg.338)

Nessa época predomina a contracultura, da qual faz parte o afrontamento do entranhado conservantismo do regime no plano dos costumes. Para construir uma forma de ser de oposição, manifestar-se contra o *status quo*, adere-se ao uso da maconha, do LSD, das bolinhas, além da defesa da liberdade sexual. É o momento conhecido como "desbunde".

Quanto ao modo ou estilo de vida pessoal, as mesmas escolhas se abriram para os artistas.

O trabalho do sociólogo José Carlos Durand, *Arte, Privilégio e Distinção*, é uma das melhores fontes para a visualização de um quadro mais ou menos abrangente das alternativas profissionais que se abriam aos artistas plásticos nos anos 60-70.

Há, por um lado, o fenômeno da formação do mercado que acarreta, para os artistas iniciantes de então, uma forçada maturação que acelera o ritmo e a ordem da carreira profissional. Muitos jovens começam a vender suas obras através de galeristas ou leilões, trazendo conseqüências para o meio artístico em geral: "artistas que se consagraram e começaram a vender em idade mais avançada, encaravam com suspeita seus colegas jovens e de boa comercialização que (...) fazendo a primeira retrospectiva ao cabo de dez anos de trabalho, quando o 'natural' seria fazer-se uma só no fim da carreira, após 30 ou 40 anos de atividade".(Durand, 1989, pg.236)

Os artistas de ciclos anteriores, que tiveram carreiras de amadurecimento lento e cuja comercialização das obras era feita pelo esforço de outras pessoas que não eles mesmos, viam com desconfiança aqueles jovens capazes de administrar seus preços com desembaraço e racionalidade econômica, e capazes também de se aproveitarem da situação favorável do mercado comprador para ganhar bem e exibirem um estilo de consumo mais elitista. Tais artistas são considerados os executivos.

"Os traços de conduta que definem os artistas 'executivos' (tipo claramente construído por contraste com a imagem do artista economicamente desgraçado e explorado do final do século, is que poderia também ser denominado artista 'profissional' - de acordo com os critérios atuais das relações com o mercado) desenham uma relação mais profissional com o meio, especialmente com seus *marchands* e colecionadores. Saber reajustar preços aplicando índices das OTNs (Obrigações do Tesouro Nacional - corrigidas periodicamente); o período de reajuste em conjunturas inflacionárias; vender



balanceadamente no ateliê e na galeria, de modo a não ficar nas mãos do *marchand*, nem perturbar o ritmo do trabalho; fixar preços que evoluam segundo os dos companheiros de geração (o que significa discutir datas e margens de reajuste com os colegas mais chegados, participando-as ao mercado) e mesmo associar-se em pequenos grupos para compra de tecidos e madeira e para encomendas de suportes em quantidade suficiente para deprimir seu custo unitário. Trata-se de procedimentos corriqueiros e de 'bom senso' entre os artistas executivos, mas que ainda provocam perplexidade e desconfiança no velho pintor de origem popular que por muito tempo se envergonhou de botar preço em seu trabalho". (Durand, op. cit. p. 238)

Além disso, o artista executivo ostenta um padrão de consumo condizente com os da alta classe média local: conhece línguas, tem um ateliê digno de aparecer em revistas de decoração e sabe opinar sobre vinhos e temperos e sai-se bem em mesas redondas onde se discutam democracia, feminismo ou política cultural. (Durand, op. cit. p. 238)

Essa modalidade de artista segue as tendências derivadas do pós-abstracionismo e da pós-arte social (tal como elaborada pelos pintores do marxismo, filiados ao PCB e de temática social e alegórica). Chegaram ao exercício da profissão num momento em que, por um lado, no plano especificamente artístico notava-se o fim de movimentos ou tendências coletivas de produção, e no plano interno do país, um momento de censura aos jornais, substituição de uma geração de críticos com maior projeção intelectual, o que criava toda uma situação de incerteza quanto à "essência da arte" e de suas funções sociais.

Esse momento coincide também com um recuo da ação estatal no campo das artes plásticas: "o surto do mercado de arte no Brasil não foi contrabalanceado por uma intervenção estatal mais decidida de subsídio à produção corrente ou de montagem de acervos em museus. Em outras palavras, não havia muita alternativa para uma profissionalização extra-mercado". (Durand, op. cit. p. 232)

O texto de Paulo Duarte sobre os anos 60 comenta este período:

"Quando Juscelino Kubitschek, eleito presidente, lança o concurso para a construção da nova capital, a arquitetura moderna brasileira havia chegado a um ponto de maturidade que a distinguia de outras áreas. Também é verdade que edifícios públicos gozam de uma natural publicidade no

espaço urbano, e se estes passam a ser usados como marcas registradas de governos têm ainda uma maior divulgação assegurada.

Enquanto isso, os óleos dos imigrantes de Segall, o sutil surrealismo de Ismael Nery, as noturnas xilos de Goeldi e as poéticas naturezas-mortas e paisagens de Guignard não contavam com instituições maduras e fortes para lhes assegurar as salas permanentes que já mereciam nos principais museus do país. Uma exceção era o nome de Portinari que, pelas encomendas governamentais, principalmente os murais para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, e para a sede da ONU, em Nova York, havia se tornado uma espécie de representante oficial da 'pintura moderna brasileira'. Se no campo das artes plásticas colecionávamos, desde as pioneiras Anita e Tarsila, passando por Segall, Di e Pancetti, até as aquisições mais recentes, um acervo que começava a tomar corpo apesar de dispersado, grande parte no ateliê dos próprios artistas, nas paredes de alguns amigos, e de alguns raros colecionadores, a arquitetura e seus canteiros de obra consumiam investimentos e davam o tom: um país em desenvolvimento." (Duarte, op. cit. p. 23)

O artigo do sociólogo Sérgio Miceli, *Teoria e Prática da Política Cultural Oficial no Brasil*, mostra que, ao contrário do que acontecia em outras áreas, tais como o cinema de arte, a música clássica, o teatro e outros gêneros que, por não conseguirem se auto-financiar tornaram-se cada vez mais dependentes do apoio governamental, nos anos 70, as artes plásticas foram completamente abandonadas pelo setor público, com exceção da organização de Salões Nacionais, que distribuíam como premiação viagens ao exterior e cujo valor, segundo Durand, "viu-se tão aviltado que nem bastava mais para comprar uma passagem de ida e volta para a Europa. (Em 1984), se o contemplado insistisse em ir ao exterior, só chegaria à Bolívia, e ainda assim, completando do próprio bolso." (Durand, op. cit. p 233) Isso contribuía para o descrédito com que passaram a ser vistos tais salões, qualificados de "obsoletos" e "lixo da história".

Toda esta situação reforçava muito a alternativa de adesão ao mercado no momento do Milagre Brasileiro. "Os artistas começaram a freqüentar as colunas sociais e a serem chamados para abrilhantar festas de inauguração de boates de luxo, premiações publicitárias, noitadas de visitantes ilustres etc". (Durand, 1989, pg. 244)



Marginalidade

Mas nem tudo são rosas nesse percurso. Além dos anos do "Milagre Brasileiro", os anos 60/70 são também, segundo nos aponta a socióloga francesa Raymonde Moulin, "os anos destruição da arte":

"ou do assassinato da obra e contestação do mercado, levando-se tal contradição à ruptura completa Progredindo desde o início do século, o questionamento da arte chega ao ponto de negar que a ela coubesse significar qualquer coisa (princípio da arte abstrata). Rejeitou-se também o componente artesanal do ofício de artista, por meio da redução da arte à intenção; menosprezou-se o aprendizado metódico em academias e ateliês; observou-se um certo fascínio pelo banal, pelo frágil, pelo efêmero; substituiu-se enfim a arte pelo artista." (Moulin, 1983, p. 388)

É num clima de total insatisfação com as instituições que surge a opção pela "marginalidade", derivada da contestação generalizada. O que é importante salientar para nossos propósitos é que a opção pela marginalidade podia ser consequência tanto de uma evolução política quanto de uma evolução artística. Lygia Clark é uma das artistas que, embora tenha declarado que se fosse mais jovem gostaria de fazer política, seguiu em seu percurso particular com a adesão a uma poética do corpo, uma evolução "marginal" que tem muito mais a ver com as opções propriamente artísticas e conceituais que as fundamentaram do que com posições partidárias.

Há muita discussão, ainda hoje, sobre o significado da contestação de 68. O psicanalista e ensaísta Contardo Calligaris resenhou e discutiu o livro *A conquista do Cool*, então recentemente lançado nos Estados Unidos. O livro, de autoria do jornalista americano Thomas Frank, é uma das contribuições fundamentais para o grupo de intelectuais que pretende destruir a visão maniqueísta dos anos 60, aquela que opõe, de um lado, o monopólio capitalista e, de outro, a generosa criatividade dos jovens e dos artistas que os inspiraram. Segundo Frank, nunca houve contradição alguma entre a significação da "contracultura" (nome genérico dos movimentos de contestação cultural dos anos 60) e os imperativos de desenvolvimento do capitalismo contemporâneo. Sua argumentação perpassa os seguintes tópicos: a crítica à sociedade de massa começou a ser feita, nos Estados Unidos, nos anos 50, pela sociologia de Galbraith e David Riesman; toda essa sociologia foi acompanhada de uma reflexão sobre a teoria da administração empresarial e



comercial que criticava profundamente o taylorismo e a hierarquia na gestão empresarial; a necessidade de expansão do mercado interno para as indústrias americanas esbarravam na uniformidade da classe média; enquanto a "contracultura" fazia o elogio da diversidade, a ideologia empresarial inventava a segmentação de mercado – uma crescente diferenciação dos bens para alcançar públicos-alvos cada vez mais diferenciados, estudados e pesquisados por trabalhos que retratavam os estilos de vida ditos alternativos; o capitalismo nos anos 60 é uma modo de organização social que alimenta incessantemente a produção pela necessidade elementar de diferenciar seus membros. A contracultura, com sua crítica à sociedade de massa, veio exatamente coincidir com essa necessidade de se diferenciar socialmente através do consumo para demonstrar a sua rebeldia; não houve, segundo o autor, portanto, nenhuma recuperação da "contracultura", já que esta estaria desde o começo completamente integrada ao espírito neoliberal. Desejar e expressar-se tornaram-se imperativos sociais, já que a estagnação do desejo poderia colocar o sistema em risco. (Calligaris, 1998)

Sem chegar a raciocínios tão radicais, pensamos que considerar os que aderiram ao movimento de contestação como os "generosos" e "criativos" que contrapunham uma explosão de cores e de imaginação aos cobiçosos e conformistas "executivos" enquadrados seria simplificar demasiadamente o quadro. Até porque o texto de Almeida e Weiss, mencionado no início deste capítulo, mostra muito bem que os estilos de vida se alternavam para vários indivíduos que se viram sucessivamente, mas em momentos diferentes, ocupando tanto um lado quanto o outro do espectro.

Dado este amplo leque de possibilidades de ações e modalidades de participação, pode-se afirmar sem medo de errar que as artes plásticas dos anos 60/70 foram perpassadas pela política. Inúmeros textos de críticos e historiadores confirmam isso. Nelson Aguillar, por exemplo, afirma, referindo-se aos anos 60: "Vive-se o tempo das grandes contestações sociais, da denúncia da sociedade de consumo. No Brasil, a partir de 64, a arte passa a ter um cunho militante. Sem essa interação ativa entre arte e mudança social, perdem-se de vista as linhas de força que subtemem o debate estético e cultural." (Aguillar, 2000 , p. 30)

Os eventos de arte nas ruas que foram descritos acima têm, portanto, basicamente este cunho. Algumas de suas características, no entanto, despertam a atenção: em primeiro lugar, a questão da violência. Na descrição de *Apocalipopótese*, por exemplo, ou *Do Corpo à Terra*, esta questão é incontornável. Em outras obras de Oiticica ou de Rubens Gershman a violência representada é recorrente.



A primeira interpretação, a mais insistente, é a que vê na violência "a expressão limite de articulações culturais dinâmicas, a opção para reivindicar exigências sociais justas, a forma de representar novas identidades culturais ou ressimbolizar a situação de marginalidade, dando, assim, início a uma tentativa de superação da exclusão social." (Pereira et alli, 2000, p.15). Por isso, o seu "fascínio ambíguo": ao mesmo tempo uma ameaça à convivência democrática e enunciação legítima de conflitos sociais. Tal fascínio decresceu muito no decorrer das últimas décadas. Proveniente das forças políticas de direita, inicialmente, a luta contra a violência passou, nos anos 90, a abranger um grande número de movimentos sociais tais como *Reage Rio* e *Sou da Paz*, que "cobram das autoridades a formulação de políticas públicas democráticas e eficientes no campo da segurança" (Pereira et alli, 2000, p. 14).

O ex- Subsecretário de Pesquisa e Cidadania da Secretaria de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro, Luis Eduardo Soares, em seu artigo *Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência*, declara: "Nos anos 60 era comum atribuir ao criminoso funções políticas nobres."

"Havia nessa época a idéia do bom bandido, herói de seu povo, vingador de sua classe, que enfrentava as forças do capitalismo e da propriedade privada nos mais diversos fronts de peito aberto. Helio Oiticica proclamou: *Seja marginal, seja herói*. O cinema brasileiro, então no auge de sua revolução estética e política, atribuía densidade psicológica e riqueza subjetiva ao *Bandido da luz vermelha* (refiro-me ao excelente filme de Rogério Sganzerla)." (Soares, 2000, p. 24)

Mais adiante, continua: "Também o Malandro ocupava uma posição ambígua e freqüentemente idealizada, mesmo quando diretamente vinculado à criminalidade. (Ver o filme *Rainha Diaba*, sobre Madame Satã e a *Ópera do Malandro*)." E conclui:

"Em sua versão minimalista e benigna, a valorização da malandragem corresponde ao elogio da criatividade adaptativa e da predominância da especificidade das circunstâncias e das relações pessoais sobre a frieza reducionista e generalizante da lei, cuja aplicação mecânica às vezes produz efeitos perversos e desrespeita singularidades, que fazem toda a diferença. Em sua versão maximalista e maligna, porém, a valorização da malandragem equivale à negação dos princípios elementares de justiça, como a igualdade perante a lei, e ao



descrédito das instituições democráticas". (Soares, 2000, p. 26)

Essa descrença no papel das instituições é o outro traço importante a ser ressaltado. Já se referiu a ela em vários momentos. Procurando algumas explicações mais aprofundadas sobre esta questão, parece extremamente pertinente a argumentação elaborada pela historiadora e professora da UFF, Angela de Castro Gomes, em seu artigo "A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado", na qual a autora faz uma análise interessante do pensamento político nos anos anteriores ao regime militar.

Afirma a autora que nos anos 50 a volta de Getúlio ao poder, como presidente eleito, foi para aqueles que se opuseram ao Estado Novo uma prova de como se podia "manipular" o povo mal preparado para o exercício do ritual eleitoral. Esse cidadão desinformado, que era o eleitor brasileiro, estaria muito aquém do verdadeiro cidadão democrático, modelo do comportamento racional, orientado por cálculos materiais maximizadores.

O diagnóstico dominante da situação política no país, nessa época, era o de que "faltava poder público e sobrava poder privado" em nossa sociedade, dominada por arranjos clientelistas e personalistas que provinham do sistema colonial. Tanto a existência de coronéis no interior, com a instituição do voto de cabresto, quanto a ineficiência e a ineficácia dos partidos políticos, eram interpretadas como indícios da força desagregadora, tradicionalista de nossa sociedade civil, contra o estado modernizante.

Pouco tempo depois, após a experiência do governo Vargas, a análise se inverte: o excesso de poder público passará a ser visto como a raiz de todos os nossos males. Tal análise localiza no Estado, tal como montado no período Vargas, a origem de todo o poder político e de todos os negócios. O Brasil, sociedade marcada por um capitalismo burocrático, via mesclar-se nas mesmas alianças os burocratas, os tecnocratas e os representantes das classes dominantes. Diante deste quadro de alianças, aumenta o descrédito tanto na força mobilizadora e representativa dos partidos políticos, quanto dos sindicatos, permeados pelo corporativismo e pelo peleguismo. Tais concepções, conforme a autora, permaneceram atuantes até meados dos anos 70, reforçadas ainda mais no período militar.

Essa descrença generalizada nas instituições era acompanhada pela crença em alguns "mitos políticos": o primeiro deles era o mito da classe operária revolucionária, ao qual viria se juntar a variante das massas camponesas revolucionárias, isto é, a crença em um modelo



de proletariado dotado da missão revolucionária de transformar a sociedade capitalista em socialista, porque portador de uma "consciência política" teoricamente conhecida e capaz de ser ensinada e aprendida". (Gomes, 1998, pp. 489 - 558)

Feita esta exposição, um pouco longa mas necessária, deixa de ser difícil de entender as iniciativas dos artistas por uma ação direta, isto é, a eliminação de qualquer mediador ou intermediário entre ele e seu público. Esta ação deveria possuir, certamente, um efeito pedagógico e de demonstração (a intenção instrumental - meio de transformar o ambiente social - representada e dramatizada na intenção simbólica) sobre o proletariado capaz, depois desta conscientização rápida, de assumir seu suposto papel revolucionário.

O caráter rápido, efêmero e aparentemente desorganizado dessas manifestações poderia sugerir, à primeira vista, uma tentativa de ação relâmpago que surpreendesse a polícia e outros órgãos de repressão. Porém, uma segunda explicação plausível aparece: a falta de intermediários confiáveis que multiplicassem e institucionalizassem essas ações acaba se transmutando em virtude, já que a análise predominante na época era de que as ações provocativas ou conscientizadoras das vanguardas teriam o efeito de um rastilho de pólvora e serviriam para um despertar das massas intrinsecamente revolucionárias e transformadoras. Não foi o que se viu.

Frederico de Moraes, também organizador de vários dos eventos anteriormente mencionados, faz a seguinte análise da posição dos artistas "contestatários" daquele período: passado o momento de manifestação de grandes rebeldias, os artistas viram-se diante de três alternativas: incorporar-se ao mercado das artes, partir para o "exílio", viajando para o exterior com bolsas de estudo ou prêmios de viagem, geralmente concedidos por órgãos governamentais ou estrangeiros, ou a marginalidade dentro do próprio país, acompanhada do nomadismo e do anonimato. (Moraes, 1975, p. 107)

Tivemos artistas que adotaram cada um dos caminhos apontados acima ou, simultaneamente, os que adotaram estratégias diferentes em momentos diferentes. Helio Oiticica e Lygia Clark, por exemplo, são alguns dos que puderam se beneficiar de convites de organizações governamentais ou de fundações estrangeiras, permanecendo algum tempo fora do país, ao mesmo tempo em que, quando viviam aqui, recorriam a outras fontes de subsistência que não os resultados do trabalho artístico.

Adiante, seguindo com o mesmo raciocínio, Frederico de Moraes se questiona de forma amarga: será esse o destino inevitável de uma *intelligentzia* local que quer ser cosmopolita e relega a segundo plano o problema da conquista ou da recuperação do público interno potencial?



Essa certamente é uma questão que permanece até hoje – quais as alternativas de produção para artistas de países periféricos, nos quais as condições de mercado nem sempre são suficientes para garantir um nível decente de subsistência? A adesão às tendências artísticas internacionais é imperativo desse mercado prematuramente globalizado, através de exposições internacionais (Bienais, entre outras), ou torna-se estratégia para tentar se impor num mercado internacional? Por outro lado, como conciliar posição política e democratização da arte?

A análise das relações artistas/obras/público não pode ser limitada apenas ao lado político dessas manifestações, ainda que a política tenha tido um peso muito grande na produção cultural desse momento. Antes de aprofundar esta questão será necessário traçar um panorama dos desafios propriamente artísticos que vários dos nomes aqui citados enfrentaram em seus trabalhos dessa época, sem o que as explicações seriam incompletas e parciais, já que as influências convergiram e se somaram nesses acontecimentos.



CAPÍTULO II

OS DESAFIOS ARTÍSTICOS DOS ANOS 60

Os anos 60 foram marcados pelo rompimento com o abstracionismo, a volta da figuração com a *pop art* e o aparecimento do **objeto** – produto artístico tridimensional e híbrido.

Flávio de Aquino escreve na Revista Visão, em 1967:

"Hoje podemos afirmar que um capítulo da história da arte se encerrou e outro se iniciou quando entraram em cena os rudes, atrevidos e mal trajados jovens da *pop-arte*, tendo à frente o americano Rauchemberg, que em 1964 conquistou o mais famoso prêmio artístico do mundo: o Prêmio Internacional de Pintura da Bienal de Veneza. Com isto, naquele certame quebrava-se o tabu de só laurear os artistas consagrados do modernismo. De golpe a *pop-arte* expulsava, com seus 'objetos' insólitos, o abstracionismo então no apogeu."(...)

"Diante de uma obra *pop*, inútil tornou-se perguntar se era uma pintura ou uma escultura: ela era, ao mesmo tempo, um objeto novo e uma antiarte." (...)

"O dadaísmo, que falecera em 22, recentemente renasceu, como uma fênix, de suas cinzas mal extintas. Constitui ele um ponto de referência básica da *pop*. O caráter antiarte do dadaísmo, seu protesto antibelicista, sua pesquisa em todos os setores da técnica, seu horror ao convencionalismo, sua ânsia de escandalizar *les gens bien portés* com violentos choques, voltaram à tona. (...)

"A uma civilização de massa nossos jovens vanguardistas responderam com uma comunicação de massa, usando todos os meios de informação das grandes cidades; (...) Em seus objetos aparecem *in totum*, despojados de qualquer deformação plástica de ordem estética – portanto brutos e chocantes – cartazes, anúncios luminosos, manequins de vitrinas, anúncios de publicidade, produtos comerciais, histórias em quadrinhos, brinquedos infantis." (...)

"Tudo isso foi jogado na cara do público estupefato como um grito da nova alegria de viver; em estado puro, selvagem, por não importa que meios de expressão." (Aquino, 28/4/1967)



Este texto tem o mérito de sintetizar aquelas que nos parecem ser as principais características dos trabalhos artísticos dos anos 60, a saber: a tridimensionalidade e o objeto como nova categoria artística; o dadaísmo e as *apropriações* praticadas pela quase totalidade dos artistas dos anos 60, que estamos analisando; a arte pop e os meios de comunicação de massa; e as relações da arte e dos artistas com seu público. Vai-se, adiante, tratar de cada uma dessas características de forma mais aprofundada.

Para traçar uma trajetória da arte nos anos 60, será necessário recuar no tempo, tomando como ponto de partida o fim do modernismo e o aparecimento do construtivismo – movimento que, nos anos 50, introduz no Brasil a arte abstrata – marcando o fim da representação na obra de arte e o início de um movimento no qual a arte se volta para si mesma.

Os anos 50 e o Construtivismo

A crítica e historiadora Maria Alice Milliet, que já escreveu vários textos sobre os anos 50 e o período construtivo, elaborou um conjunto de teses sobre esse movimento. Resumidamente, eis o que ela afirma: o abstracionismo construtivista se insere em um quadro social e histórico maior. Não se quer apenas abandonar a figuração. Este abandono aparece para o artista como uma necessidade em função da constatação de mudanças no mundo.

Basicamente, o movimento seria uma consequência do novo espírito industrial que passa a dominar a sociedade brasileira a partir dos anos 50. O processo industrial exige planejamento, projetos, racionalização, despersonalização do fazer, aplicação de conhecimentos científicos, seriação etc., o que se coaduna muito mais, como postura mental, com a geometria do que com a figuração lírica.

Capitaneando o processo de racionalização que se impõe ao setor das artes, aparecem a arquitetura e o planejamento urbano, que ganham força com a construção de Brasília, momento emblemático no processo de modernização do país, quando os intelectuais e artistas são chamados a participar de um dos maiores projetos construtivos do período, que reunia e congregava urbanistas, arquitetos, artistas plásticos, designers e artistas gráficos.

A arte abstrata, que rompe o esquema representacional vigente, foi um fenômeno europeu que se tornou internacional e impregnou todos os setores da produção visual. Os críticos apontam para sua importância: este é o momento da grande afirmação do pensamento plástico, a arte supera seu caráter metafórico e passa a ser entendida



como um campo de criação regido por leis próprias, ao mesmo tempo objeto e sistema de significação. (Ver Milliet, textos citados)

Ernst Cassirer, filósofo alemão da escola kantiana, explica essa volta para si mesma que a arte realizou, como a tomada de consciência do pensamento simbólico. Segundo o autor, o homem vive num universo simbólico que engloba a linguagem, o mito, a religião e a arte. Diz ele que em vez de lidar com as próprias coisas, o homem, em certo sentido, está constantemente conversando consigo mesmo, já que entre as coisas e ele há sempre o universo do pensamento simbólico. Assim, com uma reflexão sobre o seu fazer, os artistas são levados progressivamente ao pensamento abstrato, que é a capacidade de abstrair os objetos físicos específicos e a pensar apenas as relações entre eles. Daí a tendência à produção geométrica, já que a geometria é o pensamento sobre as relações espaciais universais. (Cassirer, 1972, pp.219-269)

Sobre esse tema há um texto muito provocativo do sociólogo, filósofo e musicólogo alemão Theodor W. Adorno, um dos membros eminentes da Escola de Frankfurt, escrito em 1938, e publicado na Introdução da *Filosofia da Nova Música*:

"Hoje, a música, e com ela todas manifestações do espírito objetivo, pagam uma dívida antiqüíssima que havia contraído ao separar o espírito do físico, o trabalho intelectual do trabalho manual: trata-se da dívida do privilégio. A dialética hegeliana do senhor e do escravo chega por fim ao senhor supremo, o espírito que domina a natureza. Quanto mais este espírito avança para a autonomia, mais se afasta da relação concreta com tudo o que domina, homens e matéria igualmente. Logo que domina em sua própria esfera (que é a da livre produção artística), o espírito domina tudo, até a última heteronomia, até a última entidade material; começa a girar sobre si mesmo, como que aprisionado e desligado de tudo quanto lhe é oposto e de cuja penetração havia recebido seu significado próprio. A plenitude perfeita da liberdade espiritual coincide com a castração do espírito. (...) A música não-conformista não está protegida contra essa dessensibilização do espírito, aquela via sem fim. Em virtude da antítese frente à sociedade, conserva sua verdade social graças ao isolamento; mas precisamente este, passado o tempo, provocará seu perecimento. (...) Aparece na produção, um elemento paralisador e de destruição, por mais valente que seja a intenção do artista como tal." (Adorno, 1974, p. 26)



No texto *Abstracionismo, Concretismo, Neoconcretismo e Tendências Construtivas*, Fernando Cocchiarale, crítico de arte e professor, assim explica a relação entre arte abstrata e arte concreta:

"Em texto publicado no primeiro e único número da revista *ART Concret*, (em 1930), Theo Van Doesburg esclarecia: 'Pintura concreta e não abstrata, porque já superamos o período das pesquisas e das experiências especulativas.

Na busca da pureza, os artistas foram obrigados a abstrair as formas naturais que escondiam os elementos plásticos, a destruir as formas-natureza e substituí-las pelas forma-arte (...). Nós inauguramos o período da pintura pura, construindo a forma-espírito. (...)

Numa tela, uma mulher, uma árvore ou uma vaca são elementos concretos? Não.

Uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos no estado natural, mas no estado de pintura são abstratos, ilusórios, vagos, especulativos, ao passo que um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais nem menos." (Cocchiarale, 1997, p. 53)

E continua o autor: "Contra o impreciso conceito de arte abstrata, o *Concretismo* pretendeu assentar os princípios de uma ruptura amplíssima: cortava com a forma mimética, mas também com todas as concepções da obra de arte enquanto expressão ou representação (individual, nacional, social etc). Só assim poderia chamar a atenção para o caráter concreto e objetivo do produto artístico que não mais dependia de nada fora dele, tornando-se então auto-referente" (idem, ibidem)

No Brasil, também, o abstracionismo se consubstancia, num primeiro momento, no movimento concretista que introduz a linguagem geométrica nas artes visuais brasileiras. Dentro desse movimento, surgem grupos (tais como o *Grupo Ruptura* e o *Grupo Frente*) que antes de mais nada se ocupam em fazer a crítica radical do Modernismo, colocando-se como aqueles que pretendem buscar na arte algo mais do que "pintar mulatas, igrejinhas e meninos caçando passarinhos" (Milliet, 2000, p. 47)

Embora o concretismo brasileiro sofresse limitações inerentes ao processo de produção industrial num país de periferia, como os citados por Milliet no artigo referido, a saber, a exigência de conhecimentos matemáticos avançados por parte dos artistas, que aqui eram criados dentro de uma tradição romântica e mal tinham noções rudimentares da ciência; a exigência da produção de obras através de processos



industriais sofisticados, muito distantes dos praticados na indústria brasileira; e principalmente a pesquisa e o desenvolvimento da "boa forma" e do *design* num país cuja industrialização se fazia pela importação do *know-how*. (Op. cit. p. 47), ainda assim o concretismo deixou na arte brasileira algumas marcas importantes. Vejamos:

Em primeiro lugar, deslocou o interesse artístico da representação do mundo para a estruturação do quadro e firmou o predomínio das relações sintáticas entre linha, forma e cor na obra visual, assim estendendo a reflexão para além da pintura e abrangendo num mesmo universo reflexivo as chamadas artes visuais ou o domínio da comunicação visual: artes gráficas, cartazes, embalagens, *out-doors*, propaganda, murais e painéis.

Dada a forte vinculação dos artistas do Modernismo com os problemas sociais brasileiros, os artistas concretos são também levados a se manifestar sobre o tema. Waldemar Cordeiro, um dos teóricos do concretismo paulista, declara:

"É no interior do concretismo que se impõe a racionalidade estética, postura incompatível com a parcialidade dos românticos que pretendem fazer da arte "um mistério e um milagre", e antagônica também ao intelectualismo dos ideólogos que atribuem à arte tarefas que ela não pode cumprir, por serem contrárias à sua natureza. No entanto, a visão objetiva do estatuto da arte não quer excluir a inserção do artista no social. Ao contrário, o movimento concreto encontra na adesão à sociedade tecnológica a saída para o irracional, o provinciano e o artesanal. A operação concretista almeja funcionar integrada à produção industrial e à informação de massas: ao artista como *designer* ou programador visual, cabe contribuir, de modo abrangente para a socialização da boa forma."

O crítico, professor e jornalista Mário Pedrosa é outro que defende a função social do artista abstracionista, contra aqueles que viam na perda do conteúdo representativo uma correspondente perda de eficácia política. Segundo ele, a arte abstrata, ao criar uma nova sensibilidade, livre de qualquer amarra, livre como a imaginação dos loucos ou das crianças, estaria contribuindo para a utopia social, ainda que como um domínio autônomo, irredutível a um mero reflexo do social. (Ver *Forma e Percepção Estética*).

Sem se estender muito sobre o movimento concretista, que não é objeto principal desta dissertação, é necessário que se atente para uma outra contribuição extremamente importante deste movimento



para os posteriores, que foi o questionamento dos limites do suporte plano para a obra pictórica.

Milliet, no artigo já citado, expõe a trajetória do trabalho de alguns artistas, tais como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Sacilotto que, ainda em sua fase construtivista, acabaram levando à chamada **ruptura com o suporte plano**. Diz ela:

"Empenhado na dissecação do espaço pictórico, Oiticica percebe que a pesquisa que desenvolve nos *Metaesquemas* (1957/1958) leva a um paradoxo. Depois de muito explorar as ocorrências visuais no plano, Hélio conclui que 'nos limites do fim da representação a exaltação do visual torna-se bagaço do visual e sugere incursão sensorial'. Os *Metaesquemas* de Oiticica contêm pistas de suas futuras incursões para além do bidimensional, cujo desdobramento espacial – os "*Bilaterais*" e os "*Relevos Espaciais*" – decorre diretamente deste preâmbulo. A preocupação não era mais a de romper com a representação conteudística, mas a de explorar as questões inerentes à estruturação do plano. Em estudos sobre papel ou tela, Oiticica concentra-se na desorganização da grade cartesiana adotada por Mondrian. Nos primeiros, o arranjo irregular retém, ainda, vestígios de ortogonalidade: a superfície densamente ocupada sofre um craquelamento, os retângulos dançam sobre o suporte como edifícios desalinhados por um tremor de terra. A partir daí, poderia tender ao embaralhamento das formas; mas não, é a dispersão que prevalece até o quase esvaziamento do campo. O vazio cresce à medida que a perda de estabilidade evolui de simples oscilação para um movimento rotatório centrífugo que arremete os elementos para fora. A dispersão operada no plano prefigura a transposição da estrutura-cor para o espaço ambiental, em sintonia com as proposições avançadas por Lygia Clark e outros do grupo neoconcreto no sentido de deixar o muro e ganhar o mundo, que se traduz pela recusa do exclusivo visual pela fruição multisensorial." (Op. cit. pg. 52)

"Clark vinha trabalhando 'os planos em superfícies moduladas' (1957-1958) numa abordagem comparativamente mais radical que a de Oiticica naquele momento. Deriva o pensamento que rege a modulação do plano não mais da estruturação de um campo único, mas da



descoberta do que chamou de 'linha orgânica', ou seja, uma linha virtual entre dois planos, a mesma que aparece na junção da tela com a moldura. Ainda que bidimensionais, essas obras nada mais têm da pintura convencional, nem mesmo de arte concreta. O interesse da artista não é pictórico. Recobre os quadrados com tinta industrial aplicada com compressor. Só preto ou branco. O todo articula pela contigüidade das partes. São placas de madeira justapostas, entre elas a linha-sulco se evidencia quando os quadrados próximos são da mesma cor e desaparece quando há contraste. Fascinante virtualidade da linha.

"Dos quadrados constelados, do dinamismo das superfícies cortadas por diagonais, Lygia chega a duas obras paradigmáticas para a evolução de seu trabalho. Uma, toda branca, é um território estriado. Na superfície sem cor, só restam vestígios de uma ação, algo como o avesso do quadro. A outra, um disco negro invadido num pequeno segmento de sua borda pelo branco, trata a contaminação do dentro pelo fora. Em qualquer caso, a questão é espacial. Não mais o espaço euclidiano, mas o topológico. Os "*Casulos*" – resultados do inchamento e ruptura do plano – e os "*Bichos*" – chapas de metal articuladas por charneiras – são consequência dessa série."

Próxima a Oiticica e Clark, Lygia Pape também explora as relações espaciais. Parte igualmente do plano, só que trabalhado na horizontal. Escava a madeira, matriz da gravura. Acompanhando os veios, cava tanto e cada vez mais, até vazar a placa. Quando da impressão ficam fios e sulcos brancos sobre o negro, qual trama esgarçada: as tecelares. "No dia em que fiz uma gravura toda branca, parei. Cheguei à luz", lembra ela. O rompimento do plano é uma quebra de compromisso com as categorias tradicionais da arte." (idem, *ibidem*,)

"A obra de Sacilotto denota extraordinária coerência interna quando o plano suporte é alçado ao tridimensional. A chave para o entendimento dessa produção está em perceber o princípio binário que a rege. A alternância entre claro e escuro, cheio e vazio, positivo e negativo serve para construir tanto a pintura quanto a escultura." (Milliet, op. cit. p.53)



Não se pode, em tributo ao rigor conceitual, deixar de mencionar a dissidência neoconcretista que surge no Rio de Janeiro com a participação desses mesmos artistas citados por Milliet. O neoconcretismo, movimento essencialmente carioca, lança suas bases em 1959, na I Exposição Neoconcreta, que traz no catálogo um conhecido manifesto redigido por Ferreira Gullar. O movimento se contrapõe ao que considera uma exacerbação racionalista, isto é, uma excessiva preocupação formal e matemática dos concretistas, que se restringem à exploração das "possibilidades geométricas do olho". O neoconcretismo insiste num experimentalismo sem fronteiras, quer reincorporar a poética ao trabalho artístico, como meio de superação de relações apenas mecânicas. (Milliet, 1994, pp 182-196)

Os artistas neoconcretos citados por Milliet abandonam de vez a pintura no suporte plano e acentuam ainda mais a convergência entre a pintura e a escultura. Ferreira Gullar, na "*Teoria do Não Objeto*", de 1960, diz o seguinte:

"E o que se verifica é que, enquanto a pintura, liberada de sua intenção representativa, tende a abandonar a superfície para se realizar no espaço, aproximando-se da escultura, esta, liberta da figura, da base e da massa, já bem pouca afinidade mantém com o que tradicionalmente se denominou escultura. Na verdade, há mais afinidade entre um contra-relevo de Tatlin e uma escultura de Pevsner do que entre esta e uma obra de Maillol, de Rodin ou de Fídias. O mesmo se pode dizer de um quadro de Lygia Clark e uma escultura de Amílcar de Castro. Donde se conclui que a pintura e a escultura atuais convergem para um ponto comum, afastando-se cada vez mais de suas origens."(Gullar, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. Jornal do Brasil, transcrito no livro *Projeto construtivo Brasileiro na Arte*,)

As obras que os artistas oriundos do movimento neoconcretista do Rio de Janeiro apresentaram nos eventos de arte nas ruas eram desse período. Em *Apocalipopótese*, como já foi descrito anteriormente, os trabalhos de Oiticica e de Lygia Pape não traziam nenhum elemento figurativo, nem tampouco eram da ordem do *happening* ou da *performance*, mas eram o que se denominava na época *objetos*. Eram obras que ultrapassavam o caráter de apreciação meramente visual, eram para serem tocadas ou sentidas. Mas tinham, como se percebe pela descrição que delas fazem seus autores, principalmente quando evidenciam suas propostas, bem como pelas



fotos que acompanham este texto, um caráter predominantemente conceitual e abstrato.

A retomada da figuração pela *Arte Pop*

Logo depois do domínio maciço da abstração, nos anos 50 e início dos 60, voltam as formas de representação aparentemente comprometidas com a realidade imediata. No entanto, o que as novas figurações, de origem americana, que recebem o nome genérico de *pop arte*, trazem em relação aos movimentos anteriores, pré-abstracionistas, diz respeito às "incorporações" de outras linguagens comunicativas próprias das sociedades de massa: fotografias, embalagens e logomarcas, histórias em quadrinhos, publicidade e propaganda.

"O termo *pop art* originou-se na Inglaterra e foi registrado no inverno de 1957/58. *Pop arte* e arte de massa eram usados, nessa época, referindo-se aos produtos de cultura de massa. Fazia parte de uma tendência que considerava o sistema de signos produzidos em massa como arte, pertencendo a uma parte da estética expansionista localizada no expressionismo abstrato e em *Hollywood*, na *Bauhaus* e no estilo *Detroit*. No início dos anos 60, esse termo vinculou-se exclusivamente às artes plásticas, usualmente referindo-se às pinturas originárias da cultura de massa" (Alloway, 1974, p.1)

O historiador e crítico Walter Zaninni, em *Duas décadas difíceis, 60 e 70*, aponta as novidades introduzidas pela *pop arte*: em primeiro lugar, ela não respeita as clássicas e rigorosas divisões estruturais dos objetos artísticos e de seus suportes, recorrendo a toda sorte de materiais industriais e comerciais. A *pop* introduz materiais de uso comum e os faz conviver com elementos ficcionais praticando a *assemblage*. Além disso, promove uma extensão das obras às condições ambientais, ou seja, monta "ambientes" (posteriormente chamados de "instalações"), num todo hibridizado.

Assim, a *pop arte* retoma a figuração como uma metafiguração: é uma reflexão sobre outras formas de comunicação, principalmente sobre as formas de comunicação de massa, que eram naquele momento as grandes moldadoras da visualidade, do modo de olhar do homem contemporâneo.

Zaninni aponta também antecedentes europeus nas novas tendências figurativas, nomeando entre os movimentos mais



importantes o *Novo Realismo*, as *Mitologias Cotidianas* e as *Novas Figurações*. Diz ele que diferentemente de seus contemporâneos americanos, dos quais se aproximam muito como proposta artística (incorporação de elementos da indústria, da publicidade e do lixo industrial), os europeus tinham uma concepção mais elaborada e mais literária – produziam muito mais manifestos e declarações do que os americanos, mais individualistas e mais descrentes dos “grupos”. (Zanini, 1994, p.308)

No Brasil, a *pop* se concentra no eixo Rio-S.Paulo, produzindo movimentos diferenciados nestas duas cidades. Em São Paulo tem como figura de proa o pintor e publicitário Wesley Duke Lee e seus amigos da Rex Gallery, entre os quais se inclui Nelson Leirner, autor do *Play-ground* do MASP, dos *Out-doors* e das *Bandeiras*, obras e eventos citados no capítulo I. No Rio, congrega um grupo importante de artistas, tais como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Pedro Escosteguy, Ângelo Aquino e Ivan de Freitas, entre outros.

Na exposição *Nova Objetividade*, de 1967, nota-se uma aproximação dos antigos neo-concretistas com os *pop*. Este grupo de artistas ali reunidos declara-se ligado aos movimentos do Cinema Novo e aos grupos do Teatro Opinião e Oficina. Citam as idéias antropofágicas de Oswald de Andrade e chamam a vanguarda a se integrar aos processos coletivos do país.

Oitica, o redator do manifesto, assim sintetiza os pontos importantes dos trabalhos participantes:

- a vontade construtiva geral;
- a tendência ao objeto;
- a participação do espectador;
- o envolvimento do artista nos planos social, político e ético;
- a tendência a uma arte coletiva;
- a questão da antiarte;
- a *Tropicália* como recuperação do nacional.

Destes pontos, será examinado, em primeiro lugar, **a questão do objeto**, esta nova categoria de obra, híbrida e sem dúvida a mais importante para que se possa entender os desdobramentos da problemática do campo artístico nos anos 60.

O crítico Agnaldo Farias, curador da exposição *Objeto anos 60/90*, realizada no Itaú Cultural em 1999, faz, no catálogo, uma síntese da questão do objeto nas artes plásticas brasileiras. O autor aponta para a tradicional presença de objetos do cotidiano nas artes, dando o exemplo das naturezas mortas, em que muitas vezes os objetos eram sublimados e usados para transmitir conteúdos éticos, religiosos e políticos.

"No início deste século, quando a arte atingiu a abstração, passou a reivindicar sua autonomia, abdicando do papel de ser um campo de representações das coisas visíveis; passava, ela mesma, a ser uma coisa visível. Uma coisa entre coisas. Um objeto entre objetos. Demonstrando que ao artista cabe produzir novos sentidos para as coisas, Picasso e Braque, em 1912 – no auge do Cubismo – realizaram pinturas nas quais vinham colados fragmentos de coisas retiradas do cotidiano: cartas, jornais, tecidos, outras coisas banais que ganhavam novos significados ao serem colocadas em outro contexto."

"As regras da arte sofreram um abalo sísmico em 1913, quando Marcel Duchamp "decidiu" que uma roda de bicicleta engastada numa banqueta era uma obra de arte, e, em 1917, quando enviou um urinol assinado por R. Mutt para o Salão dos Independentes de Nova York. Em primeiro lugar, ele abandonava sua condição de semideus, que a sociedade conferia aos artistas de então, para afirmar que não estava "criando" nada e sim se apropriando de coisas já existentes – *ready mades*. (...) Quando Duchamp escolhia um objeto qualquer, a importância do trabalho passava a ser transferida da obra para o autor da escolha." (grifo meu) (Farias, 1999, s.n.)

Será necessário aqui fazer um pequeno parêntese teórico para discutir a interpretação que Agnaldo Farias dá ao gesto de Duchamp. O sociólogo francês Pierre Bourdieu, que fez inúmeros estudos sobre a produção simbólica, tem um ponto de vista completamente diferente sobre essa questão. Diz ele:

"A história da vida intelectual e artística das sociedades européias revela-se através da história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens, transformações correlatas à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos."

(...)

"Pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de

funcionamento. Em outros termos, quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como a arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural, ou seja, pela consagração propriamente cultural e pelo poder propriamente cultural de concedê-la, tanto mais os princípios segundo os quais se realizam as demarcações internas aparecem como irredutíveis a todos os princípios externos de divisão, por exemplo os fatores como a origem familiar, a fortuna, o poder, bem como às tomadas de posição políticas”.

(...)

“Em consequência, o grau de autonomia de um campo de produção erudita é medido pelo grau em que se mostra capaz de funcionar como um mercado específico, gerador de um tipo de raridade e de valor irredutíveis à raridade e ao valor econômico dos bens em questão, qual seja, a raridade e o valor propriamente culturais. (...) Os bens simbólicos constituem realidades com dupla face – mercadorias e significações – cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural. [De fato, basta lembrar a diferença que o próprio público comum percebe, e transforma em tema de inúmeras brincadeiras e piadas, entre o preço de um urinol comum e um assinado por Duchamp].

Mais adiante, continua o autor:

“O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de uma lado, o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados a um público de produtores de bens culturais e, de outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens destinados a não-produtores de bens culturais (o grande público) ... Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da



concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes."

(...)

"Afirmar o primado da maneira de dizer sobre a coisa dita, sacrificar o assunto, antes sujeito diretamente à demanda dos contratantes, à maneira de abordá-lo, ao puro jogo das cores, dos valores e das formas, forçar a linguagem para forçar a atenção à linguagem, constituem procedimentos destinados a afirmar a especificidade e o caráter insubstituível do produto e do produtor, dando ênfase ao aspecto mais específico e mais insubstituível do ato de produção artística". (Bourdieu, 1974, pp. 101-103)

Acompanhando ainda o esquema teórico de Pierre Bourdieu, poder-se-ia dizer que o ato de Duchamp inaugura um outro período no roteiro da autonomização do campo artístico francês: o momento em que o artista, que de executor (isto é mão de obra especializada) se alçou (a partir do Renascimento) a criador; torna-se ele mesmo o crítico do próprio trabalho, e quer agora, também, o papel de consagrador, ou seja, aquele que diz o que é e o que não é arte. O crítico carioca Mário Pedrosa referiu-se a esta operação como a "requalificação do objeto pela escolha".

Teixeira Coelho, no seu trabalho sobre o Pós-modernismo, diz:

"A reivindicação pelo indivíduo, pelo *sujeito* de seu poder de decisão sobre o que é arte, (...) equivalia à identificação entre o Artista e o Criador, à identificação do Artista como um Criador tanto quanto Aquele mais conhecido – o Artista enquanto Demiurgo, que é o que está explícito na proposta do conceitualismo dos anos 60 do século XX, apesar de toda sua inserção no movimento materialista de oposição à sociedade burguesa materialista, ou talvez por isso mesmo." (Coelho, op. cit. p. 121)

O artista inglês Joseph Kosut diz o seguinte:

"A questão da função da arte foi levantada em primeiro lugar por Marcel Duchamp. Na verdade é Marcel Duchamp que tem o crédito de ter dado à arte a sua própria identidade. (Pode-se certamente observar uma tendência a essa auto-identificação da arte a partir de Manet e Cézanne e através do cubismo, mas suas obras são tímidas e ambíguas em comparação com o trabalho de Duchamp). A

arte "moderna" e o trabalho anterior parecem estar ligados por sua morfologia. Em outras palavras, a "linguagem" da arte permanecia a mesma, mas estava dizendo coisas novas. O evento que tornou concebível a compreensão de que se podia "falar outra linguagem" e isso ainda ter sentido de arte foi o primeiro *readymade* não-modificado de Marcel Duchamp. A partir desse trabalho, a arte deixou de focar a forma da linguagem para preocupar-se com o que estava sendo dito, o que, em outras palavras, significa a mudança da natureza da arte de uma questão de morfologia para uma questão de função." (Kosuth, 1975, p. 11, transcrito em Ribeiro, op.cit. p. 51).

Marília Andrés Ribeiro, comentando o texto de Kosuth, diz:

"Ao refletir sobre a natureza da arte, Kosuth concebe a obra de arte como tautologia, ou seja, como uma proposição analítica que tem por referência a própria arte. Essa natureza metalingüística da arte se aproxima da lógica e da matemática e se distingue das ciências empíricas – a física, a biologia e as ciências humanas, e outras. Nesse sentido, a função da arte se inscreve através de seu uso dentro de um determinado contexto, ou seja, um objeto é considerado arte somente quando possui significado dentro do contexto artístico." (idem, ibidem.)

Feito o parêntese, e de volta aos anos 60, pode-se dizer que a apropriação de elementos pré- existentes é um procedimento que já era utilizado por Picasso e Braque (colagem de rótulos, de recortes de jornais ou pedaços de cartas), sendo retomado pela arte *pop*. No caso dos artistas que aderem ao objeto, essa apropriação é mais um elemento de reforço da tridimensionalidade, e converge com a crítica ao suporte plano que já vinha sendo efetuada pelos neoconcretistas, principalmente os já citados Oiticica, Clark e Pape.

Trata-se do mesmo procedimento – incorporação de elementos culturais (i.e. produtos humanos), de autoria de terceiros, só que, aqui, esta incorporação se dá com objetos – formas tridimensionais – tantos os produzidos industrialmente, quanto os originários da cultura popular.

Agnaldo Farias, no texto citado anteriormente, diz ainda:

"No Brasil, o objeto e o cotidiano chegam atrasados ao cotidiano da arte. Mazelas de uma província onde a modernidade demora a se fixar. Mas acabam por chegar – coerentemente – nos anos 60, que é quando o Brasil se configura como nação urbana; e chegam com muita



contundência, porquanto freqüentemente associados a um posicionamento político diante da ditadura sob a qual passamos a viver a partir dali." (Farias, 1999, p. s/n).

O autor está se referindo a uma série de obras de caráter nitidamente provocativos e politicamente contundentes que são realizadas nos anos 60: ver, por exemplo, o *Porco*, de Nelson Leirner, a *Caixa de Baratas*, de Lygia Clark e as *Trouxas Ensangüentadas* de Barrio.

Antes de entender como **a questão do objeto** se insere nas disputas políticas tão disseminadas e onipresentes nos anos 60, é preciso, porém, retroceder um pouco a seus antecedentes e acompanhar uma disputa que se instala no campo artístico europeu do início do século e que se refere à relação entre a obra de arte e a estética. "Se Picasso e Braque praticam a *"assemblage"*, continuam, entretanto, a afirmar a pertinência da relação entre arte e estética, enquanto o *"ready made"* nega enfaticamente, ou melhor, destrói qualquer relação porventura existente entre arte e estética". (Cf. Reynaldo Roels Jr, "Objeto no cotidiano da arte", catálogo da exposição *Objeto Anos 80 e 90*.)

Prossegue este mesmo autor:

"Tal como na dupla tradição em que está inscrita essa apropriação, também no Brasil o aparecimento do objeto no cotidiano da arte foi orientado por aquelas duas possibilidades: ora a experiência artística permanecia vinculada à noção de experiência estética (...), ora a experiência estética ficava dissociada da arte, que passava então a assumir um papel crítico (isto é analítico), intelectual, reflexivo e não mais orientado para a contemplação que determinara, por séculos, o estatuto da obra de arte. Em termos reducionistas, traçava-se uma divisão no interior do sistema cultural onde, de um lado, agrupavam-se os defensores da arte como o lugar privilegiado para a emergência de uma ética, e de outro, os partidários da arte como expressão de uma estética. "

Esta divergência, segundo o autor citado, diz respeito "ao surgimento do conceitual na arte e da disputa em torno de um equilíbrio nem sempre muito fácil ante a evidência sensível da obra e/ou a noção – idéia – conceito que a preside e que a fundamenta." (idem, *ibidem*.).

Fica fácil entender agora por que o texto de Oiticica junta a questão do objeto não só à antiarte como também ao chamamento sobre a necessidade da participação política do artista e à criação

coletiva. É que a antiarte liga-se à questão do objeto por ver nesta postura uma contestação mais radical da tendência esteticista, o que, por sua vez, liga-se à questão do conceitual, isto é, da idéia por trás da obra. Fica claro também que nas disputas do campo artístico, que, naquele momento, tendem a tomar conotações políticas, como aliás em todos os outros campos, a tendência que aqui aproxima arte-ética (política) é a revolucionária, já que transgressora e provocativa, enquanto a tendência que submete a arte à estética é a reacionária.

No entanto, é importante notar que nem toda *arte pop* se materializava em objetos, havendo vários artistas do movimento que continuaram a produzir pintura sobre suporte plano, assim como também nem todo objeto produzido nos anos 60 tinha conotação política, como é o caso dos trabalhos de Wesley Duke Lee – *O Trapézio* e *o Helicóptero* – ambientações multimídia. Mas, enquanto os trabalhos de Gerchmann e de Antonio Dias, feitos sobre o plano, com conotação política e *pop*, continuavam tratando o público como um mero espectador visual passivo, o trabalho de Wesley, por ser ambiental, chama a uma maior participação do público. Contudo, mesmo sendo meramente reflexivas ou mentais, as reações diante de um quadro de Gerchman ou de Antonio Dias podiam ser de repulsa, de afastamento ou de cumplicidade crítica ao regime político e econômico vigente no país.

Os trabalhos de Wesley são figurativos. Já os trabalhos ambientais e relacionais desenvolvidos por Hélio Oiticica e Lygia Clark, no mesmo período, são mais construtivo-geométricos do que propriamente figurativos (excetuando-se, talvez, a *Sala de Bilhar*, de Oiticica). Lygia Pape, por sua vez, tanto faz trabalhos figurativos não-participativos, como a *Caixa de Baratas*, como não-figurativos e participativos, como os *Ovos*. É preciso pensar, então, todas essas combinações possíveis para dar conta da variedade dos trabalhos produzidos nesse período.

Pode-se dizer que nos anos 60 “todos os meios eram válidos e os objetos do cotidiano foram tomados brutalmente de assalto, em todas as suas formas e de todas as maneiras. Podia ser um filme velado ou, melhor ainda, o *flan* com que eram impressos os jornais diários (Antonio Manuel) ou tubos de ensaio dos laboratórios de análise (Nelson Leirner), ou então a máquina de escrever na obra de Wesley Duke Lee (...).” (Roels Jr., op.cit., p.s.n.)

“E para além dessas manobras, a apropriação de restos humanos (cabelos, unhas cortadas) de Barrio: o humano, o imensamente humano e desrespeitável imiscuindo-se em um campo antes dominado pela distinção e pelo bom gosto, e jogado à sarjeta como uma trouxa ensangüentada (de conteúdo proibido; mas ela sangra, como milhões

de pessoas sangram cotidianamente, algumas até por pequenos acidentes. Mas Barrio pensava em outro tipo de acidente...). Que o bom gosto e as conveniências se danem, naturalmente." (Idem, *ibidem*.)

Mário Pedrosa, um dos críticos que mais escreveu sobre a produção artística desse período, dizia em 1967 ("Crise ou Revolução do Objeto" – *Correio da Manhã* 21.05.67, republicado em *Forma e Percepção Estética*): "Vivemos numa fase de neo-objetivismo, de neo-construtivismo, em tudo – numa procura ardente e nervosa do espaço real, dum centro ou sítio ideal, independente das conjunturas egocêntricas, de onde algo se construa, se ajuste, se erga numa direção constante e unívoca – de si para fora." (Op. cit. p. 342).

Mais adiante Pedrosa cita Breton que, em 1936, no ensaio *Crise do Objeto*, ao defender a criação de "objetos poéticos" procurava com seus companheiros "fortificar os meios de defesa que poderiam ser opostos à invasão do mundo sensível pelas coisas de que, antes por hábito que por necessidade, se servem os homens". E analisava: "Essa atitude, revista sob o ângulo de hoje, o que se salienta dela é a barreira (tão precária) que em nome do sonho e da poesia o surrealismo tentava erguer à invenção da produção em massa. Trinta anos depois, o que vemos? A *pop art* que, ao invés de levantar-lhe uma barreira, capitula perante ela. A palavra de Breton então era, aqui como alhures, perseguir a "besta louca" do uso. Não em vão o surrealismo jamais se apresentou com uma escola artística, mas sempre como um inconformismo ético. Havia nele um aristocracismo desinteressado e desinibido em defesa dos valores da poesia, do sonho, da revolta contra a aceitação passiva, a vulgarização, a comercialização crescente da civilização de consumo de massa que apenas brotava. A derrota do poeta foi, no entanto, implacável ou irremissível.

Estamos agora afogados na produção em massa de objetos cada vez mais variados e duvidosos que invadem o mundo sensível, 'antes por hábito que por necessidade', conforme aviso ainda otimista do poeta. Hoje, a necessidade a produção em massa a inventa. " (Op. cit. pg. 344)

E continua, mais adiante, o crítico:

"A poesia surrealista desarruma o cotidiano. O poeta e o artista têm por missão retificar continua e vivamente a lei, quer dizer, a ordem. No lugar da rotina propõem o insólito. O paradoxo da *pop art* é criar ou manter o insólito na redundância da comunicação de massa. A vulgaridade vil do comércio e da propaganda é o seu clima. Os



surrealistas queriam quebrar as cadeias do cotidiano intrinsecamente redundante e vulgar, introduzindo nele a dinamite do insólito. Os *pop'artistas* de agora brincam com aquelas cadeias, fabricando com seus materiais vulgares objetos insólitos, mas permeados de redundância". (Op. cit. pg. 346)

É muito difícil tomar partido na discussão sobre se a arte pop significou uma crítica e uma ironia à sociedade de consumo e aos meios de comunicação de massa ou se foi, ao contrário, uma glorificação desta sociedade. Os comentários de Annateresa Fabris sobre Andy Warhol parecem mais interessantes:

"Apesar de toda a ambigüidade que permeia sua obra, passível das interpretações ideológicas mais diferenciadas, um fato parece ser inequívoco: a negação da expressividade, da grafia pessoal, não é apenas uma recusa da idéia romântica de gênio, que os artistas da década de 80 recolocaram em circulação. Ela vai além disso, mostrando que a arte da segunda metade do século XX não pode querer negar sua relação intrínseca com a cultura dos meios de comunicação de massa. Superficial, anônima, antimetafísica, industrial, a arte de Warhol, pelo menos, não mistifica o processo criador, que reconduz à dimensão do trabalho. Um trabalho coletivo do qual ele é o produtor, em mais uma imagem de raiz industrial, sem ter vergonha de exibir suas relações com o mercado, mas antes buscando nele a própria possibilidade de existência de um fenômeno ainda chamado arte, na falta de um termo mais apropriado". (Fabris in Chalub, 1994, p. 119)

A propósito, Reynaldo Roels Jr termina assim o seu artigo:

"Passado aquele momento inaugural, o procedimento (da apropriação) cedo viu-se absorvido por manobras semelhantes mas já com outros significados. (...) É o que se dá com as gerações que se seguiram aos anos 60 e 70, herdeiras daquelas décadas de conturbação mas sem a pressão pela militância que acometia os artistas. A *apropriação* percebeu-se transformada de estratégia transgressora em procedimento legítimo – quase obrigatório, em certas condições – uma vez que passou a refletir diretamente a



situação ambígua de toda a arte contemporânea. ”
(Roels Jr., op. cit. p. s.n.)

Procuramos mostrar neste roteiro descritivo algumas das questões que dividiram e organizaram o campo das artes plásticas no eixo Rio-S.Paulo-Belo Horizonte nos anos 60 e que resumidamente seriam as seguintes:

- a arte voltando-se para si mesma, a partir das abstrações; voltando-se para outras linguagens e formas de comunicação a partir do *pop*
- as relações entre arte-estética e antiarte-política
- trabalho no plano x trabalho tridimensional
- a *assemblage* e a assimilação de outras linguagens gráficas x o objeto e a assimilação de objetos do cotidiano de produção industrializada ou de objetos da cultura popular (nos países subdesenvolvidos)
- as figurações *pop* e os herdeiros do neoconcretismo, em que o objeto, ambiental ou relacional, é mais geométrico-construtivo do que figurativo

A participação do público, da qual já falamos brevemente, será tratada especialmente no capítulo seguinte.

Feito este resumo sobre as tendências artísticas que compunham o cenário dos anos 60, é preciso responder à questão que havíamos formulado na Introdução: por que esta arte vai para as ruas? A resposta, como quase sempre, está numa convergência de fatores.

Em primeiro lugar, haveria a questão dos meios (mídia) que o artista utiliza em seu trabalho. Enquanto na fase construtiva, o artista estende seu campo de ação ao *design* e ao *outdoor*, mantendo, entretanto, a separação entre os campos da arte e da comunicação de massa, e entre as obras feitas no contexto de cada um desses campos, na fase *pop* as fronteiras tendem a desaparecer, através dos vários tipos de *apropriações*. Nelson Leirner, por exemplo, em um dos eventos citados, expõe na rua um *out-door*, (*Aprenda Colorindo Gozar a Cor*, 1968), meio de comunicação de massa, situado, por definição, nas ruas.

O crítico e historiador Paulo Sérgio Duarte analisa este trabalho:

“Quando Nelson Leirner se apropria de um *out-door* para a realização de um trabalho, é o *outdoor* mesmo que vai ser utilizado na rua, no espaço público. Não é a dimensão pública (grifo meu) do painel publicitário que é transportada para um espaço museológico, como nos Estados Unidos. Temos aí uma das chaves para a compreensão de



diferenças existentes entre a *pop* e a *Nova Figuração*.

O artista brasileiro constrangido pelo espaço da instituição nem hipoteticamente realiza trabalhos para suas paredes nas dimensões do artista americano. Leia-se 'espaço da instituição' no registro correto: não se trata das dimensões físicas dos museus brasileiros que impediam a incorporação da escala maior, mas seu espaço ideológico que estava limitado e destinado à recepção de trabalhos de dimensões domésticas, voltados à contemplação individual, não à fruição coletiva. O episódio, nos anos quarenta, de influência dos muralistas mexicanos, era um caso isolado, e, aliás, pessimamente aproveitados pelo viés exclusivamente político, sem o acompanhamento de uma reflexão fenomenológica que deslocasse e procedesse à adequação do problema da escala física ao novo contexto. Tudo se passava – e voltou a ocorrer nas chamadas "grandes telas" dos anos 80 – como se fruição coletiva ou escala pública fosse, simplesmente, ampliar fisicamente uma obra para que ficasse "grande" e não uma exigência da forma, de sua organização interna.

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



lata de sopa e uma cadeira elétrica se tornam idênticas na fórmula que as diferenciam das abstrações de um Motherwell ou de uma Frankenthaler. E dessa equalização no plano dos significados, deriva o cinismo *pop*.

A situação do artista brasileiro é diametralmente oposta; a *Nova Figuração* irá retratar, nos melhores casos, essa diferença de universos que é muito mais do que um problema quantitativo, passível de ser lido como um *gap*. E a obra em *outdoor* de Nelson Leirner é sintomática. No meio da precariedade geral brasileira e na inexistência de um sistema de arte, já explicitado por manifestações como a organização dos Rex, o artista se compromete diretamente com a sociedade sem a mediação das instituições necessárias à sua prática profissional. Sua obra vai literalmente para o *outdoor* por dupla motivação: as instituições não merecem ideologicamente recebê-la pela debilidade que as atravessa, desde a ausência de políticas até a omissão dos setores responsáveis, e a sociedade 'precisa' dessa informação de natureza artística. O artista age diretamente, queima etapas obrigatoriamente, porque a espera pelas supostas instâncias que deveriam mediar sua prática o levaria à paralisia. Seu trabalho, por isso, é de dupla denúncia: de crítica social, do ponto de vista temático, e de crítica institucional pela própria linguagem a que recorre." (Duarte, op. cit. pp. 38-40).

Estamos de acordo com uma das conclusões do autor: o artista foi para a rua comprometendo-se diretamente com o público, sem mediações. Com relação aos motivos que o levaram a agir desta maneira, Paulo Sergio Duarte tem razão, ainda que exagerando em algumas afirmações. O autor afirma que nos Estados Unidos, à medida em que há um sistema artístico estruturado, englobando mercado, instituições e órgãos de informação (imprensa), o artista cria e se desenvolve dentro desse sistema e sua produção tem pouca relação com o mundo de fora. Já o artista brasileiro, que não se move num universo assim delimitado, autônomo e profissionalizado da arte, acaba esbarrando com a sociedade geral e com sua precariedade, porque, por outro lado, tem que cumprir uma necessidade do mundo da arte que é a globalização de seus movimentos e tendências que se impõem, como imperativos da modernidade, mesmo numa sociedade material e socialmente subdesenvolvida e, portanto, não apta a



receber a tendência artística criada num país de centro, e não de periferia. É o mesmo argumento de Milliet com relação ao construtivismo e sua "importação" pelos artistas brasileiros.

Segundo o raciocínio de Duarte, como não havia no Brasil um sistema bem constituído, o artista se sentia obrigado a ir para as ruas, para buscar no público a legitimidade artística de suas propostas, como que num desafio ao museu, à crítica e à imprensa especializada, que por estarem defasados com as novas idéias e conceitos não lhes davam espaço.

Ir às ruas seria, assim, uma estratégia para chamar atenção para o atraso e a limitação do sistema artístico do país e não uma preocupação real com o público das ruas, de sua reação e julgamento com relação às obras.

Tal interpretação poderia ser apoiada por outros críticos culturais. Com efeito, Teixeira Coelho, em seu trabalho já citado sobre o Pós-Modernismo, fala do isolamento do artista moderno:

"O artista não tem mais agora, atrás de si, empurrando e amparando-o, as forças sociais ou que assim se apresentam. Está sozinho, no máximo vai ao encontro dessas forças que poderão eventualmente recebê-lo, mas que de início - e exatamente em virtude daquele divórcio fundante - quase sempre o repelem. Nessa situação de isolamento inicial e de oposição à sociedade, o artista está a um passo dever-se como o herói da cultura, um herói da humanidade. Passo por ele logo dado. Baudelaire assume-o de todo: o artista é um herói. De início, um herói sem causa, ou melhor, um herói cuja causa é ele mesmo, ou sua arte, um herói cuja causa é a arte pela arte. Mais tarde, no século XX, será o herói com causa social, o herói que luta pela humanidade, ou pela justiça ou pelo direito ou pelo progresso, por tantas coisas." (Coelho, op. cit. p. 41)

Tome-se esta situação típica do artista moderno (isto é, do projeto da modernidade) e junte-se à situação brasileira específica dos anos 60 - o governo militar e as oposições de esquerda - e tem-se a receita perfeita para a atuação dos artistas que levaram a arte para as ruas.

Retornando ao texto de Paulo Sérgio Duarte, é preciso analisar ainda outra afirmação que ele contém: a rejeição ideológica dos museus. Afirmar que em 1967 os museus estavam se omitindo com relação aos trabalhos dos artistas parece um pouco de exagero.



Já vimos que o autor lamenta, por exemplo, a falta de criação de salas especiais para os artistas consagrados, o que pode ocorrer tanto por uma defasagem no reconhecimento do valor desses artistas, como também pela prosaica e sempre presente falta de verba para aquisição de acervo.

A situação é diferente, porém, quando se analisa os eventos e exposições promovidos pelos museus naquele momento.

A arte nas ruas e os Museus

Pode-se recapitular as mostras de arte realizadas em museus naqueles anos 60 e ver-se-á que não são poucas, nem sem repercussão. Vamos citar aqui, entre outras:

MAC/USP – 1964 – *Exposição do Grupo Austral* do movimento *Phases*, reunindo Bin Kondo, Fernando Odriozola, Wesley Duke Lee, Flávio Shiró e outros;

MAM/Rio – 1965 – *Opinião 65*. Baseada no show *Opinião*, esta foi a primeira manifestação coletiva no campo das artes plásticas após o golpe de 64. Destacaram-se nessa mostra os *Pop-cretos* de Waldemar Cordeiro e os *Parangolés* de Hélio Oiticica;

FAAP/SP – 1965 – *Proposta 65* com participação nos textos do catálogo, de: Ângelo Aquino, Clarival do Prado Valladares, Hélio Oiticica, Jorge Mautner, Mona Gorovitz, Pedro Escosteguy, Roberto Duailibi, Rubem Martins, Sérgio Ferro, Mário Schamberg e Waldemar Cordeiro;

MAM/Rio – 1966 – *Opinião 66*, seguida do seminário *Proposta 66*, na Biblioteca Mário de Andrade em S. Paulo;

MAM/Rio – 1967 – *Nova Objetividade Brasileira*, com a participação de Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy e vários outros;

IX Bienal Internacional de S. Paulo – 1967

Além disso, verifica-se em vários depoimentos a importância dos museus como ponto de encontro e de referência dos artistas jovens. Vamos citar, entre outros, o depoimento do próprio Paulo Sérgio Duarte, que havia dito no seu texto citado anteriormente: "O MAM do Rio de Janeiro – obra que teve em Niomar Moniz Sodré Bittencourt e Paulo Bittencourt os maiores responsáveis pela sua criação – desempenhava um papel aglutinador junto aos jovens artistas numa cidade bem diferente da de hoje. Durante as tardes estavam no bar do



MAM, trocando idéias e jogando conversa fora." (Duarte, Paulo, op.cit. p.33)

Marília Andrés Ribeiro também fala a respeito da importância dos museus em Belo Horizonte:

"No início dos anos 60 o Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, situado na Pampulha, era o pólo irradiador dos Salões Nacionais de Artes Plásticas e local de realização de importantes retrospectivas.

Em 64, quando o Museu da Pampulha passou a ser dirigido por Aloísio Faria, assistiu-se ao início do intercâmbio entre museus. O MAC (Museu de Arte Contemporânea) de S. Paulo, através da 1ª *Exposição do Jovem Desenho Nacional*, organizada pelo seu diretor Walter Zanini, mostrou aos mineiros o trabalho de jovens artistas brasileiros, como Gerchman, Antonio Henrique Amaral, Roberto Magalhães e Wesley D. Lee, entre outros

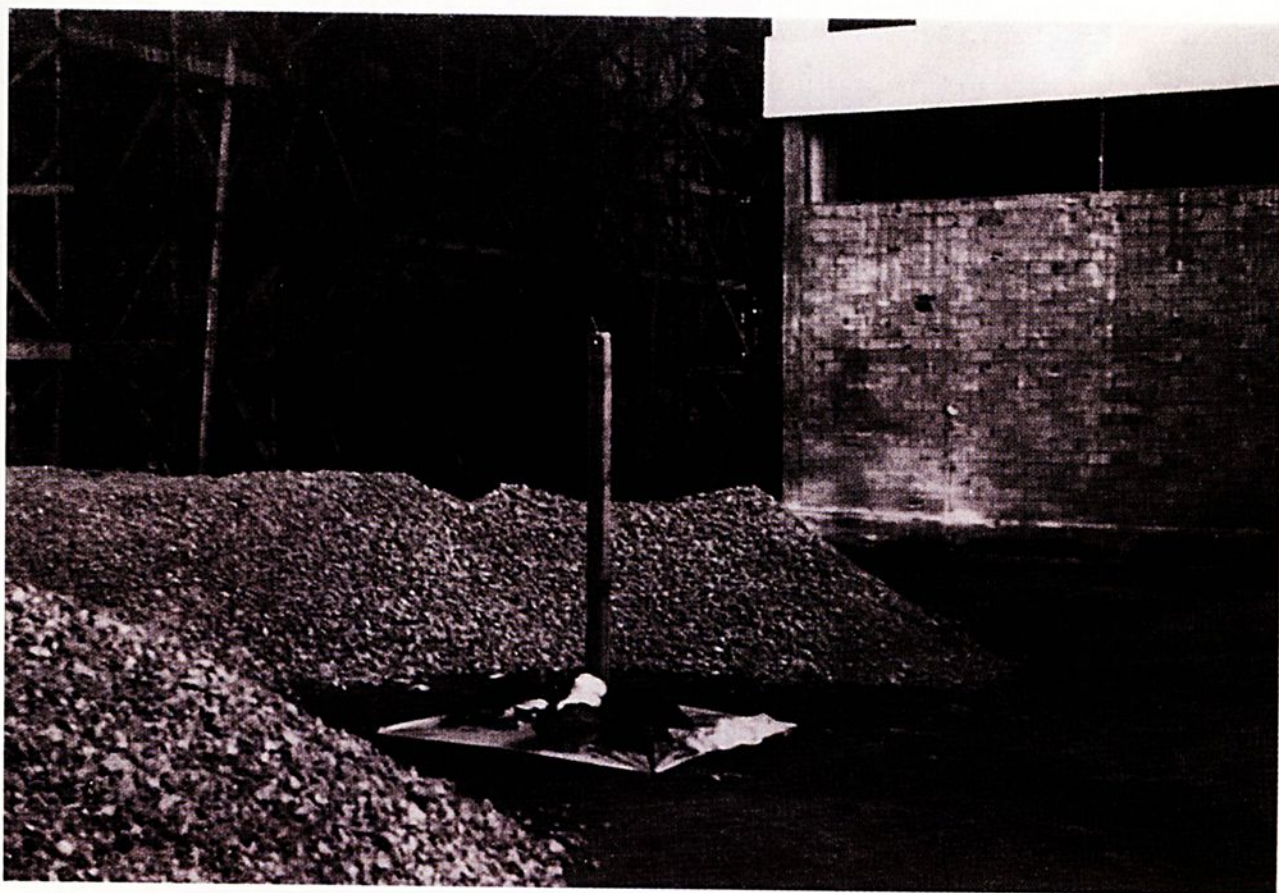
Em 1966, na Reitoria da UFMG assistiu-se ao acontecimento mais polêmico do ano: a exposição *Vanguarda Brasileira*, que teve repercussão nacional pela ousadia de sua proposta. Organizada por Frederico de Moraes, a mostra contou com a participação de artistas de vanguarda do Rio de Janeiro." (Ribeiro, op.cit., pp. 118-119)

O nível de liberdade que essas instituições concediam aos artistas não era tão pequeno assim: veja-se por exemplo o trabalho de Cildo Meireles executado na inauguração do Palácio das Artes de Belo Horizonte, denominado *Tiradentes: totem monumento ao preso político*, já citado no capítulo I.

Sobre esse trabalho, o artista deu o seguinte depoimento a Gerardo Mosquera:

"Esse trabalho foi feito na semana que comemorou a Inconfidência. A figura de Tiradentes estava sendo usada pelo regime militar de maneira muito cínica. Ele representava a antítese do que defendiam os militares. O regime militar tinha de fato transferido a capital de Brasília para Ouro Preto, perto do local da exposição, em Belo Horizonte. A exposição era parte de seu programa comemorativo, elegendo Tiradentes como 'seu' herói nacional. Claro, a hipocrisia dessa manobra simbólica era evidente, e eu decidi fazer um trabalho sobre isso.







Alguns artistas brasileiros sentiram-se obrigados a fazer trabalhos engajados na época, mesmo que seus reais interesses intelectuais e artísticos fossem apolíticos como os meus. Sempre procurei deixar claro que isso era uma escolha pessoal. Expressava minhas crenças e respondia também às exigências do trabalho de arte que tentava produzir. Havia aspectos formais e conceituais intimamente ligados à questão do objeto de arte, que nada tinham a ver com o discurso político.

Com *Tiradentes: totem monumento ao preso político* eu estava interessado na metáfora e no deslocamento do tema. Queria usar o tema, vida e morte, como a matéria prima do trabalho. O deslocamento é o que importa na história do objeto de arte. Mas esse trabalho contém um discurso mais explícito, direto, que é o meu próprio ponto de vista. Como objeto formal, evoca memórias de auto-imolação ou de vítimas de bombardeios de *napalm*. Havia toda a imagística da guerra, na época, e eu queria fazer uma referência a isso, de modo que despertasse a atenção. A ação foi realizada num cenário deslocado, parecido com uma abertura de exposição num canteiro de obras.

Claro que jamais repetiria um trabalho como *Tiradentes*.... Ainda posso ouvir as pobres galinhas em minha memória psicológica. Mas em 1970 senti que aquilo tinha de ser feito." (Maireles, depoimento a Gerardo Mosqueira, in Herkenhoff, Mosquera, Cameron, 1999, p.15)

A obra de Cildo Meireles, que consta como sendo um dos eventos nas ruas, foi, na verdade, realizada no espaço do Palácio das Artes, ainda que no espaço externo, provavelmente muito mais por questões práticas relacionadas ao fogo e à segurança das instalações do museu e dos assistentes, do que propriamente por questões de rejeição às obras.

Aliás, alguns desentendimentos e polêmicas relativos ao procedimento dos museus com relação ao formato inesperado e inusitado de algumas obras ou mesmo de certas tendências, como um todo, são recorrentes nos textos narrativos ou analíticos sobre o período. Só que esse problema não se restringiu a obras desse período, abarcando também, por exemplo, toda a produção de arte conceitual dos anos 70, com conotação política muito diferente dos trabalhos dos anos 60.

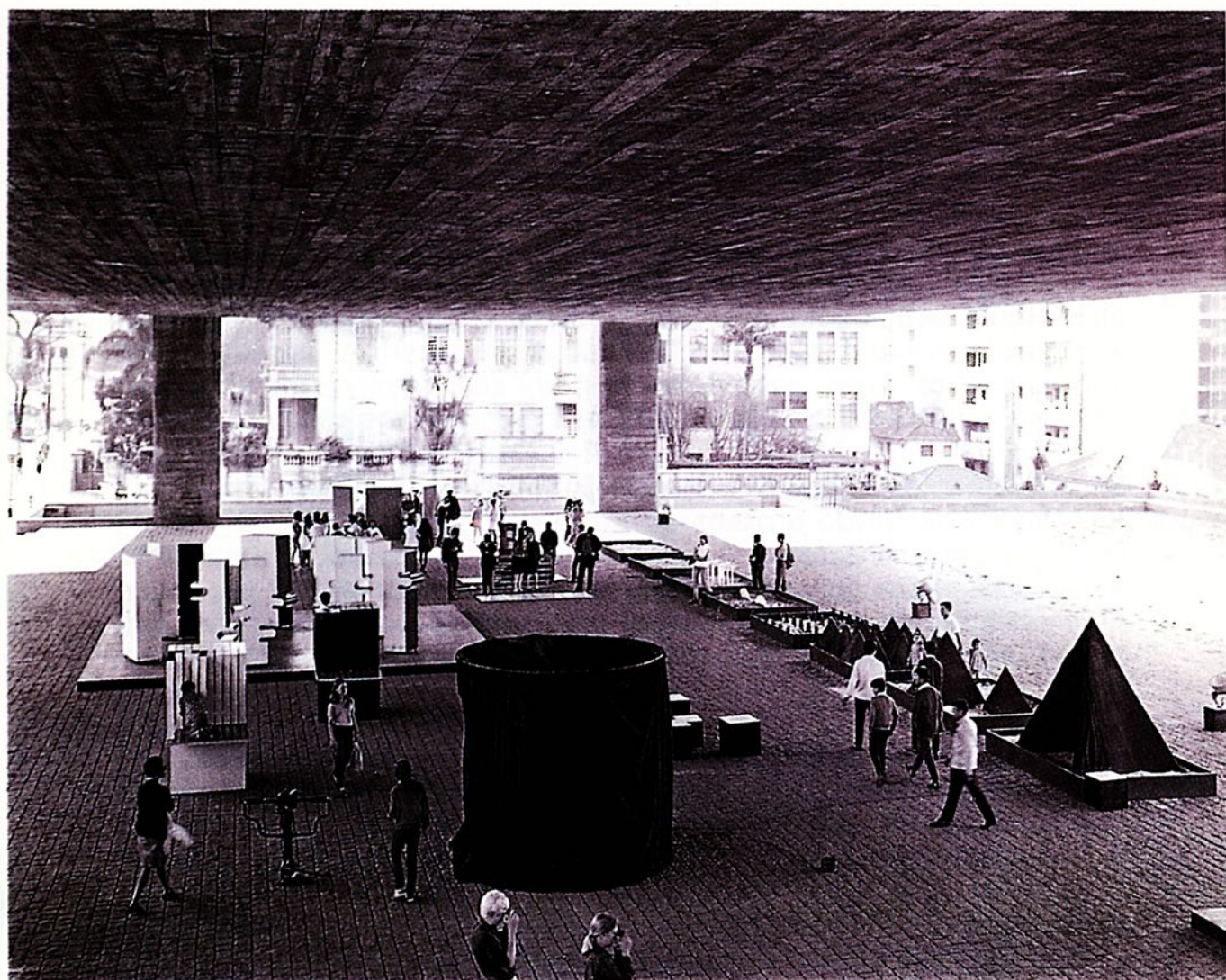


Assim como os museus não absorveram devidamente os *outdoors* da fase *pop*, também tiveram dificuldades em absorver a arte conceitual dos anos 70 e as grandes telas dos anos 80. A este respeito, escreve a pesquisadora Cristina Freire, em seu livro *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu* :

"O destino errático dos arquivos que guardam a coleção de arte Conceitual no Museu de Arte Contemporânea da USP sempre me interessou. As transferências realizadas por diversas vezes, da biblioteca para os corredores anódinos, me sugeriam que o problema dessa errância não se resumiria à falta de espaço físico para aquelas obras e documentos, mas à indefinição de seu lugar simbólico. Isto é, para enfrentar, em profundidade, as questões levantadas pela situação da arte Conceitual no museu, que não difere muito, como pudemos constatar, de outras instituições que mantêm esse tipo de acervo, seria necessário analisar os paradigmas com os quais o museu opera e que cristalizaram um lugar (ou não-lugar) simbólico para esse conjunto de obras. (...) O conceito de obras de arte (seriam afinal obras?) e seu sistema correspondente de validação institucional, questões estas trazidas desde o dadaísmo, mais especialmente dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, são as premissas históricas básicas do que será discutido aqui." (Freire, op. cit. p. 15)

O importante a ser salientado é que havia uma desconfiança e alguns desentendimentos entre os artistas dos anos 60 e os museus. Estes desentendimentos se davam seja por uma defasagem com relação ao conceito de obra de arte, (querelas referentes ao seu formato, tamanho ou meios utilizados), seja por problemas de censura governamental sobre as obras dos artistas, que chegaram a acontecer algumas vezes, seja ainda por problemas de intolerância dos funcionários dos museus com relação ao público considerado *conveniente* ao seu espaço. A este respeito, aliás, a narrativa de Paulo Herkenhoff: "em 1965, a direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro expulsa os moradores de uma favela trazidos por Hélio Oiticica para apresentar seus *Parangolés*. Oiticica abandona o Museu acompanhando essas pessoas" (Herkenhoff, Mosquera e Cameron, op. cit., p. 60). Ou talvez, mesmo, como argumenta Teixeira Coelho, por uma dificuldade que os artistas do projeto da modernidade sentem em relação à tradição; em lidar com a herança cultural do passado, essa "herança esmagadora diante da qual a modernidade manifesta





sua ansiedade. Aqui, sim, haverá um certo repúdio por parte da modernidade, visível, entre outras coisas, no combate aos museus manifestado por várias correntes modernistas, dos futuristas parafacistas aos marxistas revolucionários dos primeiros dias de 1917: 'é preciso queimar os museus', diziam uns e outros". (Coelho, op.cit. p.51).

No entanto, nenhum desses desentendimentos mostrou-se forte o suficiente para causar uma ruptura definitiva entre os artistas e os museus. Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Cildo Meireles, Barrio, entre outros, continuaram, nos anos subseqüentes, a expor trabalhos tanto nas ruas quanto nos museus. A postura anti-museu muitas vezes declarada por esses artistas fazia mais parte de uma postura anti-instituição, em geral tão típica dos anos 60 do que da constituição de um verdadeiro circuito paralelo para a circulação das obras. Assume-se, neste trabalho, que os esforços realizados nos anos 60 não chegam a romper, apesar de todas as declarações verbais de intenções dos artistas, nem com a noção de obra, nem com a lógica da exibição e do circuito oficial. A manutenção da noção de obra é que vai definir os limites da participação e da interação do público, assim como o próprio lugar do público em sua relação com os trabalhos dos anos 60, como será visto no próximo capítulo.

Com relação à lógica da exibição, retorna-se ao texto de Cristina Freire, já mencionado: "O seguinte paradoxo é óbvio: ao mesmo em tempo que o museu é contestado, ele é necessário como lugar de exposição. No limite, o valor de exibição quando agregado às coisas é que as torna 'obras de arte'. Tal legitimidade é confirmada também pelo catálogo que irá assegurar sua memória, sua posteridade. (...) A situação de exibição é o seu batismo."

Esse valor de exibição que, ao ser agregado às coisas as torna obras de arte, já havia sido antecipado por Walter Benjamin no seminal ensaio *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica*, escrito em 1936, e que se popularizou na década de 60.

Escreve Benjamin:

"(...) seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois pólos no interior da própria obra de arte e ver o conteúdo dessa história no peso conferido seja a um pólo seja a outro. Os dois pólos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição (...) A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um pólo para outro corresponde a uma mudança qualitativa



comparável a que ocorreu na pré-história. Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a "artística", a única de que temos consciência e que talvez se revele mais tarde como secundária." (Freire, op. cit. p. 36)

A persistência do valor de exposição da obra denuncia a persistência de instâncias de validação ou de consagração externas e diferentes dos próprios produtores, ao contrário do que pretendia Duchamp, conforme mostramos anteriormente. O museu continua, sem dúvida, sendo uma delas, mesmo que se discuta quase interminavelmente sobre seu papel, seu conceito, o seu âmbito de atuação etc. Não é objetivo deste texto aprofundar a análise suficientemente conhecida do modelo e de seu papel no sistema institucional de validação da arte, nem suas relações com o mercado, através das quais a exibição eleva o valor de venda, que, por sua vez, aumenta o interesse pela exibição. Apenas, lembrando o texto de Joseph Kosut citado anteriormente, é a inserção da obra no circuito de arte que a torna uma obra de arte.

Outros componentes das manifestações artísticas dos anos 60 – os *happenings* e as *performances* – também se inscrevem no circuito das obras de arte. A *performance*, que se caracteriza genericamente como o uso do corpo do artista como centro e força motriz de um ritual, foi resgatada, assim como as apropriações e os *ready-mades* do trabalho dos futuristas e dos dadaístas do início do século. Nos anos 60 elas se juntam aos *happenings*, forma artística criada e desenvolvida por Alan Kaprov, que juntava *environments*, isto é, trabalhos de *assemblages* que ultrapassavam as paredes e se prolongavam por todo o espaço expositivo, com *performances* de artistas multimídia, dentro desses espaços e com a participação possível do público. Este tipo de obra e a participação do público nela serão analisados com maior detalhe no capítulo seguinte. Por ora, basta assinalar que nos anos 60 este tipo de trabalho é visto como mais um passo em direção à arte conceitual e à chamada "desmaterialização da arte".



Arte nas ruas e os monumentos

O monumento tem sempre uma função comemorativa. Comemorando heróis ou vítimas, ele tem, geralmente, um significado imediato para seu público, ao qual se acrescenta, geralmente, o simbolismo do local em que o monumento está plantado. O monumento tem algumas vertentes: a escultura-memorial, de caráter mais cívico e comemorativo, e a escultura-arquitetônica, que tem mais nitidamente um caráter decorativo ou "embelezador".

Como sua função é eminentemente simbólica, o monumento foi, durante muito tempo, de caráter alegórico-narrativo, ainda que extremamente contraditório em sua função significante. A historiadora de arte americana Harriet Sennie alude a isso ao tratar da *Estátua da Liberdade*: "um símbolo de liberdade, em um período em que as mulheres não tinham direito a voto".

Mas a narrativa nem sempre seria o elemento fundamental na função simbólica do monumento. Nesse registro, o professor e historiador Nicolau Sevcenko comenta a *Torre Eiffel*:

"O caso da *Torre Eiffel* é extremamente interessante porque, não tendo sido concebida como obra de arte, ela foi elaborada para servir como uma espécie de propaganda das novas possibilidades da metalurgia, derivada das transformações tecnológicas dos complexos industriais. (...) O que se queria fazer com a torre era exatamente um modelo de demonstração da capacidade, da versatilidade e das possibilidades de uso dessas novas estruturas metálicas. Era, portanto, apenas um mostruário no contexto da Exposição Universal de 1889.

O fato é que a presença da *Torre* causou um tal impacto junto à população – primeiro presente à feira e depois a de Paris como um todo – que, quando a feira acabou e a prefeitura anunciou que ia desmontar a torre, começou, de fato, a operação de desmontagem, houve um verdadeiro motim popular. (...) Por tanto, ela não foi prevista para ser um monumento. Foi a população que decidiu espontaneamente assumi-la como um objeto de arte pública. (...) Como entender esse élan da população? Bem, ela era de fato um signo de tudo aquilo que procuramos caracterizar como o conjunto das forças postas em movimento pela mudança tecnológica e pelo novo contexto histórico da passagem do século. Era um símbolo evidente de unidade, solidariedade, força, conquista e transcendência em direção ao céu, um signo



abstrato de ação, pelas implicações de ser fruto do trabalho de operários solidários, pelo significado de cooperação de várias entidades, desde o engenheiro até o operário e, portanto, um símbolo de coesão e também de fundação do absolutamente novo, que anunciava a nova era, um novo homem numa nova sociedade."

Mais adiante, continua o autor: "a palavra (latina) *monumentum* vem do verbo *monare*, ou *monio*, cujo sentido original, de fundo religioso, significa 'revelar, predizer, sinalizar ou advertir' (...). A palavra *monumentum* fica sendo, portanto, uma espécie de síntese de todas essas coisas. É um sinal, um indício que invoca a aparição na memória, (...) Um *monumentum* é uma fonte evocadora de fantasmas, fantasmática." (Sevcenko, 1998, pp. 136-144)

Inúmeros livros e artigos têm sido escritos nos últimos tempos sobre a questão da arte pública, incluindo necessariamente um capítulo crítico sobre o monumento. Trata-se, aqui, de procurar resumir em alguns pontos o sumo da avaliação sobre os monumentos e sua função e significado nas ruas e praças das cidades. Basicamente, os historiadores apontam as características comuns da categoria monumento: são esculturas ou painéis de grandes proporções (pintura, ladrilho etc.); são obras permanentes, se possível voltadas à perenidade; quase sempre são de iniciativa do poder público, embora, nos últimos anos, tenham surgido trabalhos financiados pelo empreendimento privado; em princípio, os monumentos tomam a comunidade como um conjunto homogêneo, que partilha os mesmos valores em relação ao passado histórico e ao presente. As referências ao passado geralmente têm como objetivo promover a união da comunidade em torno das figuras ou dos eventos históricos aí rememorados; para serem claros e compreensíveis para todos, são geralmente alegóricos, figurativos e descritivos; podem, como no exemplo mencionado da *Torre Eiffel*, encontrar ressonância positiva junto à população, ou então ser alvo de vandalismo e destruição.

Os trabalhos que foram executados ou levados para as ruas nos anos 60 eram inteiramente opostos a essa lógica. Eram trabalhos perecíveis, quando não *performances* e *happenings*; não tinham vinculação com o passado, mas prendiam-se ao presente imediato ou ao futuro, isto na medida em que se caracterizavam como trabalhos de vanguarda. Consubstanciavam, com maior ou menor coerência, uma posição política de oposição e repúdio aos governos militares. Queriam atrair a participação do público, que possuía, para os autores das obras, uma única divisão interna: eram contra ou a favor da ordem vigente.



Quanto à posição dos artistas dos anos 60 em relação aos monumentos, além dos fatores já citados de dificuldade de lidar com a tradição histórica, e que se expressou num conflito com os museus, encontra-se, no caso dos monumentos, mais alguns agravantes. Os monumentos certamente estão, do ponto de vista daqueles artistas, carregados de *clichês* e de elementos *kitsch*, o que está completamente fora de seu programa, que prevê uma releitura eminentemente conceitual dos princípios construtivos da arte popular, como propõe, por exemplo, Helio Oiticica neste trecho publicado na coletânea *Aspiro ao Grande Labirinto*:

"Na arquitetura da "favela", por exemplo, está implícito um caráter do *Parangolé*, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do 'quarto' para a 'sala' ou 'cozinha', mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade.

Em 'tabiques' de obras em construção, por exemplo, se dá o mesmo, em outro plano. E assim em todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. Também feiras, casa de mendigos, decorações populares de festas juninas, religiosas, carnaval etc. Todas essas relações poder-se-iam chamar 'imaginativo-estruturais', ultra-elásticas nas suas possibilidades e na relação pluridimensional que delas decorre entre 'percepção' e 'imaginação' produtiva (Kant), ambas inseparáveis, alimentando-se mutuamente. (Oiticica, 1986, p. 68)



CAPÍTULO III

A arte avança sobre o público – a necessidade da participação.

Nos anos 60, o objetivo mais desejado e perseguido por artistas das mais variadas modalidades (teatro, dança, artes plásticas e música), principalmente daqueles que compunham o núcleo *tropicalista*, seria o da **participação do público**. O objetivo deste capítulo será desvendar o porquê da importância dada a essa participação, o que significa esse desejo no processo da construção das relações público–obra–artista.

"*Roda Viva*, uma peça embrionária que durava apenas uma hora, foi, nos primeiros ensaios, reescrita em alguns de seus momentos, ampliada em outros, até transformar-se num espetáculo de duas horas e meia. O prato era perfeito para José Celso, que já iniciara um fértil processo de criação cênica em *O Rei Da Vela*. O encenador via a história, um tanto simplória, sendo encenada dentro de um estúdio de televisão, com auditório e tudo. Eram utilizados uma longa série de recursos audiovisuais com o fito de obrigar a participação absoluta do espectador dentro do mundo proposto por *Roda Viva*." (grifo meu) (Silva, 1981, p.55)

"Hoje somos bandidos finalmente atacados pela sagrada SS-CC, pela eficiência suíça da censura federal – hoje estamos nós sem família, sem tradição e sem propriedade, talvez muito mais próximos da verdade do Gigante Explorado, também sem tradição, sem família e sem propriedade. (...)

"Num país explorado como o nosso, o novo é inevitavelmente revolucionário, em qualquer campo, e por isso esta lei não pode permitir que seja consumido. Há uma idéia importada que aqui chega como um lixo cultural, de que somos uma pura sociedade de consumo e que portanto todo protesto é consumido pelo sistema – alienação mais pura. Aí estão as ameaças, os ataques, as proibições, as podações para impedir isso. Uma sociedade que caminha para o facismo não pode se dar ao luxo de um prazer antropofágico e total como o da arte criadora. Ela só pode se permitir às sopinhas ralas e



amenas que o imperialismo enlata e distribui para seus impérios. E, depois, não se esquecer de que livros e fuzis foram feitos para serem consumidos.

"Os que fazem arte no Brasil sabem que a situação é clara e que nela nós vamos conseguir fazer aparecer somente 10% do que nós artistas podemos dar dos nossos 200%. Todos sabemos que seremos os cineastas de, no máximo, dez filmes pela vida toda, diretores de uma peça de teatro cada ano, que não faremos nada vezes nada na TV, e que nossa melhor produção musical ficará para nossos amigos. Eu confesso que faço teatro porque encontro no teatro uma satisfação, um prazer que só o bandido encontra no banditismo.(...)

"É preciso mostrar ao homem brasileiro um teatro que perturbe o repouso dos sentidos, liberte o inconsciente recalcado, estimule a revolta virtual, imponha à coletividade reunida numa sala uma atitude simultaneamente difícil e heróica – isto é Artaud. Um teatro que mate o indivíduo como intelectual, como artista e cultura numa sociedade que não permite que ele exista e o faça renascer como revolucionário" (Depoimento de José Celso Martinez a Marisa Alvarez de Lima em "Marginália, Arte e Cultura na Idade da Pedrada", publicada inicialmente na *Revista A Cigarra*, em 1968, e republicada no livro de mesmo título – Salamandra Consultoria Editorial, 1996, Rio de Janeiro, p. 106)

Dentro do setor das artes plásticas, inúmeros foram os chamamentos à busca da participação. Lygia Clark que, embora não tenha participado diretamente de nenhum dos eventos de arte nas ruas aqui citados, é uma permanente fonte de inspiração para vários dos artistas nomeados, principalmente Hélio Oiticica. Assim escreveu em 1966:

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

Isto porque:

Recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva;

Recusamos todo mito exterior ao homem;

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

Recusamos a duração como meio de expressão. Propomos o momento do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho a seu trabalho, nós o



incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive;

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

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

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

Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração; (Lygia Clark, "1968: nós somos os propositores", in Gullar, Pedrosa e Clark (org.), 1980, p. 31)

Hélio Oiticica é outro que chama à participação:

"O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma que envolve a manipulação ou participação sensorial-corporal, a outra que envolve uma participação semântica. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições lúdicas às do ato, desde as proposições semânticas da palavra pura às da palavra no objeto, ou às de obras narrativas e às de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completção dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta."(Oiticica, 1967, s. n.)

Pedro Escosteguy é outro que toca na necessidade da participação:

"Creio que o homem de hoje verifica a cada momento que é inútil fugir ou se divorciar da



realidade. Que também é inútil montar um sistema artificial e de aparente isolamento. Que o artista de hoje deve ser gente, antes de mais nada. Sua arte refletirá assim sua autonomia de crítica, sua consciência solidária. Neste sentido integra-se na problemática em que vive, dela retirando seu estímulo criador, sua revelação dinâmica. Quando se manifesta, usa os mesmos recursos que aguçam seus sentidos e a sua globalidade existencial. Por isso, não me parece que existam muitas escolas na arte brasileira nos dias que correm. Existe, sim, um movimento quente, produtivo. Bem próximo, uma arte de ruptura. *Happenings*. G-4. Opinião. Nova Objetividade. Arte semântica. Agora, ARTE PÚBLICA, abrindo todos os canais de comunicação capazes de incentivar o consumo imediato e geral, quando poucos podem adquirir a obra única. Quando as coisas públicas, como a terra e o céu, a educação e a liberdade, a saúde e a própria vida, são coisas excessivamente particulares, propriedade de marginais da esperança. Digam o que quiserem os cronistas mistificadores de nosso tempo, apelem para o silêncio ou para os pastiches com que relacionam as formas do 'bom' comportamento, a arte de se dizer e de dizer para os outros é a bandeira universal da sensibilidade. A barricada contra a repressão. O desespero dos traficantes do ácido lisérgico e do anarco-individualismo.

Guerrilha cultural?

Sim. (Depoimento de Pedro Escosteguy, publicado em Lima, op.cit., p.113).

Dos depoimentos que transcrevemos acima, poder-se ia concluir que a necessidade de provocar a participação do público se inscreveria numa necessidade geral de participação política, numa manifestação de oposição ao regime militar e à sociedade burguesa em geral. No entanto, as formas utilizadas pelos artistas, principalmente os artistas plásticos, não foram específicas do Brasil ou de países com governos fortes e tão pouco se restringiram ao movimento da contracultura (anos 60). Muitas dessas manifestações tiveram antecedentes artísticos procedentes de várias décadas anteriores e que viriam a continuar nas décadas posteriores.

Jorge Glusberg, crítico argentino de arte contemporânea, e ele mesmo organizador de vários eventos de performance, escreve em seu trabalho *A Arte da Performance* um capítulo intitulado *A Pré-História do Gênero*, onde faz um inventário dessa arte, citando o

Futurismo, na Itália, na Rússia e na França, o *Dadaísmo*, o *Surrealismo*, e a *Bauhaus* como precursores de uma tendência genericamente denominada *Body Art*, ou seja, formas artísticas que usam o corpo humano como sujeito e força matriz de um ritual e que englobaria tanto as *performances* como os *happenings*, duas das formas que têm no envolvimento e na participação do público um de seus objetivos-alvo.

Assim, escreve Glusberg:

"As primeiras *Noites (Seratas) Futuristas* aconteceriam em 1910, onze meses após a publicação do Manifesto de Marinetti, no qual este convidava os artistas a 'cantar o amor ao perigo, o hábito pela energia e pelo destemor, a exaltar a ação agressiva, a insônia febril, o passo dos corredores, o salto mortal e a potência de uma bofetada'.

"Os futuristas já tinham se tornado famosos na Itália inteira pelas suas manifestações que degeneravam em brigas e freqüentemente terminavam com prisões. (...) Suas apresentações incluíam recitais poéticos, *performances* musicais, leituras de manifestos, dança e representação de peças teatrais. O Manifesto apresentado no Variety Theater (1913) confirma o grande parentesco entre os eventos futuristas e as *performances*."

"Em 1912, os pintores e poetas futuristas russos começaram a se organizar em reuniões (o Manifesto de Marinetti, de 1909, havia sido publicado ao mesmo tempo em Paris e em Moscou). A partir de um rápido início do movimento em cafés e salas, logo abandonados por causa de uma sensação de confinamento, os futuristas russos resolvem levar o movimento às ruas de São Petesburgo, Moscou, Kiev e Odessa." (Grifo meu)

"Eles andavam nas ruas com os rostos pintados, usando cartolas de veludo, brincos nas orelhas e rabanetes ou colheres nas casas de botão". (Glusberg, 1987, pp. 13-14)

O *Happening*, por sua vez, descende de uma outra linhagem. Glusberg aponta, entre seus antecedentes, as colagens realizadas pelos futuristas, dadaístas e surrealistas, seguidas pelas *assemblages* como um ato criativo que elimina o pictórico.

Allan Kaprov foi um dos inúmeros artistas que saíram da corrente do *expressionismo abstrato* para se dedicar às *assemblages*, em 1955. Suas obras se tornaram cada vez mais complexas, a ponto de o artista sentir-se limitado em seu processo criativo e continuar



desenvolvendo a *action-collage*. Esses trabalhos se multiplicaram e cresceram de tamanho, incorporando efeitos de iluminação e de som, até acumular quase todos os elementos sensoriais.

"A multiplicação e a amplificação dessas obras fez Kaprov encher uma galeria com elas, desde a porta até a parede do fundo, realizando isso segundo uma ordenação preconcebida. (...) A este conjunto Kaprov deu o nome de *environment*." (Glusberg, op.cit. p.29)

Os surrealistas também montaram *environments* com objetos encontrados (*objets trouvés*), cuja função era criar uma nova realidade, dando curso ao delírio ou ao absurdo em sua acepção mais poética. Os *environments* a que aludimos foram realizados para a I Exposição Internacional do Surrealismo em Paris, em 1938, e desenhados por Duchamp.

O auge da *pop art* facilitou e estimulou a criação de *environments* pelos artistas americanos, como é o caso de Oldenburg e Warhol. Exemplo típico é o *environment The Store* de Oldenburg, uma loja verdadeira, cujas mercadorias – alimentos, meias, camisas – eram fabricadas pelo próprio artista; outros exemplos são as pilhas de caixas de sabão ou os papéis de parede de Andy Warhol.

Kaprov escreveu:

"Em determinado momento começaram os meus problemas com o espaço das galerias. Pensei quanto seria melhor poder sair delas e flutuar e que o *environment* continuasse durante o resto dos meus dias. Tentei destruir a noção de espaço limitado com mais sons do que nunca, tocados continuamente. Mas isto não foi uma solução, apenas aumentou o desacordo entre a minha obra e o espaço.

Ao mesmo tempo percebi que cada visitante do *environment* fazia parte dele. Eu, na verdade, não tinha pensado nisso antes. Dei-lhes oportunidade, então, tais como: mover coisas apertar botões.

Progressivamente, durante 1957 e 1958, isso me sugeriu a necessidade de dar mais responsabilidade ao espectador e continuei a oferecer-lhe cada vez mais, até chegar ao *happening*. (Glusberg, op.cit. p.32)

E continua o autor mais adiante:

"Coube a Kaprov, uma vez mais, batizar a nova forma artística: é quando apresenta sua obra *18 Happenings em 6 Partes*, no outono de 1959 na *Reuben Gallery* em New York. (...) O salão está dividido em três salas por paredes de material plástico semitransparente. Em cada uma delas, há



cadeiras para o público e o espaço onde atuarão os artistas. Cada parte da *performance* consiste em três *happenings* que se desenvolvem simultaneamente e cujo começo e fim são anunciados por toques de sino.

Os espectadores podem mudar de sala, obedecendo, porém, às instruções que receberam por escrito ao entrarem na galeria. Uma dessas instruções era que não deveriam aplaudir até o final da peça. Ao final da segunda e quarta partes é feita uma pausa de 15 minutos. A duração total da obra é de uma hora e meia. (Grifo meu)

Os seis *performers* executam ações físicas simples, episódios da vida cotidiana – por exemplo espremer laranjas – e leitura de textos ou cartazes. Também há monólogos. Produção de filmes e *slides*, música com instrumentos de brinquedo, ruídos, sons e pintura *on the spot*.

Não obstante o caráter de espontaneidade implícito nesta nova forma, *18 Happenings* foi ensaiado durante duas semanas antes da estréia e durante a semana que permaneceu 'em cartaz'. Além disso os *performers* seguem um roteiro minucioso, que dá marcação de tempo e movimentos." (Glusberg, op. cit. p.33)

Para concluir, Glusberg diz que esta teria sido a primeira exibição do gênero assistida pelo público. Diz também que uma lista completa de artistas que trabalharam desta forma teria que incluir, além do já citado Kapor, ainda os nomes de Whitman, Oldenburg, Grooms, Dine, Hansen e Brecht, Rauschenberg, Meredith Monk, Higgins, Watts, Robert Morris, Michael Kirby, Young, Nam June Paik, Carolee Schneemann, Vostell, Bazon Brock, Jean -Jacques Lebel, Bob Com, Benjamin Patterson, Bem Vautir, Marta Minujin e Milan Knizák, Beuys, Cage, Merce Cunningham e Jean Tinguely.

Importante reproduzir toda esta lista para deixar bem claro aquilo que já havia sido afirmado anteriormente. Ou seja, os artistas brasileiros, ao buscarem a participação da platéia, não estavam obedecendo a um impulso derivado apenas da sua decisão de participação política e nem tampouco organizando um tipo de evento artístico próprio dos anos 60. A busca da participação da platéia tanto nos trabalhos propriamente de artes plásticas – os *environments* e os objetos (mais tarde chamados de instalações) –, como naqueles que podemos considerar mais "multiartísticos", por congregarem várias linguagens artísticas, tais como as *performances* e os *happenings*, vem percorrendo o século XX desde a primeira década, tem se manifestado em vários cantos e países diferentes, e se prolonga até os dias de

hoje, quando ainda assistimos *happenings* ou *performances*, causando muito susto e admiração nas platéias jovens.

Se a situação política, social ou cultural dos anos 60 exigia de alguma forma que os artistas buscassem a participação do público, esta exigência não era nova e tampouco satisfeita pela invenção de formas artísticas inéditas. Pode-se dizer que naquele momento surgia, mais uma vez, esta necessidade que recorrentemente foi percebida pelos artistas durante todo o século, provavelmente em função da percepção anterior de um afastamento progressivo da arte do século XX em relação ao público "comum".

Richard Sennet, historiador social norte americano, desenvolveu uma magnífica teoria sobre o motivo do afastamento progressivo entre o artista e sua platéia, fenômeno que aconteceu paralelamente nas artes cênicas, na música e nas artes visuais, ao longo de um processo que se inicia no século XVIII. A teoria de Sennet pode fornecer uma pista sobre a necessidade tão urgente de participação da platéia, como uma tentativa de reaproximação e de resgate de uma relação anterior, mas clamada no século atual, necessidade que se estende a todos os campos artísticos.

Sennet nos conta que, nos anos 1750, tanto Paris quanto Londres tinham teatros estabelecidos oficialmente. Em ambas as cidades havia ópera; em ambas os empresários mesclavam entreatos de balé, mágica ou farsa até no meio da tragédia mais séria.

Quantas pessoas iam ao teatro? "Na metade do século XVIII a *Comédie Française* aumentara grandemente o número de espectadores: de menos de 100 mil espectadores por ano em 1737, os números subiram vertiginosamente para 160 mil em 1751 e para cerca de 175 mil em 1765. Mas esse gráfico tem uma história interessante. Os franceses não estavam indo em massa ao teatro para ver novas peças. De 1730 até 1760, muito poucas peças novas foram introduzidas no repertório – e isto vale para os palcos ingleses também. Em 1750, mais e mais pessoas iam ver regularmente os dramas com os quais estavam perfeitamente familiarizadas."

"Precisamos ainda de um outro conjunto de fatos para abordar a questão da platéia: quem a compunha? Em Londres como em Paris não se pode atestar a presença de muitos trabalhadores na *Comédie Française* e no *Garrick*: os bilhetes custavam muito caro. Os auditórios de Londres tendem a se constituir numa mistura maior das classes média e alta do que os auditórios parisienses, que tendiam a ser predominantemente de elite."

"Embora a literatura dramática fosse muito diferente em Londres e em Paris, o comportamento da platéia era similar nas duas cidades. Por exemplo, ao olharmos para o palco, nos anos 1750,



veremos não apenas atores, mas numerosos espectadores – jovens e membros das classes mais altas – que tinham cadeiras no palco. Esse pessoal desfilava pelo palco, como bem lhe aprouvesse, e acenava para seus amigos nos camarotes. As pessoas gritavam do saguão, comiam em pé enquanto assistiam à peça etc.”

“Em meados do século XVIII as reações abertas e espontâneas da platéia baseavam-se na percepção segundo a qual ator e espectador estavam no mesmo mundo, que era a vida real que estava acontecendo ali.”

“As reações da platéia de então talvez embarçassem o espectador moderno: ‘Explodiam livremente em lágrimas (...) Acompanhando uma cena de morte, tanto homens como mulheres choravam; as mulheres gritavam, às vezes desmaiavam.’

“Homens e mulheres chorando um herói morto, num palco; grandes vaias para um ator que esqueceu sua fala; falatório no teatro quando a peça toma uma linha política impopular; tudo isto seria de se esperar na época do Romantismo ou entre cidadãos da Revolução, mas é inesperado numa época em que o comportamento ainda está submetido a uma série de convenções. Mas ocorre com freqüência nessa platéia de janotas e de afetação da metade do século XVIII: é a senhora penteada com um *pouf au sentiment*, que exclama sua reação contra as observações políticas de Beaumarchais; é o senhor com pomada nos cabelos que chora, tão cômico de sua própria abnegação, diante dos infortúnios de Lecano”.

“Como podem tais pessoas cujas vidas são governadas por convenção abstrata e impessoal, ser tão espontâneas, tão livres ao expressar o seu eu? Toda a complexidade da cidade do Antigo Regime reside nesse aparente paradoxo. – o de que há maior interação e liberdade de sentimentos quando a personalidade de alguém e sua identidade na sociedade estão nitidamente separadas.”(Grifo meu)

O movimento que a relação artista-público seguiu no teatro e nas salas de concerto foi em direção a um progressivo silenciamento e uma imobilização da platéia, num longo processo que durou mais de um século. Ao mesmo tempo, acontecia um outro processo que concentrava o foco de atenção na figura do intérprete. Este, que até o



século XVIII não era muito valorizado, passa a funcionar como uma espécie de empresário de si mesmo, disputando a atenção do público consumidor com todos os outros. Num momento em que a vida social se desprende dos papéis codificados que os indivíduos representavam, e passa a valorizar mais a personalidade individual de cada um – processo social que consiste em se prestar mais atenção ao que a pessoa sente (e que revela através da abertura pública de seus impulsos íntimos, “essa mania de jogar os corações – sangrando ou não – sobre a mesa”) do que no que ela faz, levando, no campo da política, por exemplo, a que se preste mais atenção às revelações da vida privada de um candidato do que em seu programa de governo –, nesse momento os intérpretes passam a ganhar toda a força como personalidades especiais no sistema do carisma, que é a base do *star-system*. O *star-system* é a maximização da distância entre a fama e a obscuridade, de tal modo que as pessoas perdem o desejo de ver uma apresentação, caso não possam ver alguém famoso, uma personalidade eletrizante. Este sistema acaba por concentrar um público cada vez maior, num número cada vez menor de artistas famosos, *stars*.

Para Sennet, esse processo todo significa substituir relações de caráter social por relações de caráter psicológico. As relações que no século XVIII eram muito mais impessoais, codificadas, tornam-se personalizadas, isto é, os sentimentos, para serem projetados, dependem da personalidade daquele que os está projetando. Essa desvalorização da ação por uma super valorização do sentimento e de suas tonalidades é, segundo Sennet, característica de uma sociedade onde impera a relação narcísica com os outros, ou seja, do narcisismo como fenômeno social.

Esta é a tese de Sennet: “para ele, os principais males da sociedade, do narcisismo clínico à apatia política, resultam do declínio da vida pública, uma vez que as pessoas só podem ser sociabilizáveis quando possuem algum resguardo umas das outras. Ou seja, para que haja interação eficaz entre elas são imprescindíveis algumas formas ritualísticas de comportamento, tais como as que havia no século XVIII, onde, efetivamente existia um equilíbrio entre a geografia pública e a privada.”

Pierre Bourdieu também analisa esse processo, mas construindo uma explicação bastante diferente, que, no entanto, também coloca o movimento de “voltar-se para si mesma” que as várias formas de arte executam no decorrer dos últimos séculos, como centro do problema do afastamento arte-público.

Após ter estabelecido a evolução do processo que conduz ao aparecimento de um mercado impessoal para as obras de arte, afirma o autor:



"É preciso acrescentar que a ruptura dos vínculos de dependência em relação a um patrão ou a um mecenas e, de modo geral, em relação às encomendas diretas – processo correlato ao desenvolvimento de um mercado impessoal e à aparição de um público numeroso de compradores anônimos de ingressos de teatro ou de concerto, de livros ou quadros – propicia ao artista uma liberdade que logo se lhes revela formal, sendo apenas a condição de sua submissão às leis do mercado de bens simbólicos, vale dizer, a uma demanda que, feita sempre com atraso em relação à oferta, surge através dos índices de venda e das pressões explícitas ou difusas dos detentores dos instrumentos de difusão, editores, diretores de teatro, *marchands*. (...) Nestas condições, cumpre salientar que a aparição de um público anônimo de 'burgueses' e a irrupção de métodos e técnicas tomados de empréstimo à ordem econômica e ligados à comercialização da obra de arte – como por exemplo a criação coletiva ou a publicidade para os produtos culturais – coincidiu não somente com a rejeição de cânones estéticos da burguesia, com o esforço metódico de separar o intelectual do vulgo (...), mas também com a afirmação da autonomia absoluta do 'criador' e de sua pretensão em reconhecer exclusivamente o receptor dela que se traduz em um *alter ego*, ou melhor, em um outro 'criador', contemporâneo ou futuro, capaz de mobilizar em sua compreensão das obras a disposição 'criadora' que define o artista autônomo." (Bourdieu, 1974, pp. 103-104)

As Relações Artista-Público

Focalizando agora a relação artista-público, podemos concordar que:

"Num primeiro momento esta relação é cara a cara, se considerarmos como público o contratante direto da obra feita sob encomenda. Temos os contratantes institucionais e os contratantes individuais. Sobre as relações complicadas, cujas fronteiras nem sempre podem ser delimitadas claramente, entre público e privado, já desde a idade média européia, é interessante lembrar que as coleções acumuladas nas igrejas, sobretudo nas igrejas católicas, tiveram, durante muitos séculos um caráter eminentemente público: elas pertenciam à comunidade cristã, representada por uma

instituição que pretendia abranger todos os membros da sociedade. Estavam, por outro lado, salvo algumas restrições, expostas aos olhos de todos. Enquanto isso, as coleções principescas ou reais eram particulares, ou privadas, já que os monarcas podiam dispor delas como bem entendessem, e eram expostas apenas a quem os governantes quisessem exhibi-las. Séculos depois, quando já havia sido elaborada juridicamente a distinção entre a pessoa física do rei e a monarquia enquanto pessoa jurídica, assim como a distinção entre a propriedade privada do monarca e a propriedade pública da Coroa, as coleções reais mudam de estatuto: tornam-se públicas, por excelência, enquanto as coleções da Igreja tornam-se privadas, já que a Igreja é apenas mais uma dentre outras instituições da sociedade. Esta observação é importante para que possamos entender que nem sempre o público coincidiu ou coincide com o estatal. (Pomian, 1987, p. 36).

Ora, à medida que os "comerciantes", mais tarde designados como "galeristas" ou "marchands", vão ganhando importância e que vai se formando o **mercado impessoal** de compradores (aficionados ou investidores), passando a ter regras próprias ditadas seja pelo gosto, pelo modismo ou pelos valores comerciais da raridade, o destinatário passa a ser o comprador. Os artistas começam a adotar estratégias especiais para lidar com os compradores; enquanto no teatro aparece o intérprete dotado de personalidade incomum ou excepcional, como foi descrito por Sennett, nas artes plásticas surge o mercado "paralelo" ou "clandestino", no qual os artistas procuram acomodar o tamanho e os temas das obras ao gosto do público. Os artistas marginais se identificam com seus semelhantes sociais ou ideológicos: os excluídos do mercado.

Paralelamente ao surgimento e ampliação do mercado das artes aparecem aquilo que hoje chamamos de "os canais convencionais" de exposição artística: museus, salões, exposições públicas etc. O contato do público **interessado porém não comprador** de arte se desloca das igrejas e dos palácios para esses espaços. Esta categoria nos interessa particularmente – ainda que alguns teóricos digam, de maneira um tanto cínica, que ela não existe na prática, já que "freqüentar galerias por puro prazer estético, sem se interessar pelo valor econômico, seria como freqüentar um cassino por pura diversão, sem experimentar nunca o fascínio ambíguo dos jogos de azar" (Poli, 1987, pg. 90), porque parece ser a destinatária ideal daqueles artistas que vão levar seus trabalhos para as ruas, numa tentativa não só de melhor atingi-los, como também de **ampliar** o número de pessoas aí



incluídas, estendendo, simultaneamente, a diversidade de grupos sociais que comporiam esta audiência.

Inicialmente sustentado pelo Estado, o Museu surge com a finalidade dupla de conservar e educar. O ápice da criação dos museus estatais parece coincidir com o momento em que o Estado interfere pesadamente sobre os cânones da produção artística através das Academias e dos Salões – que proporcionam prêmios, bolsas e viagens aos artistas selecionados. Neste cenário, o Estado tem um papel fundamental na formação do **gosto** e na difusão da arte. No espaço público urbano, esta mediação estatal entre a arte e o público aparece no **monumento – fruto da encomenda estatal e destinado ao público das ruas, ao público em geral.**

Esta visão do Estado como representante único do interesse geral é colocada em cheque, inicialmente, no nosso caso brasileiro, a partir das décadas de 20/30 – quando surge a “arte social” de inspiração comunista em sua grande maioria. Os artistas sociais, os partidos e os sindicatos (associações profissionais ou de classe) se tornam os grandes intermediários (encarregados das funções de formação e difusão) entre a arte e o público proletário – este sim visto como o portador do interesse geral contra o Estado burguês. Contudo, em função de suas concepções políticas, as relações com o Estado aparecem fundamentalmente ambíguas, já que este assume, num momento, a função de dominação a serviço da burguesia e, em outros, principalmente quando faz encomendas de murais e outras obras públicas aos artistas de esquerda, o papel de único representante possível do interesse geral.

Tal situação começa a se transformar com o aparecimento de algumas instituições que mesclam indissociavelmente o caráter público com o privado: são os Museus criados pela iniciativa privada (dos quais temos os exemplos do MASP e o MAM, em São Paulo) que contratam especialistas profissionais (críticos/historiadores) para exercerem a curadoria das coleções que começam a se formar. Este sistema se amplia e se complica um pouco mais com a criação das instituições de exposição que, tais como a Bienal de São Paulo, assumem um caráter híbrido público-privado. Essas instituições, por um lado, têm uma atividade própria de um “espaço público” (no sentido definido por Habermas) – um espaço de formação de um juízo crítico, que não é o da intimidade privada, nem tão pouco o espaço estatal, oficial ou chapa branca. Isto pode ser notado especialmente nos anos 60, quando vários desses museus abrem espaço para manifestações artísticas nitidamente contrárias à repressão política do governo militar (como foi exposto no cap. 2). Por outro lado, esses espaços criam laços de cumplicidade e de dependência com o mercado à medida que se confundem e se interpenetram os papéis dos vários

mediadores: conservadores, curadores, críticos, especialistas e *marchands* – funcionários, intelectuais e burgueses.

Em resumo, a relação da esfera privada com os artistas se faz num primeiro momento pela encomenda expressa em um contrato detalhado por meio do qual o contratador pode interferir de certa maneira no trabalho do artista, que não é proprietário de qualquer obra pronta mas o executante de um serviço encomendado, expressando o **gosto**, uma mescla de um padrão cultural da época, com as habilidades, capacidades e idiossincrasias pessoais – e se transfere depois para a compra impessoal, por via do leilão ou da galeria, de uma obra já pronta, um equivalente da compra do *prêt-à-porter* na esfera do vestuário e da moda. Parece haver então uma necessidade de retomada da possibilidade de interferência sobre o trabalho artístico, agora sob a forma de uma orientação mais difusa, já que se expressa não apenas pela compra mas também por meio dos Museus e Salões de Exposições que incorporam a arte de vanguarda e assumem a função educativa e informativa antes exercida pelos Salões e Academias estatais. Estes museus e salões também dão às coleções particulares uma função de “utilidade pública” ao organizarem suas exposições ao público não-comprador.

As iniciativas de levar a arte para as ruas surgem de uma necessidade de suprimir esta mediação, vista como conservadora, burguesa e um empecilho para um contato direto com o público não-iniciado. No entanto, esta ruptura é muito mais abstrata do que concreta, muito mais ideológica do que prática, como vimos no capítulo anterior. Ela coincide, nos anos 60, com uma vontade coletiva de um grupo de artistas em declarar sua independência em relação ao mercado burguês de compradores de arte e seu alinhamento político com os não burgueses, isto é, o “povo em geral”. Este alinhamento, também como já afirmamos, não é sem contradições e seus limites nem sempre muito claros.

Este resumo foi necessário para que se possa entender dentro de que quadro geral se procede essa tentativa de aproximação dos artistas com o público nos anos 60. Será necessário, agora, introduzir alguns outros elementos que irão compor este quadro.

Seria, pois, impossível esquecer algumas orientações teóricas que dirigiam o trabalho dos artistas dos anos 60. A influência de Umberto Eco é inegável. A *Obra Aberta* é uma referência recorrente nos textos e entrevistas dos artistas dos anos 60, bem como no trabalho de críticos, entre os quais Ferreira Gullar.

Ferreira Gullar, em seu trabalho *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, refere-se à obra de Umberto Eco. Diz ele: “O caráter das vanguardas artísticas define-se melhor dentro do conceito



geral de "obra aberta", que Umberto Eco procurou fundamentar num ensaio famoso. Enquanto a noção de "vanguarda" é imprecisa e arbitrária – já que a própria definição do que é mais avançado é polêmica – o conceito de "obra aberta" busca precisar uma característica geral da arte moderna, que tanto abrange Joyce quanto Kafka, Pound quanto Éluard, Webern quanto Stravinsky, Matisse quanto Max Bill ou Wols. Munido de tal conceito, pode-se distinguir entre a arte do passado e do presente, como no seio deste, sem discriminações estapafúrdias, entre o formalismo e o realismo. (Gullar, 1969, pg. 37)

Dada a importância concedida ao ensaio de Umberto Eco por Gullar, que era um dos teóricos de maior influência sobre os artistas cariocas deste período, e, portanto, sobre boa parte dos artistas em análise, seria importante lembrar rapidamente o trabalho de Eco.

A "obra aberta", segundo seu autor, tornou-se uma poética específica da segunda metade do século XX. Esta tendência reproduziria, na arte, certas idéias gerais provenientes do campo da ciência, a saber: as geometrias não-euclidianas, o indeterminismo, a teoria dos jogos, entre outras, ou seja, todas as descobertas científicas desse século que levaram a uma imagem descontínua do mundo.

Preocupado em garantir as possibilidades de comunicação das obras abertas, Eco lança mão de dois conceitos retirados da teoria da informação: 1) o significado de uma mensagem, que é função da ordem, das convenções, ou seja, da redundância da estrutura. Quanto mais próxima dos princípios de organização pré-estabelecidos e da repetição de elementos previsíveis, mais claro é o significado. E 2) a informação, que de modo oposto é tanto maior quanto maior for o grau de ambigüidade e desordem estrutural da comunicação.

No entanto, diz Eco, ao analisar uma obra não é possível se restringir apenas ao projeto do criador. É preciso levar em conta, também, o consumo da obra. "No momento em que projeta uma operação produtiva (um objeto, uma obra), o artista projeta igualmente um tipo de consumo". E continua adiante: "O artista que produz sabe que ele estrutura através de seu objeto uma mensagem: ele não pode ignorar que trabalha para um receptor. Ele sabe que o receptor interpretará o objeto-mensagem fazendo render todas as suas ambigüidades, mas ele se sente responsável, do mesmo modo, por esta cadeia de comunicação".

Assim, a comunicação artística e de efeito estético procura e valoriza a informação, isto é, a riqueza de significação, muito mais do que a comunicação de uma mensagem unívoca. Esta operação, no entanto, tem que ser contida dentro de alguns limites, já que o aumento indefinido da carga de informação acaba levando ao ruído, isto é, à nenhuma informação. "É preciso manter na informação uma



certa ordem, uma certa estrutura, de modo a orientar o espectador dentro de um quadro finito de interpretações possíveis, excluindo as outras." (Eco, 1965, p. 34)

Não se deve crer que a tendência à abertura se manifeste apenas no plano da sugestão indefinida ou da solicitação emotiva. Umberto Eco cita a poética de Brecht como um exemplo de obra aberta.

"Os dramas de Brecht terminam efetivamente de maneira ambígua (Galileu é um exemplo notável). Somente que não se trata da ambigüidade mórbida de um infinito entrevisto, ou de um mistério vivido na angústia, mas da existência social enquanto enfrentamento de problemas para os quais é conveniente achar uma solução. Por isso a obra é aberta como também o é um debate: espera-se uma solução que deve nascer de uma tomada de consciência do público. A "abertura" se torna instrumento de uma pedagogia revolucionária" (Eco, op. cit. p. 24).

Tem-se agora um quadro mais completo para tentar responder à questão da participação. A participação do público é requerida porque há uma preocupação pedagógica de transformar a obra em fonte de experiências que podem, por sua vez, se transformar em uma motivação da ação do espectador. Esta parece ser inegavelmente a orientação de todas as obras politicamente definidas e participantes deste período, fossem elas teatrais, musicais ou plásticas.

O grande problema parece ser o segundo movimento da equação prevista por Umberto Eco:

"As obras são realizadas de acordo com um projeto prévio do autor, que, por sua vez, pressupõe uma hipótese sobre a disposição receptiva dos espectadores. É essa a chave que se propõe que seja usada para a leitura das obras desse período como também para a explicação das reações do público a elas.

Volta-se aqui às teses já defendidas anteriormente de que boa parte da imagem ou da hipótese que os artistas formam sobre seus espectadores é determinada socialmente pelas relações existentes, no momento histórico examinado, entre o campo da produção artística e o consumo da obra de arte, seja esse consumo traduzido pela propriedade, seja através do conjunto de recursos necessários à apreciação da obra (escolares, perceptivos/sensíveis ou conceituais), resumidos no conceito mais atual de *acesso*.

O historiador e professor da Universidade de Londres, Michael Baxandall, é um dos autores que analisa os pressupostos sobre as



capacidades do observador, dos quais o artista parte para organizar sua obra. Em seu trabalho clássico, *O olhar Renascente*, ele diz:

'Temos procurado dar uma definição do estilo cognitivo típico do *Quattrocento*, designando por isto a bagagem crítica com a qual o público de um pintor do século XV encarava estímulos visuais complexos como as pinturas. (...) Desse modo, por exemplo, uma certa profissão podia dar ao homem uma competência particularmente válida em certas áreas precisas. A medicina do século XV capacitava um médico a observar as relações existentes entre os membros do corpo humano, para fins de diagnóstico, e, assim, um médico estava propenso a prestar uma atenção particular à proporção empregada na pintura.' (Baxandall, op. cit. p. 47)

Mais adiante, indaga-se o autor:

"Quais são as capacidades visuais que uma pessoa do *Quattrocento* era especificamente dotada, e de que modo essas capacidades podiam ser importantes para a pintura? Considerando-se que a maior parte das pinturas do século XV é religiosa, o pintor era 'por profissão alguém que visualizava as histórias santas. O que esquecemos facilmente hoje é que cada um dos membros de seu público religioso provavelmente era um amador no assunto, assim como ele, e praticava exercícios espirituais que exigiam um alto grau de precisão na visualização, ao menos dos episódios principais da vida de Cristo e Maria. (...) A mente do público não era uma tábua rasa sobre a qual se podiam imprimir as representações que o pintor fazia de uma história ou de um personagem, mas um órgão ativo de visualizações interiores com o qual cada pintor devia estar familiarizado. Sob esse prisma, a experiência de uma pintura no século XV não se limitava à pintura que vemos hoje, mas era uma combinação entre a pintura e os processos de visualização que o observador tinha anteriormente operado sobre o mesmo assunto.' (Baxandall, op. cit. pp. 53/54).

Baxandall prossegue citando vários exercícios de mentalização ou de visualização que a Igreja Católica criava para seus fiéis, e que pressupunham uma visualização precisa de cada personagem e de cada cenário das passagens bíblicas. Como o pintor não podia competir com as particularidades das representações privadas,



pintavam tipos genéricos que serviam como uma base sobre a qual os observadores podiam impor seus detalhes pessoais.

Além disso, o pintor contava também com a ação dos sermões – verdadeiros exercícios espirituais destinados a estimular a imaginação coletiva – e que se inseria no mesmo aparato da igreja à qual pertenciam também os apreciadores das obras picturais religiosas. Assim, os pregadores e os pintores trabalham em conjunto, cada um reforçando o trabalho do outro: os pintores facilitando o trabalho de visualização das cenas bíblicas e os pregadores explicando detalhadamente as histórias e as minúcias das passagens encontradas nas pinturas.

Havia ainda, dentro desse esquema, a presença de mais um elemento de reforço que eram as representações das histórias bíblicas, através dos dramas sacros, dos quais parte dos fiéis participava como atores e a quase totalidade assistia como espectador, já que as representações eram feitas nas ruas.

Assim, mesmo que o destinatário primeiro da pintura fosse o cliente – isto é, aquele que tanto encomendava quanto exigia sua execução conforme suas especificações (interferindo diretamente na sua elaboração e execução) e pagava por ela; e como, na maioria das vezes, essa pintura era doada à Igreja, por motivos pessoais que vão desde a autopromoção do rico comerciante, até uma forma (barata) de reparação ou de apaziguamento de consciências pesadas, podia-se imaginar que uma proporção maior da população, ou pelo menos da população urbana, (provavelmente excluindo a massa de camponeses), que sempre era maior do que o fechado círculo dos comitentes, podia travar contato com as obras e, por meio dos ensinamentos disseminados pela igreja católica, acabava dotado de recursos cognitivos que lhe propiciavam a compreensão e a apreciação da obra.

Muitos séculos de História nos separam do Renascimento. Na sociedade do capitalismo tardio, nenhuma instituição parece deter o *monopólio das superestruturas*, na terminologia do teórico marxista italiano Antonio Gramsci (Gramsci, 1979, p. 5), tal como a igreja católica na Idade Média e no Renascimento. As sociedades urbanas da segunda metade do século XX são os meios de proliferação dos signos provenientes das mais variadas origens: publicidade, propaganda, indústrias culturais, as várias mídias etc., além do próprio campo das artes, impossibilitando que se designe uma única matriz produtora de um único fundo de conhecimento. Aliás, segundo Mário Pedrosa, foi só a partir do momento em que “uma tecnologia muito mais sofisticada que tomou impulso depois da revolução impressionista, e que ofereceu à burguesia outras formas mais eficazes de difundir sua ideologia (a fotografia, os *mass-mídia*) e transferiu a mensagem de ‘poder’ aos



meios de comunicação de massa, é que a arte erudita pode permitir-se o hermetismo." (Arantes (org.), 1995, p. 325).

No entanto, o que é interessante perceber nas propostas e nos trabalhos dos artistas dos anos 60 é **que permanece uma crença no potencial universal de seu trabalho.**

Esta parece ser a origem da despreocupação com a questão da recepção da obra pelo público. Esses artistas, embora atuassem em espaços públicos, nunca demonstraram uma preocupação de caráter "sociológico" com seu público potencial. Nestor Garcia Canclini, em seu trabalho *A Produção Simbólica*, relata as experiências do *Coletivo de Arte Sociológica*, nos anos 70, "como grupo que configurou o esforço mais orgânico para transformar a arte em função do conhecimento sociológico da realidade". Uma dessas experiências foi a de instalar um *Escritório de Identidade Utópico*, onde cada pessoa recebia um documento em que figuravam suas respostas às perguntas: Quem é? O Que faz? Que gostaria de ser? Que gostaria de fazer?; uma outra foi a de sair pela rua com cartazes em branco e incitar os pedestres a escreverem o que quisessem" (Canclini, Op. cit. p. 17).

Claro que não se está aqui acusando os artistas brasileiros de não fazerem pesquisas sociológicas com o público, mas apenas, como termo de comparação, deixar mais clara uma idéia – a de que os artistas brasileiros não adotavam o ponto de vista da audiência, do público de seus trabalhos. Assim, há como consequência uma falta de preocupação com a diversidade social e cultural do público, com a diversidade de recursos cognitivos disponíveis, e uma visão idealizada do público como idêntico ao próprio artista – o que reforça a idéia, antes mencionada, da universalidade do alcance da obra

Celso Favaretto, em seu trabalho sobre Helio Oiticica, falando sobre os artistas das décadas de 60/70, diz o seguinte:

"O confronto com o mercado atinge duramente a relação dos artistas com o circuito e com o público. Entre a integração e a marginalidade relativamente ao sistema de arte, os seus projetos passam, forçosamente ou de bom grado, a supor alguma ação do público no horizonte da produção artística. O consumo dos resultados de suas atividades – obras, eventos, objetos e experimentos – assim como as reações do público frente a tais manifestações, tornam-se instrutivas para o prosseguimento dos projetos, propondo uma reflexão que, ato contínuo, é introjetada na produção. Assim, as estratégias dos artistas são contaminadas, iniludivelmente, por expectativas do público. (...) Supor um público articulado em termos de sensibilidade e informação torna-se



básico para que as operações dos artistas tenham a força de transformar o espectador consumidor ou contemplador em participante." (Favaretto, 1992, pp. 21-22). (Grifo meu)

Uma série de depoimentos colhidos junto aos artistas participantes dos eventos de arte nas ruas, já citados no capítulo I, vem confirmar esta visão do público.

Frederico de Moraes, um dos grandes agitadores, organizadores e teóricos dos grupos de artistas que estamos considerando, escreveu no *Manifesto do Corpo à Terra (Belo Horizonte, 18 de abril de 1970)*: "Mas o homem, como a vida, não é uno. Desigual e múltiplo – movimenta-se simultaneamente em várias perspectivas. Cruzadas e contrapostas, como a própria arte.

"Não basta o sopro anímico ou o ritual mental. É preciso recuperar ou retomar o corpo. E a terra. Entre ambos, vive o objeto. A *pop* é a reificação dos objetos comuns, fetichização do óbvio e do cotidiano. Nostalgia do objeto – cuja representação desaparecera da arte. Com a *pop* acabou-se o faz-de-conta. É o reino do objeto, que é apresentado e não representado. (...)

"A arte perdeu a aura mística e aristocrática e não exige mais do espectador êxtase contemplativo, passividade. Propõe uma relação de dependência na qual o seu desenvolvimento, desabrochar ou crescimento depende da escolha ou vontade do espectador." (publicado em Ribeiro, op. cit. p. 298)

O espectador pode ser um *ser humano total*, assim como o artista:

"A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes etc. seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre o coletivo e a expressão individual – o passo mais importante para tal – ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de 'camadas sociais', para uma compreensão de uma totalidade. (...) Creio que a dinâmica das estruturas sociais revelaram-se aqui para mim na sua crudeza, na sua expressão mais imediata, advinda desse processo de descrédito nas chamadas 'camadas sociais'; não que eu não considere a sua existência, mas sim que para mim se tornaram como que esquemáticas, artificiais, como se, de repente, visse eu de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema, 'fora' delas." (Oiticica, in Figueiredo, Pape e Salomão (orgs), 1986, nota 3)

"Anti-arte seria uma complementação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam portanto invalidadas as posições metafísicas, intelectualistas e esteticistas – não há proposição de 'elevar o espectador a um nível de criação', a uma 'meta-realidade', ou de impor-lhe uma 'idéia' ou um 'padrão estético' correspondentes àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele 'ache' aí algo que queira realizar – é pois uma 'realização criativa' o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – a anti-arte está isenta disso –, é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais." (Hélio Oiticica, "Posição e Programa", julho de 1966, publicado em Alvarado, op. cit. p. 87)

O texto de Hélio Oiticica revela uma outra posição: deve-se desconsiderar as diferenças de classe e tratar o destinatário como o homem em geral, dotado de possibilidades criativas vitais, e dar a ele a oportunidade da participação. Proposição bastante interessante, não fosse ela destituída da visão de que as diferenças culturais entre criador e participante fazem com que na maioria das vezes o participante não perceba a **intenção do autor**, e se integre à obra de forma meio aleatória, tal como figurante na rodagem de um filme, cujo roteiro não conhece, ou modelo desfilando na passarela as criações de um estilista/autor que detém e retém o significado de sua criação. É uma posição completamente diferente do participante do desfile de uma escola de samba – criação coletiva – que tenha participado desde o início das decisões da escola.

Serão usados alguns depoimentos de artistas que fundamentaram as inferências expostas acima sobre os limites da participação do público nas obras dos anos 60:

"Nós fizemos um *happening* como uma opção à nossa não participação no Salão (Nota: Salão de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte em 12 de dezembro de 1968). E o *happening* foi o seguinte: no dia 12 de dezembro, exatamente no dia da inauguração do Salão, que é o dia do aniversário da cidade, nós marcamos um acontecimento. Eu não sei se já tinha ouvido falar em *happening*, porque no grupo eu era a pessoa que veiculava as informações sobre arte. Eu sabia que iríamos fazer uma manifestação qualquer e resolvemos fazer no dia do aniversário da cidade, às



cinco horas da tarde, em frente à loja *Slopper*, que era o local de maior concentração de gente e de energia. Então, compramos pão, vinho, galinha viva para soltar e arrumamos uma toalha. Durante a noite nós pedimos emprestado ao Departamento de Trânsito aquele cavalete que se coloca na rua para impedir o trânsito. Mas eles não emprestaram e resolvemos fazer o acontecimento assim mesmo. Nós gostávamos da transgressão, a transgressão fazia parte do trabalho, e da própria emoção de prepará-lo, de recolher o material, de comprar, de pedir emprestado."

"No dia, estávamos parados em frente à Casa *Slopper* com a caminhonete, desembarcamos e rapidamente montamos a mesa com tudo aquilo. O povo em volta simplesmente rodeou a mesa e depois começou a comer pão, tomar vinho, dentro de um clima de confraternização. Aí, nós soltamos as galinhas e todo mundo correu atrás delas. Um rapaz pegou uma galinha **e eu disse para ele: 'Sobe em cima da mesa, mata essa galinha agora e leva para a sua casa morta. Torce o pescoço dela'**. E naquela agitação, criou um envolvimento e ele topou. Subiu na mesa, torceu o pescoço da galinha e o sangue dela caiu, manchando a toalha. Então, uma mulher que estava perto de Dilton disse assim: 'Dedico este acontecimento para Santa Rita'. E aquilo virou um ritual." (Depoimento do artista plástico mineiro Luciano Gusmão a Marília Andrés Ribeiro, op. cit. p. 224).

Algumas observações sobre o *happening* mineiro, comparado aos *happenings* de Kaprov descritos no início do capítulo. Em que pese a presença de galinhas nos eventos de rua mineiros (ver Cildo Meirelles), há no entanto algo em comum que nos chama a atenção. Se os *happenings* de Kaprov eram muito menos espontâneos do que esse descrito por Gusmão, já que previam ensaios de até duas semanas, há, no entanto, entre os dois um elemento comum – a participação do público era dirigida pelos autores. Nos *happenings* de Kaprov, como se verifica no trecho grifado no início deste capítulo, os espectadores recebiam instruções por escrito. No caso dos mineiros, as instruções foram dadas verbalmente na própria hora do acontecimento, dado o clima de improvisação e tensão reinante no evento. A linguagem utilizada, no entanto, é significativa também. Se a transcrição que o artista faz é fiel ao que foi dito na hora do evento, verifica-se que a linguagem utilizada foi a da ordem: "Sobe", "Mata",



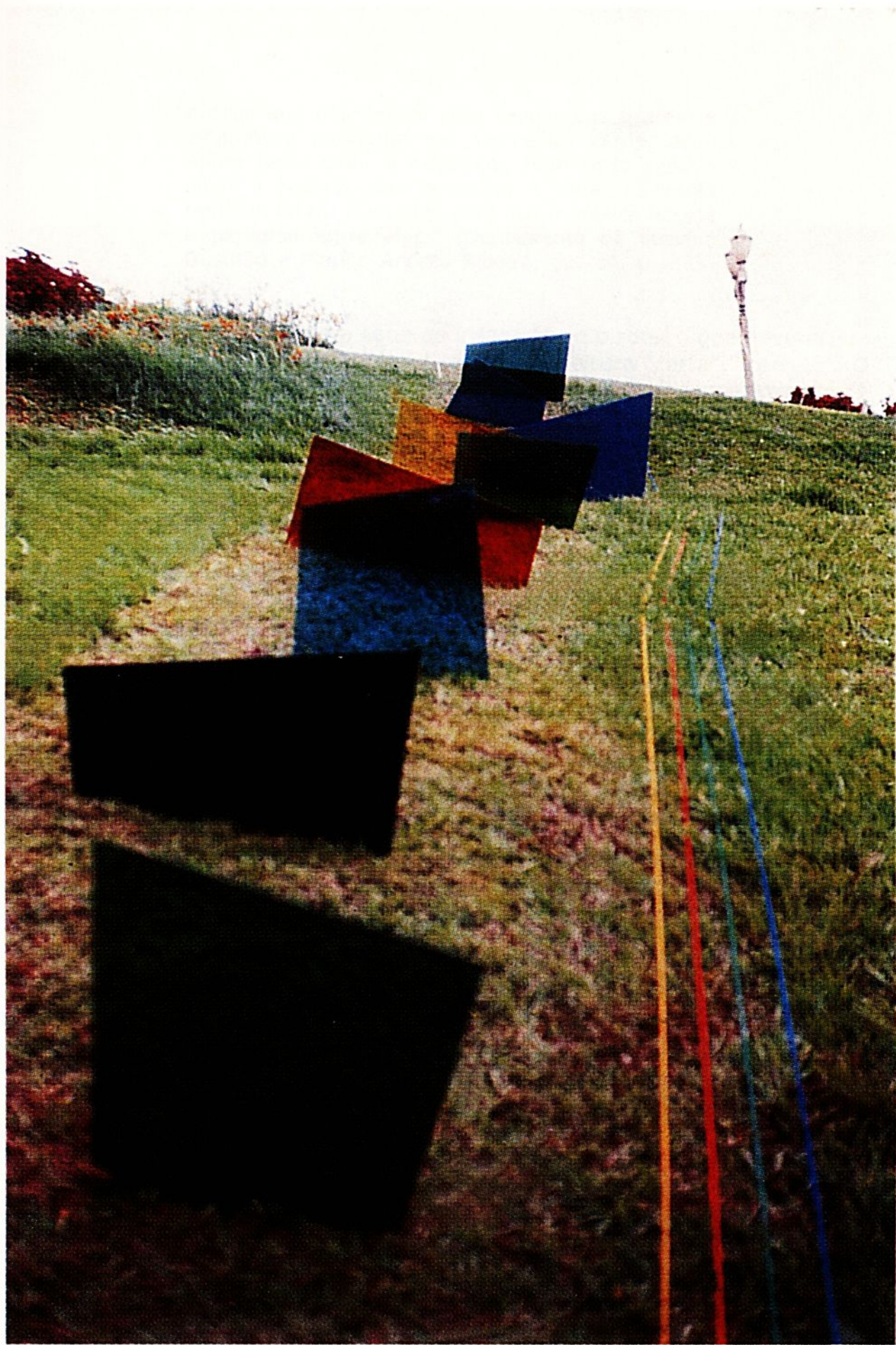
"Leva", "Torce" – são ordens e visam a direção do comportamento. Há um predomínio da função conotativa da linguagem (segundo Roman Jakobson) como se o destinatário, um tutelado moral, devesse obedecer aos imperativos do artista.

Um outro depoimento reitera essa observação:

"Um ano depois a gente retornou e quis participar do Salão do Museu, e não podíamos fazer qualquer coisa. Queríamos fazer alguma obra radical e então pensamos em inventar qualquer coisa no jardim do Museu. Pensamos em partir de um *happening* que aconteceu no ano anterior (...) Havia a necessidade de usar as artes plásticas, necessidade de comprar plástico de cor, de comprar alumínio brilhante, necessidade das varas serem brancas e das folhas de acrílico serem de cores diferentes, e, evidentemente, na hora de cortar o acrílico cortamos num formato irregular e bonito. Houve então todo um trabalho plástico no ato de utilizar seus elementos. E na hora de dispô-los a ação foi inteiramente livre."

"O tempo todo a minha colocação básica era que a natureza passasse a ser figura e o objeto colocado nos jardins passasse a ser o fundo. Houve uma inversão de valores nesta proposição figura/fundo que consistia no grande debate da própria tela, do próprio quadro. Então a natureza passava a ser o personagem principal, e os objetos, o quadro. (...) O público deveria fazer um percurso para se envolver com os Territórios, passando pelas lápides, onde se concentravam os diferentes elementos plásticos. (...) As lápides, inicialmente, eram apenas os nomes dos lugares. Foi uma iniciativa minha, eu queria que de alguma forma cada uma daquelas coisas tivesse um título, porque a obra deveria estar dentro do Museu e não estava. Então a idéia foi de pegar uma corda, amarrar na sua ponta uma pedra e levá-la para dentro do Museu. Quando a pessoa entrasse, encontraria uma pedra no lugar da obra; seguindo a corda iria até a janela; de lá ela olharia para baixo e o reflexo do sol no espelho polido de alumínio iria bater no seu olho. A obra estaria de fora, mas seria vista de dentro do Museu. Então a pessoa sairia do Museu e começaria a brincar com a natureza. Mas nós não deixávamos que a pessoas participassem muito, quer dizer, a idéia de participação da Lygia Clark, por exemplo, não aparecia nos nossos trabalhos. Os trabalhos mais participativos foram as máscaras de





acrílico que nós demos para as pessoas usarem e olharem a paisagem em vermelho, verde, azul. Anote bem: olhar a paisagem, num certo sentido olhar a própria obra e mudar a obra. As varas também foram colocadas para que o público fizesse o percurso entre elas." (Depoimento de Luciano Gusmão a Marília Andrés Ribeiro, op. cit. p. 225-226) .

Aqui, novamente a série de instruções e o roteiro que deveria ser cumprido para que a obra tivesse uma leitura "certa", "correta". O artista dirige a leitura do público. Há também o reconhecimento de que a participação é limitada.

A noção de um roteiro a ser cumprido para que a obra tivesse uma leitura correta é muito comum na época, não apenas nos *happenings* como também nas instalações, (que na época não tinham esse nome) como por exemplo na série dos penetráveis de Hélio Oiticica, em alguns trabalhos de Lygia Clark e de Lygia Pape.

"Ao penetrar mais você percebe que os sons que vêm lá de fora (vozes e todo tipo de som) são revelados como se viessem de um aparelho de TV que está colocado bem no final. É extraordinário o sentido que as imagens tomam aqui: quando você senta num banco lá dentro, as imagens da TV aparecem como se estivessem sentadas no seu colo..." (Hélio Oiticica in Favaretto, op. cit., p.138)

"As máscaras sensoriais não fixam personagens-tipos que exprimem sensações determinadas para um público passivo de observadores; em sentido inverso, reenviam os participantes à indeterminação de suas vivências profundas, inacessíveis à linguagem verbal e à pantomima. O gesto motivado pela máscara não é uma simples encenação de conteúdos psíquicos, mas o caminho de acesso que o usuário tem ao seu próprio self (a consciência de seu próprio eu)." (Lygia Clark in Fabrini, 1994, p. 115)

"...Você entrava dentro daquele ovo, pois havia embaixo uma face aberta, você rompia a película-pele e nascia. Você tinha assim a sensação de um verdadeiro nascimento." (Lygia Pape, descrevendo o Ovo, apresentado no Apocalipopótese, in LyFunarte, s/n)

Inúmeros relatos repetem esta postura – a experiência que, imagina-se, o espectador deva ter na sua relação com a obra é sempre baseada na experiência do próprio artista. De um modo geral há a inferência de que o espectador confunde-se ao próprio artista. Por outro lado, nota-se uma tendência ao dirigismo da experiência do



espectador, que nem de longe relembra a auto-construção da experiência preconizada na *Obra Aberta*, de cujos resultados, aliás, muitos teóricos discordam. Marshall Berman é um dos que apontam a profunda contradição entre o amor e o ódio ao moderno, como um sentimento que percorre a obra de vários artistas e pensadores do século XX, a começar pelos futuristas, que proclamam a modernização revolucionária como o único caminho para a criação de um mundo novo, ao mesmo tempo em que demonstram para com as pessoas tragadas por este processo uma sensibilidade digna de uma máquina (Berman cita um texto futurista que preconiza a criação de uma espécie não-humana, na qual o sofrimento moral, a bondade do coração, a afeição e o amor, esses venenos corrosivos da energia vital fossem abolidos). Essa contradição na celebração da tecnologia moderna acabou se imiscuindo no trabalho de outros artistas do pós-guerra, que chegam a criar verdadeiras "máquinas estéticas", já que a maquinização da vida moderna se combate, segundo esses autores, pela compreensão racional deste destino. Logo, se cria, como no caso de Brecht, (ironicamente apontado por Umberto Eco como um paradigma de *Obra Aberta*) obras que são verdadeiras máquinas de produzir leituras, já que o público não tem muito a fazer diante delas, a não ser chegar à conclusão única que já estava contida em todo o processo. (Berman, 1987, pp. 28 -29)

Por outro lado, o artista que neste momento do século XX alcança ou aspira alcançar a liberdade a mais completa em relação ao mercado, reduzindo a zero a interferência do possível consumidor sobre a sua produção (em comparação à situação do artista do Renascimento, que se submetia às determinações precisas do contratante) procura atuar sobre o público como um agente de libertação. Essa libertação, embora dentro de um quadro de luta contra a repressão política da Ditadura, é muito mais coerente com uma noção da "microfísica do poder" – a idéia de que a repressão se instala no próprio corpo do participante do sistema.

Daí a noção de que "o essencial dos ambientes não é a estetização de objetos e espaços, mas a confrontação de participantes com situações, o interesse concentra-se nos comportamentos: ampliação da consciência, liberação da fantasia, renovação da sensibilidade" (Favaretto, op. cit. p. 127).

Ora, toda esse conjunto de propostas só ganha sentido dentro de uma proposição geral de confiança no potencial universal do seu projeto. É a perda progressiva desta confiança que irá demarcar a diferença de atitude entre os artistas dos anos 60 e os artistas dos anos 90, neste sentido mais efetivamente pós-modernos.

Dois textos de Mário Pedrosa nos parecem mostrar claramente essa passagem e todas as transformações que dela vão decorrer:



"A arte moderna rompe, realmente, com velhos cânones artísticos consagrados e exige, por isso mesmo, do espectador, uma compreensão mais ativa que a arte tradicional, já perfeitamente digerida, pode exigir. E tal fato ocasionou, entre outros motivos que aqui não vem à pelo expor, certo divórcio entre o grande público e o artista moderno. Um escritor americano, Bernard Myers, em sua obra *Modern Art in the Making*, ao tratar do problema verificou que, a partir do século XIX, o artista passou a ser estimulado a considerar-se a si mesmo como 'um misterioso criador desajustado em todos os campos'. E então, 'alguns se tornaram introvertidos e incommunicativos no processo', enquanto 'outros passaram a procurar laboriosamente a ininteligibilidade'.

"Myers quis achar então, 'algum ponto intermediário, no qual a pessoa criadora e o espectador educado possam encontrar-se.' Eis aí uma proposição vaga e eclética. Encontrar um meio-termo para encher o fosso entre o artista e o público é esforço inócuo, pois em arte não há conciliação nem arranjos externos. O artista verdadeiro não pode fazer concessões no plano da criação ao gosto público, ou aos preconceitos dominantes. Uma de suas funções mais importantes é, ao contrário, apurar o gosto público, ampliá-lo, vencer os preconceitos dominantes e propor novos estalões de sensibilidade, que irão posteriormente se revelar mais consentâneos com a própria época." (Pedrosa, Mario - Jornal do Brasil, 28.11.57 - in Arantes, (org.), 1995, p. 110)

Essa concepção de Mário Pedrosa sobre o papel das artes como instância de reeducação da sensibilidade do homem foi o que o levou a defender a arte abstrata contra a arte realista com temática social, nos anos 50, e a apoiar e a defender os artistas das neovanguardas *pop*, nos anos 60, nos quais via a possibilidade de romper com a cumplicidade mercantilista que ele Pedrosa enxergava no *pop* americano. No entanto, em 1975, o crítico já manifesta uma posição bem diferente:

"A arte erudita, arte culta, arte burguesa, ou simplesmente a arte constitui um dos 'aparelhos ideológicos' (para usar a terminologia de Althusser) em que se apóia o poder da burguesia. Com efeito, idéias como 'o criador', 'o artista', valores da sociedade burguesa, são vinculadas diretamente à



idéia de êxito e triunfo do indivíduo. 'O artista' só existe como produtor de arte erudita; quem faz arte popular não é artista, dificilmente um criador, mas apenas um artesão.

Os objetos produzidos pela arte erudita transformam-se em capital (e isto em seu pleno sentido especulativo, pois são como ações com as quais se joga nas Bolsas) e sua posse contribui para a acumulação de riquezas que sustenta o poder da burguesia na sociedade de classes. O mercado de arte é um dos que mais claramente expressam o que significam, na sociedade individualista, o fenômeno da acumulação de capital e o sistema de símbolos de prestígio em que se afirma a luta pelo status em tal sistema social. Efetivamente, o valor de troca de uma obra de arte compõe-se de uma pequena quantidade de "valor-trabalho" e de uma gigantesca – imensa – (que torna absolutamente desprezível o primeiro valor) quantidade de "valor-prestígio". O prestígio se transforma em valor econômico a ponto de poder ser medido com precisão em dinheiro. Vale mais a assinatura do que a obra. Picasso era capaz de produzir centenas de milhares de dólares num só dia e quem recebesse um cheque seu deveria pensar bem no que seria mais conveniente: se trocá-lo no banco pelo dinheiro estipulado ou vendê-lo no mercado de arte pelo dinheiro que valeria "essa" assinatura.

Para fixar o valor da obra no mercado, não tem qualquer importância se, na sociedade capitalista, o artista lhe é servil e intransigente defensor de seus valores ou se é contestador e denuncia seus vícios. Inclusive, poderíamos dizer que no mercado capitalista o protesto tem melhor conotação que a postura submissa. Assim, o artista famoso representa, na sociedade burguesa, a plena encarnação do herói individualista, o maior fetiche criado por esta sociedade e, por isso, por encarnar seu mito primordial, essa sociedade vê-se obrigada a gratificá-lo com todos os bens que possui, porque ele representa a máxima realização dos valores que ela defende e deve mostrar que aquele que é capaz de realizar esses valores alcança o paraíso burguês, "A terra prometida do capitalismo". (Pedrosa, Mario, "Comunicação ao Seminário de Arte Popular realizado na Cidade do México em 1975", publicado in Arantes, 1995, p. 321).



Essa visão arrasadora sobre o artista-herói veio com a posteridade. Certamente não estava presente nos anos 60, quando os artistas que levaram seus trabalhos para a rua encarnaram, com seu apoio e sua defesa, as várias modalidades de variações em torno do tema: educadores, propositores, agentes da liberação, agentes da transformação ou "organizadores do delírio". Sem dúvida, naquele momento a arte era a agência da transformação e da liberação, e os artistas os agentes da liberdade e da proposição transformadora. E essa proposição ganhava valor por si só. E levar essa proposição, captada e formulada por um indivíduo excepcional – o artista – ao outro – o público – conceito tão vago quanto pouco trabalhado, era agir no sentido do aumento da liberdade, da consciência e da participação – universais. Mesmo que essa participação não pudesse ser atualizada pelo público. Mesmo que o público não merecesse do artista quase nenhuma atenção. Mesmo que o público se sentisse muitas vezes agredido e não cuidado. E, em sua maioria, não se sentisse co-participante ou co-proprietário dos eventos ou das obras.

Celso Favaretto, em seu trabalho já várias vezes citado, *A Invenção de Hélio Oiticica*, faz uma observação muito interessante, embora com sentido totalmente diferente da visão deste texto. Diz ele: "Também a participação não é o processo de atualização de propostas; as ações significantes acontecem antes do significado, exatamente para produzi-lo. Por isso, os participantes não criam: experimentam a criação (...)." (Favaretto, op. cit. p.127).

CAPÍTULO IV

O PÚBLICO REAGE

O objetivo específico deste capítulo é tratar da reação do público (tal como reportada por depoimentos dos próprios artistas e de historiadores) às obras dos artistas que participaram dos eventos elencados no primeiro capítulo. Já foi dito que a grande maioria dos artistas que participou desses eventos repudiava, por motivos artísticos ou políticos, a idéia da obra de arte como mercadoria e queria manter-se fora do mercado e por isso trabalhava com alguma das formas inscritas na corrente da arte participativa: *happening*, *environment*, *performance*, *body art* e outras. Embora sob estruturas diferentes, esses movimentos têm em comum a proposta de uma nova interação entre o artista, a obra e o público, sendo que em alguns casos a obra se desmaterializa e passa a ser pura experiência.

Antes de se passar a relatar aqui as reações específicas do público, seria necessário fazer algumas considerações sobre o público como categoria de análise. Arnold Hauser, no seu livro *Sociologia do Público*, diz:

"Não existe um público coletivamente receptor da obra de arte; (...) são sempre os indivíduos isolados que vivem as obras de arte cada um à sua maneira. Mas a negação do princípio de iniciativas coletivas não significa, em absoluto, que a reação do indivíduo às impressões artísticas não seja influenciada pela natureza do grupo a que pertença. O conceito de público como unidade espiritualmente ativa é, certamente, uma hipóstase que de modo algum se revela de maneira concreta, permanecendo uma ficção do pensamento elevado a categoria numérica. Mas nem por isso deixa de haver agrupamentos especiais de público que por sua composição se diferenciam entre si ou adaptam mutuamente as vivências artísticas dos indivíduos. Por escassa que seja a exatidão do conceito de público em geral, as distintas categorias de público se diferenciam claramente." (Hauser, op. cit. pp. 572-573).

Dentre as várias categorias de público atingidas pelas artes plásticas – para este momento sob estudo – a primeira é a da **crítica**,



e talvez uma das mais fáceis de se retrair, dada sua delimitação numérica e a manifestação aberta e documentada de sua reação às obras e eventos.

A Crítica Como Categoria Especial De Público

A teoria da espontaneidade da criação artística tem seu equivalente na teoria do caráter imediato da vivência artística, da recepção não mediatizada da obra de arte pelo sujeito receptor.

Se em alguns momentos históricos, como na Idade Média e no Renascimento, tais já referidos no capítulo III, esta mediação era feita pelo cristianismo religioso e pela Igreja Católica como instância ideológica de controle, tudo parecia fluir harmonicamente. A idéia de que a arte espelhava (copiava) um mundo criado por um Deus que havia criado também a inspiração do artista, havia, como já mencionamos, uma comunicação instantânea com o público, que era formado essencialmente por fiéis cristãos, educados nos mesmos temas desenvolvidos pelos artistas, compartilhando semelhante ponto de vista etc. Há todo um ambiente de comunicação, reforçado pelo uso de linguagem multimídia, ou seja, o teatro repetia o que se ouvia na música, que repetia os sermões dos padres etc. Mas quando subitamente essa anunciação universal desaparece, ou passa a ser antiga, surge o novo – isto é, aquilo que está em ruptura com as normas então vigentes. Ou como escreve Jacques Lenhardt, em seu artigo *Crítica de Arte e Cultura no Mundo Contemporâneo* – “a crítica se torna necessária em razão de uma arte cujos códigos estão em ruptura com relação ao estado atual do gosto, isto é, às capacidades espontâneas de compreensão existentes normalmente nos públicos” (in, Martins (org.), 2000, p. 22)

Portanto, terminado o período da representação do mundo divino, com a autonomização do artista como criador, surgem duas estéticas: a do objeto – como é o exemplo do retrato, da natureza morta ou das cenas históricas, e a do sujeito – que congrega todos os movimentos mais voltados para a expressão, até que finalmente se chega à questão da linguagem. Este movimento geral, de que já tratamos anteriormente quando falamos, por exemplo, do aparecimento do abstracionismo, este movimento poderia ser, na verdade, situado historicamente já num período anterior, com o cubismo e Picasso. Há uma conhecida anedota que atribui a Picasso a frase de que “as maçãs não foram criadas para serem pintadas, mas para serem comidas”, já que para Picasso, um pintor figurativista, a figura e o objeto são, de certa forma, meros pretextos, enquanto a própria pintura é o objeto primordial.



Desde o momento em que a arte se volta para o sujeito, como já mostrou Sennet em livro citado no capítulo anterior, a crítica tem que passar pela subjetividade do juízo estético, que tem que ser um ato de intuição, equivalente ou próximo do ato criativo do autor – aquele ser, naquele momento, visto como dotado de uma personalidade especial, da fagulha do gênio, ser criativo por excelência, promotor da ruptura com os códigos e normas vigentes. É a partir daí que a crítica se divide em crítica interna, isto é, aquela que é feita pelos próprios artistas (no nosso caso temos, por exemplo, Hélio Oiticica e Ferreira Gullar assumindo esse papel) e a crítica externa, esta feita pelos críticos não-artistas e que, como tais, não poderiam ter a mesma compreensão da obra, pois não raro percebidos como invejosos, rancorosos, parasitas e vampiros dos artistas.

Quando chega a esse ponto, a crítica procura escudo na ciência. Busca uma objetividade baseada na adoção de tais ou quais princípios filosóficos e na construção de corpos teóricos logicamente constituídos e baseados em uma metodologia própria.

Já podemos entender, então, a crise da crítica de caráter jornalístico nos anos 60. Em função, por um lado, da crescente redução dos órgãos de imprensa que começa a tomar forma nos anos 60 e vai se acentuando a partir daí, e, de outro lado, da expansão do sistema de ensino, principalmente de nível universitário, o mesmo fenômeno já apontado no primeiro capítulo com relação aos próprios artistas – muitos deles professores de instituições universitárias – repete-se com relação aos críticos. Instaura-se então o grande confronto entre crítica acadêmica e crítica jornalística.

Mas há, permeando tudo isso, a grande clivagem das posições políticas. Divisão que percorreu toda a classe média urbana e a intelectualidade brasileira, a divisão política naqueles anos se articulava em torno do eixo da Revolução Socialista.

Em seu livro *1968 – O Ano que Não Terminou*, Zuenir Ventura consegue mapear claramente essas divisões no ambiente cultural do Rio de Janeiro, que concentrava e espelhava o que acontecia no resto do país. Segundo Ventura, a grande questão que dividia as esquerdas em 68 dizia respeito a como derrubar a ditadura. “De um lado a linha esquerdista propondo o enfrentamento; do outro, a linha do Partidão pregando a acumulação de forças”.

Na verdade, o debate era mais sofisticado do que esse resumo. Discutia-se um modelo de revolução e como se chegar a ela. Pelo menos duas concepções se chocavam. Uma entendia a revolução como ruptura violenta, isto é, como uma explosão desencadeada por uma vanguarda que, ao ser logo substituída pela classe operária, criaria uma sociedade nova e um homem novo. Defendiam essa concepção as organizações que já se preparavam para a luta armada e os setores



estudantis e culturais a elas ligados. A outra posição, defendida pelo PCB, via a revolução não como um objetivo imediato, e sim como um lento processo, que poderia até culminar com uma ruptura, desde que fosse o resultado da gradual organização da sociedade civil e da acumulação de forças.

Uma boa iniciação política passava pela adoção de uma ou outra dessas linhas. Classificavam-se as pessoas como se classificam os torcedores: "fulano é *revolucionário*, fulano é *reformista*"; ou melhor, "fulano é *esquerdista porraloca*," ou, ao contrário, é "*partidão conciliador*" (Ventura, 1988, pp. 61-62).

No seio da crítica de artes e cultura, em que a adoção do novo muitas vezes guiou boa parte da perspectiva do julgamento das obras de determinados artistas, cuja lógica era a valorização do artista por inscrever-se em tal movimento, mais do que o seu real talento e capacidade criativa, somou-se a essa polêmica a divisão geral da intelectualidade, traduzindo essa perspectiva política para cores locais, de modo que todo crítico articulava-se contra ou a favor de determinados projetos culturais, como uma questão de coerência interna com suas posições ideológicas, entre as quais, normalmente, a posição política do jornal para o qual trabalhava. Não havia muito que hesitar ou que matizar – o crítico, em primeiro lugar, era contra ou a favor do cinema novo, da arte abstrata, do nacionalismo etc. –, a crítica era também uma forma de militância. Depois, podiam vir os matices ou as considerações mais sutis ou mais subjetivas.

Alguns críticos, como por exemplo Arnaldo Pedroso d'Horta, ex-militante da Esquerda Democrática durante os anos 40 e 50 e partidário do Partido Socialista Brasileiro nos anos seguintes, integraram o grupo dos *reformistas*; como tais, manifestavam-se contrariamente à antiarte. Como crítico do jornal *O Estado de S. Paulo*, Pedroso d'Horta escreve em 4 de outubro de 1973 a propósito da XII Bienal de S. Paulo:

"A desintegração da arte antecipou a degradação de nossa civilização, mas paralelamente a esse fenômeno continuaram a produzir-se obras artísticas de mais alta qualidade. O grande engano está em apresentar, hoje, uma coisa envolvida pela outra. Quando a arte acadêmica sofreu o impacto do surgimento da arte moderna, as duas concepções, para se distinguirem devidamente, separaram-se, inclusive em salões concorrentes. Hoje, assistimos a um fato de não menor magnitude, que é a instalação, dentro da arte moderna, de uma nítida e direta afirmação de antiarte: é necessário, novamente, que se proceda



à cirurgia, e se desajuntem os ramos tornados incompatíveis.

Pode-se exibir o lixo de diferentes qualidades e variada composição, pode alguém querer assinar um monturo, apresentar a sua coleção pessoal de detritos orgânicos ou restos de material de construção, e pode até haver graça no acasalamento de determinados dejetos. Isso tudo corresponde, ademais, a uma filosofia de vida, a um julgamento do mundo atual, a uma profecia relativamente àquilo que nos espera. Sendo idéias exponenciais de uma civilização, não há motivo para que não sejam expostas.

Apenas não é recomendável realizar exposições coletivas de gatos e ratos, de cães e gatos, de gatos e pássaros. A exposição de antiarte é uma coisa, a arte que continua a afirmar-se e a procurar-se, que reconhece as suas origens e pretende desenvolvê-las, é outra. E, para entendimento do público, que é a quem as exposições se destinam, essas manifestações devem ser separadas, para que possam ser apreendidas, para que a denominada mostra de arte não se torne um torneio de confusão mental.

Há mais. Sob a designação de arte conceitual, e outras correlatas, surgiram iniciativas objetivando não apenas exibir determinada produção, ou afirmar a inutilidade do objeto artístico, mas sim efetivar a transformação de todo um ambiente. São experiências perfeitamente válidas, mas que também têm endereço completamente outro: trata-se de algo híbrido, que mexe com arquitetura e urbanismo, e que quer provocar susto ou gargalhada, tem um pouco de monumento, algo de invento ou irreverência; provoca, desaponta, agride.

Cada uma dessas montagens resulta uma geringonça especial, e sem dúvida há público para as engenhocas. O que nos parece contra-indicado é que também elas sejam arrumadas de cambulhada com os ciscos recolhidos por aí, metendo-se de permeio os objetos propriamente artísticos, que ainda querem ficar pendurados a uma parede, ou ser colocados no chão, de modo a que possam ser vistos em sua individualidade. Aquelas são peças mais próprias para serem instaladas num parque, ao ar livre, não dentro de casa." (in D'Horta (org.), 2000, pp. 338-339).



Há que se notar o tardio da manifestação, já que os primeiros eventos apontados na cronologia do capítulo I datam de 1967 e 1968. O crítico até então não levava a sério a questão da antiarte. Em ocasião anterior em que teve a oportunidade de falar sobre o trabalho do Grupo da Nova Objetividade Brasileira ou da Galeria G-4 do Rio de Janeiro (Helio Oiticica, Pedro Escosteguy, Antonio Dias, Vergara e Gerchman, entre outros), limitou-se a apontar a falta de imaginação criadora do grupo e a banalidade dos trabalhos. Depois disso, silêncio. O crítico praticamente ignorou as manifestações dos artistas da antiarte até esta publicação de 73.

Em segundo lugar, é interessante salientar a oposição que faz o crítico entre o espaço da casa e o da rua. É quase exemplar do esquema proposto pelo antropólogo Roberto da Matta, segundo o qual a casa demarca o espaço da calma, do repouso, da ausência de conflitos, enfim de tudo que é precioso, enquanto a rua é um local perigoso, onde transita o *zé povinho*, espaço do governo, espaço das contradições. (Ver, por exemplo, Da Matta, Roberto, *A casa e a Rua*). Assim, de acordo com o texto citado anteriormente, as obras nobres, feitas com material nobre, e dotadas de valor artístico, devem permanecer nas casas. Já as obras que são um verdadeiro lixo, tanto do ponto de vista material quanto do ponto de vista artístico, devem ir para as ruas. Talvez os artistas, mesmo inconscientemente, estivessem em parte de acordo com essa distinção, já que as obras que foram apresentadas nos eventos das ruas eram todas feitas de materiais "pobres", descartáveis e não-permanentes, ainda que representassem propostas e idéias muito avançadas e politicamente radicais. Em todo caso, o mercado parece não ter levado em conta essa avaliação, de modo que nos dias de hoje, dentre os poucos artistas que têm cotação no mercado internacional estão Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meirelles e Antonio Dias, de acordo com as informações do *Caderno de Fim de Semana* do jornal *Valor Econômico*, dos dias 6, 7 e 8 de abril de 2001, que publicou uma matéria intitulada "Pintando os Sete Dígitos", sobre o valor que alcançam as obras de arte desses brasileiros.

Sobre a posição dos críticos Frederico de Moraes, ele que trocou o Suplemento Dominical do Estado de Minas pelo diário de Notícias d Rio de Janeiro, e Mário Pedrosa, que de sua vez escreveu no Correio da Manhã e no Jornal do Brasil, entre outros, muito já foi citado: foram, junto com Mário Schemberg, em São Paulo, os grandes defensores dos "vanguardistas da antiarte" e poderiam ser rotulados de *revolucionários*, a valer o esquema de Zuenir Ventura.

Mário Pedrosa é um dos que procura fazer a aproximação com a Universidade. Em 1951 presta concurso para a Faculdade de



Arquitetura, no Rio de Janeiro, tendo sido classificado em segundo lugar (o primeiro lugar ficou com Flexa Ribeiro, com uma tese sobre Velásquez). No ano seguinte é nomeado professor do Colégio Pedro II, cargo que mantém por vários anos, não obstante as freqüentes interrupções motivadas pelos seus períodos de exílio. Em 1967 é contratado para lecionar História da Arte e Estética na Faculdade de Arquitetura da UFRJ, cadeira a que renuncia no ano seguinte. É importante observar que desde o final dos anos 50 Mário já ocupava lugar de destaque nas Associações de Críticos de Arte, tendo sido eleito presidente da ABCA em 62 e participado da diretoria da AICA como vice-presidente.

A respeito da posição que ocupava no corpo dos críticos profissionais, diz Otília Fiori Arantes na Introdução do livro *Política das Artes*, coletânea de artigos de Mário Pedrosa, da qual é organizadora: "Mário Pedrosa não foi obviamente o primeiro a reconhecer a necessidade de conhecimentos técnicos ou de reunir uma vasta gama de informações, mas talvez tenha sido o nosso primeiro crítico profissional de artes plásticas, *strictu sensu*, acompanhando de perto a produção artística de seu tempo do ponto de vista de um especialista, fazendo coincidir de forma feliz a crítica jornalística e a crítica culta.(Grifo meu). Já não era mais a crítica ensaística de cunho nitidamente literário dos mestres modernistas, que embora tivessem trazido a pintura para o centro do processo cultural não se queria especializada (...); também não era o discurso erudito e culturalmente bem aparelhado, saído da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo formado à sombra dos professores franceses, mas voltada sobretudo para o passado (um bom exemplo é Lourival Gomes Machado); muito menos a crônica de circunstância, a crítica de rodapé, autodiadada, que, por mais viva e bem escrita que fosse, não era capaz de inserir a produção local e avaliá-la dentro de um quadro mais amplo de referências históricas ou mesmo teóricas e que, sem desmerecê-la, ficava quando muito num plano meramente descritivo. (...) Além do mais, numa terra que condenava os melhores ao autodidatismo, portanto a um trato por vezes arrevesado com as idéias, Mário Pedrosa foi dos poucos críticos de arte a saber lidar com a teoria, da qual não sem razão fugiam." (Arantes (org.), op. cit., pp. 20-21)

Frederico de Moraes busca a outra vertente. Embora fosse também professor (dava aula de História da Arte na ESDI), ele se colocou mais como co-criador:

"A exposição da vanguarda na Reitoria da UFMG mexeu muito comigo, porque nós tivemos que executar a proposta de Hélio Oiticica, que participou conceitualmente da exposição mas não





1. ARQUEOLOGIA DO URBANO:

escavar o futuro

veio a Belo Horizonte. Fomos ao mercado, compramos uma cesta de ovos, arrumamos um carrinho de pedreiro com britas e montamos o trabalho a partir da idéia de apropriação que tínhamos aprendido através da obra de Duchamp. Eu, Gerchman e Antonio Dias estávamos juntos nessa exposição e foi daí que surgiu a idéia do crítico como co-criador da obra. Nesse momento, comecei a vislumbrar uma nova crítica criativa e engajada." (publicado in Ribeiro, op. cit., p. 165).

No evento *Do Corpo à Terra*, Frederico de Moraes assumiu várias funções:

"Coordenou, escreveu um manifesto provocativo e apresentou uma obra conceitual denominada *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte - Homenagens e Equações, proposta de apropriação fotográfica de quinze áreas da cidade*. As fotografias da paisagem urbana foram colocadas nos locais fotografados para serem vistas pelos transeuntes como quadros em exposição ao ar livre, convidando-os a reconstituir a memória daquela paisagem a partir da redundância foto/paisagem". (publicado in Ribeiro, op. cit., p. 174).

Ferreira Gullar é também um dos artistas-críticos, ainda que sua condição de militante do PC fizesse com que suas posições fossem vistas como *reformistas*, e ainda que, hoje em dia, pareça bastante aberto às propostas do grupo dos *vanguardistas*.

A exemplo do que acontece na literatura, como foi mostrado por Leyla Perrone-Moisés, "certos críticos começaram a revelar uma ambição crescente de autonomia com relação à obra criticada. Abandonando pouco a pouco a posição modesta de leitores e de guia de leitores, esses críticos passaram a aparecer como escritores cuja obra concorria, em termos de invenção, com a obra pretensamente analisada". Concorriam, pois, em impenetrabilidade com a obra criticada. Há inúmeros exemplos desse tipo de literatura nas coleções de catálogos de exposições, disponíveis nas bibliotecas, sem que seja necessário citar nenhum nominalmente.

O Público Militante

Embora não tenhamos relatos de ocorrências concretas com o público das artes plásticas, sabemos que havia um certo tipo de público que apoiava as manifestações artísticas de oposição ao



governo ou de "vanguarda". Esse tipo de público, para o qual valiam as mesmas regras descritas para a crítica, era "a favor".

Podemos retrair sua presença em espetáculos do grupo Oficina, por exemplo, como no caso de *Roda Viva*, descrito por Armando Sérgio da Silva no seu livro *Oficina do Teatro ao Te-ato*:

"Para o encenador paulista a eficácia política do teatro consistiria em sensibilizar, de uma maneira ou de outra, os dois públicos pagantes do teatro brasileiro, que, na sua opinião, vinham freqüentando o teatro como um lenitivo, como uma espécie de purgação de suas impotências políticas. Ele, entretanto, já não estava mais preocupado com o público que decidia economicamente a vida do teatro em S. Paulo, aquele advindo da burra e provinciana burguesia paulista que ainda queria que o teatro lhe oferecesse uma ilusão de que ela era uma grande burguesia. Essa classe tem em Primo Carbonari seu mais fiel retratista (...)

A preocupação de José Celso agora era o público progressista burguês, com os intelectuais de esquerda, ou de pretensa esquerda, que se colocavam, em seus trabalhos criativos, como vítimas emocionadas de grandes pedras em seu caminho. As grandes pedras eram sempre os militares e os americanos, ou o burguês reacionário.

Na opinião de José Celso, todo o 'teatro de protesto' não fazia mais do que satisfazer o marasmo e a covardia desse público acomodado, a esquerda festiva.

Roda Viva, não obstante as pretensões de Zé Celso, manteve casas lotadas até que o teatro Ruth Escobar foi invadido por um grupo para-militar denominado Comando de Caça aos Comunistas - CCC - em 18 de julho de 1968, quando os atores foram espancados e acabou logo depois sendo proibida pela censura por provocar tumulto.

O Outro Público

O público que não era nem de artistas, nem de críticos e nem de simpatizantes pode ser denominado *o outro*, na medida em que exerce mais propriamente o papel daquele que não é nós, da terceira parte envolvida. As reações desse público não foram muito bem incorporadas pela crítica de arte. Há, comparativamente ao teatro, por exemplo, pouquíssima menção à reação do público *outro* nos textos críticos ou nas reportagens feitas sobre mostras de artes plásticas,



fossem estas convencionais ou não. As poucas vezes em que este público é mencionado, quase sempre, diz respeito seja a mostras de caráter massivo, como as Bienais, seja sobre o seu comportamento em relação aos monumentos situados nas vias públicas.

Depois de várias leituras, consegue-se perceber que esse público se manifestou várias vezes, reagindo à sua moda às propostas de participação. De modo geral, essa reação foi relativamente proporcional às incitações à participação. Eis algumas descrições:

"A IX Bienal, de 1967 foi aquela em que as inovações radicais que começaram a acontecer a partir da VI, ou à primeira da década de 60, tiveram sua plena expansão. No Ibirapuera, 1967, o grande público afinal entendeu que se tratava agora de algo diferente do que vinha apreciando desde as primeiras mostras. Desta vez, a sala mágica de Le Parc, com seus painéis de usina elétrica, seus fios, mesas, sinais que se movem com uma fantasia de anúncios luminosos ou de vitrines da *General Electric*, foi consumida até a saciedade e à destruição pelas crianças primeiro, e pelos pais a seguir, quando o fascínio e a curiosidade sobrepujaram a timidez. E Tinguely também, o descendente de Calder, pela fantasia inventiva e sobretudo pelo humor, com suas máquinas para nada ou só para se autodestruírem, também por lá passou e foi entendido, bem como a série infindável de proposições que pede a participação pública. O tabú do "não me toques" é afinal abandonado. E os espectadores em massa enfim compreendem, e aceitam, o convite à participação. A vanguarda do público, isto é, as crianças, não se retêm mais. Mexem por toda parte e adoram. Os adultos, ou a retaguarda, os seguem. O resultado é uma destruição total ou quase uma alegria contagiosa. O público ou o povo, em tudo em que se mete em massa, e com prazer, é em si mesmo bárbaro, condição, aliás, *sine qua non* para todas as grandes iniciativas. Como as crianças, ele só aprende destruindo. E realmente, ap' dias de abertura, não havia mais obras intactas na Bienal, e as engrenagens elétricas e mecânicas haviam saltado todas. As máquinas e motores estavam fora de uso, os interruptores destroçados, as luzes apagadas e os sons mudos. Nas salas brasileiras, para as quais um júri da seleção de missionário, sob a ascendência de Mário Schemberg, deixou passar tudo, o bom e o mau, o achado e o



inacabado, bastando para tanto que algum embrião de idéia despontasse, as geringonças montadas, muitas delas a duras penas, não resistiram ao contato, ao bulir do espectador. Ao fim do certame, só havia ruínas, destroços, principalmente no pavilhão brasileiro. E não se sabia se ali tinha havido um dia de maravilhosa festa ou uma feroz batalha de vândalos. O povo consagra a arte nova.” (Pedrosa, in Arantes (org.) op. cit., pp. 273-74).

O que não foi dito é que as obras que chamavam à participação não foram feitas para a participação. Não foi prevista a participação no planejamento dessas obras feitas sem resistência para suportar um contacto mais intenso, um toque físico real do público. Mesmo hoje, vê-se obras instaladas em espaços públicos sem qualquer condição de segurança e resistência ao manuseio público, que em pouco tempo ficam destruídas, seja pela ação do tempo ou pelo uso que delas fazem os transeuntes.

Teixeira Coelho, em seu já citado trabalho sobre o Pós-Modernismo, comenta:

“Há no Brasil uma tendência da produção cultural para apresentar-se como feita freqüentemente contra o homem, contra a sociedade. Uma cultura movida por uma estética (portanto uma ética) de oposição – não só uma oposição aos cânones culturais anteriores, e, eventualmente aos grupos que se eternizam no poder, como uma oposição ao homem comum e sua cultura e à cultura da nação como um todo. Sob este aspecto, esta é uma cultura moderna. (...) Mas os sinais da modernidade se esgotam neste único traço, o do rompimento e da renovação – o que não permite que aquela modernidade se configure aqui na inteireza de sua proposta inicial. Modernidade é inovação, mas modernidade é também (...) o desejo do esclarecimento. (...) No Brasil, a cultura da modernidade raramente promoveu esclarecimentos. (...) A cultura erudita brasileira tem sido fundamentalmente u... cultura avessa ao programa da explicação. (...) É uma observação que na verdade anuncia o verdadeiro e talvez único interlocutor do homem de cultura da modernidade: seu par, seu semelhante, seu amigo, seu irmão: o outro poeta, o outro romancista, o outro dramaturgo. “O que quer da minha obra essa gente para a qual ela não foi feita?” No limite o produtor cultural da modernidade, pelo menos brasileira,



admite que apenas mais uma instância, além da ocupada pelos criadores, se ocupe de sua obra: o Estado – o Estado como agente financiador da produção e da divulgação. Alguns produtores culturais, como os cineastas, apresentam essa prestação estatal como a justa contrapartida da comunidade a seus esforços de construção de uma cultura nacional que materializa o imaginário coletivo e o defende. Outros, como os artistas plásticos, não chegam sequer a racionalizar a justificativa da presença do Estado em apoio da cultura. Apesar de terem as artes plásticas, no Brasil, caído a seu mais baixo nível de significação cultural e social nos últimos vinte anos e se transformado em tema de interesse exclusivo dos próprios artistas, galeristas e seus escassos compradores (...), o artista plástico, em particular o de "vanguarda", têm sistematicamente recusado todo bom-modismo, toda concepção humanista pré-moderna e todo humanismo iluminista moderno e se declarado indiferente e até contrário a qualquer aproximação entre sua obra e o público. Basta-lhe que o Estado compareça com seu apoio à produção vista como um fim em si." (Coelho, op. cit. pp 193-195).

Assim, pode-se concluir que este público não influi nem determina muito o caráter da produção, nem a que se destina às paredes dos museus ou galerias, nem a que será colocada nas ruas.

Um Estudo Das Reações A Obras De Um Artista Específico: Hélio Oiticica

Foi feita, no primeiro capítulo, a descrição do evento *Apocalipopótese*, realizado na *Arte no Aterro*, no Rio de Janeiro, em 1968.

Deste evento há também o registro de que um passante enfurecido agrediu *Ovos a* *ento* pensando tratar-se de obra de Hélio Oiticica.

Maria José Justino, em seu trabalho *Seja Marginal, seja herói – Modernidade e Pós-modernidade em Hélio Oiticica*, compara a reação do público carioca a *Apocalipopótese*, exposta no Rio de Janeiro, com a reação à mesma obra quando recriada na *Whitechapel Gallery* de Londres.

Diz ela:



"Nas duas experiências, trata-se dos mesmos materiais e da mesma proposição, mudando apenas o público e, com ele, as referências culturais. Entretanto, o processo de participação determinou diferenças consideráveis entre os dois acontecimentos.

O público inglês alcançou um nível de participação que surpreendeu artistas e críticos. Guy de Brett dá conta disso. Diante do convite do proponente, o participante retirava seus sapatos e caminhava sobre a areia, pedrinhas e outros materiais, demonstrando estar diante de uma experiência totalmente nova. As obras de Oiticica foram bem recebidas pela crítica e pelo público ingleses. (...) Esse sucesso, só raras vezes Oiticica alcançou no Brasil.

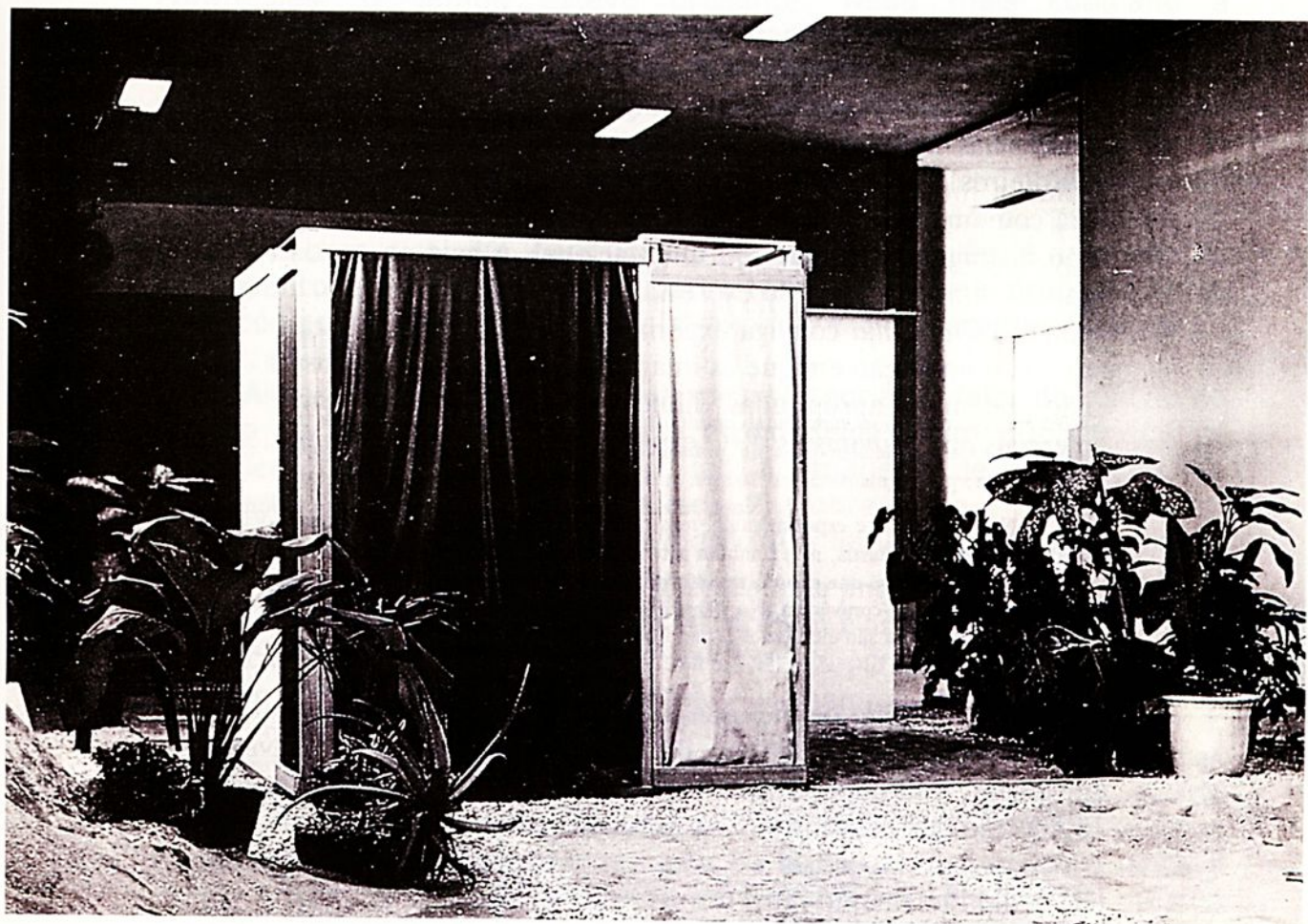
"(...) A grade de codificação utilizada pelo artista foi a mesma. No entanto, cada público remeteu o código diretamente ao seu cotidiano. Enquanto o inglês viveu uma agitação ao caminhar sem sapatos sobre a areia, as folhas e as pedrinhas, enfim, experimentando um ambiente estranho ao seu, o carioca participou mais ao nível de identificação". (Justino, 1998, pp. 124-5)

Maria José procura apontar hipóteses explicativas para a diferença entre o que se passou no Rio e em Londres. A primeira hipótese vincula a diferença das reações ao fato da obra, no Rio, ter sido exposta em um local público, enquanto que em Londres a experiência do público ocorreu dentro de uma galeria e, portanto, para um público acostumado a frequentar galerias.

Esta explicação, no entanto, não dá conta do que aconteceu quando Hélio montou uma outra proposta, semelhante, no Rio de Janeiro, dentro das dependências do Hotel *Mériden*. *Rijanviera* foi uma proposta montada em 1979, no *Café des Arts*, e era, segundo Oiticica, um desdobramento de seus trabalhos anteriores: "O ambiente é criado por fios de náilon com tessituras variadas, passagens penetráveis em ambientes que vertem água, luz e cores. O artista acrescenta a esses elementos um jarro de areia e de pedrinhas, com cortinas plásticas transparentes e a música de Jimmy Hendrix associada ao samba." (Justino, op. cit., p.118)

O crítico e poeta Ferreira Gullar, referindo-se a esta obra, considerou-a artificial. "Salientou que, na sua opinião, é um desvio acreditar na idéia de libertar o homem através da recuperação da dimensão primitiva, isto é, fazê-lo reviver ou experimentar sensações primárias no contato com os elementos água, pedras etc. conjugados





ao concreto: 'Isto é artificial. Vai para Macaé que lá tem água, tem pedra, tem cheiros e árvores, não é aqui, no 10º andar do Hotel *Méridien* que isto será reintegrado. A intenção é boa, mas o caminho é errado. Não é chegar no *Méridien* de terno e gravata, tirar os sapatos e andar durante 3 minutos...". (Justino, op.cit., p 140)

Numa segunda hipótese, Maria José atribui a diferença da recepção da obra de Hélio junto ao público carioca pela ausência do elemento surpresa, do espanto. "Na experiência dos cariocas com os *Parangolés*, o samba esteve presente. Nada mais cotidiano à população do Rio do que o samba. Os *Parangolés* são extensão de seu corpo e alongamento de sua vida. Além do mais, o material utilizado pelo artista – areia, pedras, folhas etc.— é particularmente familiar, constituinte do seu cotidiano, sobretudo dos habitantes mais pobres. Os mesmos materiais, no entanto, passam a ser exóticos para um público inglês, acostumado a galerias. A configuração de participação de um, o brasileiro, é a identificação; do outro, o inglês, é a conjunção de espanto e emoção. Ambos participam da mesma proposta, mas com códigos diferentes. Resultam experiências diferentes." (Justino, op. cit. p. 127)

Aliás, a autora mantém essa mesma teoria ao falar da reação do público carioca à *Tropicália*. "Fica muito difícil a um público que se identifica com uma proposição ler a imagem de saturação da manifestação, categoria essencial em uma obra como a *Tropicália*. Um dos carnavais do Rio (em 1992) mostrou a leitura que uma escola de samba fez da *Tropicália*: bananas, abacaxis, coisas nossas, ou seja, o lado crítico da proposta não existiu, foi uma interpretação que reduziu o projeto – tanto o de Oiticica quanto o de Caetano Veloso – a folclore." (Justino, op. cit. p. 128)

Por outro lado, é preciso relembrar aqui a declaração de Oiticica, já citada anteriormente, contra a banalização e o modismo decorrentes da apropriação burguesa do conceito da *Tropicália*. Assim, de acordo com a hipótese, enquanto brasileiros, imersos nesses clichês sobre a brasilidade, tanto a classe alta, que banalizou a *Tropicália*, quanto a classe baixa da escola de samba teriam reagido à obra da mesma maneira: identificação isenta de crítica pela saturação.

Esta hipótese explicativa não parece muito frutífera: a identificação e a familiaridade como sendo um empecilho para a apreciação. (Embora essa afirmação tenha por base teórica o trabalho de Mikel Dufrenne, não se pode deixar de pensar no conceito do "retorno do recalçado" freudiano).

Esta hipótese só tem sentido no universo cíclico das vanguardas artísticas, em que o familiar adquire o sentido de *déjà vu* e o interesse só é despertado pela novidade. Ora, não se pode atribuir a este trabalho de Oiticica, ou melhor, a qualquer trabalho de Oiticica, o

caráter de repetitivo ou familiar, mesmo quando utiliza elementos familiares.

A *Tropicália* de Caetano é obviamente uma crítica ao processo modernizante dos militares, no qual o nacionalismo exacerbado e por isso folclórico se alia ao internacionalismo capitalista das multinacionais, quando os sonhos e miragens do desenvolvimento e da modernidade desabam sobre a miséria sobrevoada por urubus. A auto-ironia e a crítica são visíveis para o público de oposição política que partilha dessa mesma visão. Não era perceptível para quem via no governo militar um momento "pra frente" ou acreditava no "milagre brasileiro".

Na obra de Hélio, há essa mesma intenção, mas centrada num meta-discurso estético: uma crítica à "reapropriação", pelo sistema, de idéias e propostas de uma forma diluída e readequada às suas necessidades. Daí suas declarações publicadas por Ferreira Gullar: "o que mais dilui hoje no contexto brasileiro é justamente essa falta de coerência crítica que geral a tal da convi-conivência; a reação cultural, que tende a estagnar e se tornar 'oficial' (...), e a que predomina nesse estado atual: por exemplo, a crítica que as idéias de *Tropicália* geraram ao culto do 'bom gosto' (...) foi transformada em algo reacionário pelos diluidores da mesma: instituiu-se a 'cafonice' estagnária, já que instituir a idéia de cafona conduz à glorificação permanente das coisas passadas: hoje há uma febre reacionária de saudosismo e velhaguardismo; a crítica da *Tropicália* ao 'bom gosto' da bossa nova era e é ambivalente e específica - a generalização diluidora dela é reacionária". (Oiticica, 1984, p.50)

Sem dúvida, trata-se de uma reação exasperada do artista perante a descoberta de que numa sociedade capitalista há um mercado de idéias tanto quanto um mercado de obras. As pessoas podem "comprá-las" ou adotá-las e fazer delas um uso totalmente distinto daquele imaginado pelo seu criador. E é isso que parece mais exasperar o artista - a falta de controle sobre o uso de suas propostas.

Há uma outra possibilidade de explicação que Maria José Justino chega a abordar e que parece mais frutífera - a de que as obras de Oiticica mantêm internamente uma contradição entre duas tensões opostas: a proposta de dessacralização da experiência artística e do descondicionamento do ser humano juntamente com a manutenção de um código de participação.

Ou seja, ao mesmo tempo em que Oiticica - anarquista por herança familiar e ideologicamente romântico - declara que "estão como que justificadas todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas (revoluções, por ex.) até as mais viscerais e individuais (a do



marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata)" (Oiticica, 1986, p. 82), ele mantém, em suas obras, à exceção dos *Parangolés*, a participação do espectador dentro dos limites de um código, de um conjunto de regras.

Na obra de Hélio Oiticica, ao contrário da *performance* ou do *happening*, o nível de interação pessoal entre artista e público é nulo, não há a presença do artista mas há a sua presença permanente, organizando e dirigindo as experiências individuais de cada um, como o *organizador do delírio*.

Assim, o artista cria uma série de instruções sobre como sua obra deverá ser utilizada para provocar determinadas sensações ou experiências no espectador. Isto se manifesta de várias maneiras: primeiro, na criação do labirinto – um espaço que deve ser percorrido num único sentido, ou seja, num sentido certo. Além disso, a obra é um ambiente cercado, fechado, isolado do entorno, na qual o participante deve se isolar.

Volta-se à idéia de que a obra de Hélio Oiticica mantém uma contradição interna – a criatividade do participante é estimulada mas não encontra qualquer espaço para se manifestar. O que o público pode criar, na verdade, são interpretações e significados – ou seja, produtos intelectuais e conceituais. O que fazer com todas as sensações estimuladas pelo artista? Note-se que Hélio reafirma sempre que sua proposta não é conceitual: "Não sou 'artista conceitual' e nunca o fui (...) Detesto arte conceitual, nada tenho a ver com arte conceitual. Pelo contrário, meu trabalho é algo concreto, como tal." (Carta de H.O. a Torquato Neto in Favaretto, op. cit. p.184).

Entretanto, como pode o participante descarregar ou mesmo trabalhar, elaborar, "sublimar" (para usar o termo freudiano) a energia física que essas experiências visuais, táteis, olfativas e auditivas – ou seja, corporais – visam provocar? Parece que esse problema não chega a se constituir para o artista, porque ao desenvolver o seu projeto está sempre orientado por um "modelo ideal de participação". É o que aponta Maria José Justino.

Sintoma claro disso são as reações de Hélio e suas decepções com o público e suas formas de participação: comentando a reação agressiva de certo espectador, Oiticica "reagiu através de simplificações. Ele nomeou de sábios as pessoas que aceitavam seus trabalhos e de faltos de grandeza aos outros" (Justino, op. cit. p 127).

Analisando a reação do indivíduo que agrediu *Ovos ao Vento*, julgando tratar-se de obra sua, "Oiticica desabafa reduzindo o tal personagem a uma espécie de fanfarrão, que recorre a esse tipo de obra – porque aberta – para realizar 'vinganças pessoais ou projetar repressões indizíveis: nada mais ridículo e distorcido'". (Justino, idem,

ibidem). De fato, assim se expressa numa de suas cartas: "Esse negócio de participação é realmente terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti, como você, várias vezes, essa necessidade de matar o espectador ou participante, o que é bom, pois dinamiza interiormente a relação, a participação e mostra que não há, como vem acontecendo muito por aí, uma estetização da participação: a maioria criou um academicismo dessa relação". (Oitica - Carta a Lygia Clark - Funarte, 1987).

Torna-se portanto fundamental aprofundar a análise da proposta de participação tal como elaborada por Oitica e seus desdobramentos. Uma primeira observação pertinente é a que a obra de Hélio pretende organizar a participação coletiva, mas interpela fundamentalmente o espectador individual. É como se o coletivo se constituísse por uma somatória de experiências individuais. Para tanto será preciso analisar a experiência de participação do ponto de vista individual, tal como elaborada pela fenomenologia, principal referência teórica de Oitica.

O interesse de Hélio Oitica pela fenomenologia é tão grande que ele chegou a declarar uma vez: "Eu sou o próprio Merleau-Ponty."

O filósofo francês Merleau-Ponty é, sem dúvida, uma influência teórica importante para o movimento artístico carioca desde o aparecimento do *Manifesto Neoconcreto*. Inúmeras citações suas aparecem em textos dos críticos e teóricos Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, além do próprio Hélio Oitica.

Em *Etapas da Arte Contemporânea*, Gullar, baseando-se em M-Ponty, diz que a percepção frui no corpo. O que se percebe mantém relações com o pré-reflexivo: corpo e mundo estabelecem uma relação de espontaneidade. Em *Fenomenologia da Percepção*, M-Ponty declara: "Antes de eu conseguir enunciar qualquer juízo intelectual sobre o espaço, já me orientei no espaço: basta 'ter olhos' e 'ver'. Se pretendo desenvolver uma ciência sobre as cores, cumpre supor que meus olhos já as 'conhecem' e 'distinguem'. Meu corpo sabe muito melhor do que eu o que significam duro, mole, agudo, viscoso, frio, quente, pesado, oloroso, saboroso etc. As pernas de um grande futebolista, ou antes, todo o seu corpo, 'sabe' muito mais acerca do campo, da bola, do gol, dos companheiros, do espaço e do tempo que o próprio jogador. Enquanto pode confiar nesse misterioso saber é um excelente futebolista. Assim que começa a refletir, está no momento de pensar em ser técnico." (Merleau-Ponty, 1945, pp. 275-276)

E como se constrói o conhecimento, o pensamento, a partir desse solo de experiências e de saber tácito? O conceito de um mundo-sem-homem não é absolutamente pensável, pois isso deveria



incluir a possibilidade de pensar um mundo sem a presença pensante de um sujeito existente. A consciência, por sua vez, também é sempre consciência de algo. Assim, o mundo e a verdade sobre o mundo são radicalmente humanos. A obra de arte também é impensável sem um espectador, já que é a ele que cabe separar o estético do utilitário e converter o objeto em objeto estético.

Mas essa conversão não é feita por uma percepção pura. Toda percepção é carregada de pressupostos.

"A percepção de um atizador não é o resultado de estímulos agindo sobre minha retina. Se eu exhibir a um papua um atizador, atuarão sobre sua retina tantos estímulos quantos sobre a minha, mas ele não perceberá o atizador como tal. Consigo percebê-lo por dois motivos. Primeiramente, porque vi outros comportando-se de um modo determinado em relação a um atizador. Por essa conduta tornou-se claro certo sentido para mim, pois a significação de um atizador está ligada a um dado comportamento – atizar o fogo.

"Em segundo lugar, esse objeto adquire para mim um aspecto evidente, distinto dos outros significados, porque outras pessoas usam para o objeto o nome de 'atizador', distinto de outros nomes. Logo, não é só o comportamento, mas também a linguagem dos outros que me possibilitam perceber um atizador. Sou eu quem percebe, mas o eu percipiente só é tal por estarem presentes em minha existência tanto a conduta como a linguagem dos outros. O pensador pessoal não se dá conta explicitamente de que a tradição do pensamento deixou nele um 'eu penso', uma aquisição, um 'corpo' que lhe permite morar no mundo. (Merleau-Ponty, op. cit. p.27)

A percepção estética também varia em função da época, da cultura e dos indivíduos. É preciso que o objeto se constitua em objeto estético para o observador, o que acontece quando, desinteressadamente (já que, como indica o filósofo, a *Place de la Concorde* não é estética para o motorista de táxi, nem o quadro, para a empregada que o espana) ganha interesse.

Mikel Dufrenne explica o interesse do sujeito pelo objeto estético por uma relação afetiva (a priori) que se estabelece entre observador e obra. "A relação entre o sujeito e o objeto pressupõe não somente que o sujeito se abra ao objeto ou se transcenda para ele, mas também que algo do objeto esteja presente no sujeito antes de toda experiência, e que, em troca, algo do sujeito pertença à estrutura do objeto anteriormente a qualquer projeto do sujeito. Esse algo em comum é o instrumento de uma comunicação." (Dufrenne, 1972, pp. 86-88)

Hans Robert Jauss diz que não tem sentido a experiência estética quando analisada à luz dos conceitos de produção e recepção como mera transposição das atividades econômicas de produção e

consumo, deixando-se de lado a atividade comunicativa da arte, como momento mediador da experiência estética.

Ora, é justamente nessa função de comunicação que Jorge Glusberg assenta toda a possibilidade da participação do público na obra de arte. Em seu trabalho *A arte da performance*, ele declara: "É possível haver comunicação sem participação (...). A participação só se manifesta quando se instaura um elemento efetivo no sentido de uma aproximação psicológica tanto consciente quanto inconsciente. Dessa forma, participação implica comunicação, mas o inverso não é necessariamente verdadeiro". (Glusberg, op. cit. p. 84)

O mesmo Jauss diz que no momento da participação o espectador pode exercer a experiência de si mesmo na capacidade de ser outro. A função comunicativa da experiência estética acontece quando o observador, no ato de sua percepção, compreende o percebido como uma informação sobre o mundo do outro, traz a alteridade do outro para dentro de si, ao mesmo tempo em que se projeta nessa alteridade. A diferença do outro é experimentada a partir do estoque de prenoções ou de pressupostos que o sujeito traz consigo.

No entanto, se durante a experiência estética, o sujeito apenas confirma seu prévio horizonte cognoscente, e não consegue incluir qualquer elemento novo, e a experiência fracassa, pois o sujeito excluirá o objeto e não conseguirá nem questionar o que nele escapa a seu estoque prévio de saber. Porém, quando a experiência se realiza, a experiência do diverso só pode ser abordada a partir daquela gama prévia de saber. Ou seja, a experiência estética pode até levar a um questionamento do horizonte de expectativas antes imprevisível, mas não pode ser confundida com uma revolução permanente, nem tampouco se transformar imediatamente em uma articulação conceitual e crítica.

A construção deste esquema teórico era necessária para podermos voltar ao trabalho de Hélio Oiticica e tentarmos entender os descompassos entre a recepção pretendida de suas obras e a efetivada.

Ao construir um labirinto que deve ser percorrido pelo observador, Oiticica procura inverter a relação da experiência da motricidade (andar, percorrer um caminho) como meio. Aqui, o que se visa é o processo, são as sensações geradas pelo próprio contato dos pés com a terra ou com a areia. Ao mesmo tempo, exige-se do espectador uma capacidade de introspecção, ou seja, a capacidade de abandonar aquele "saber" tácito ou imediato de que nos fala M-Ponty e voltar-se para as próprias experiências corporais, tomar o corpo como fonte e objeto de conhecimento.



Ora, pelo que vimos anteriormente, esta experiência vai mobilizar tanto um horizonte interno de conhecimentos quanto uma possibilidade de renovação. Se, como no caso do espectador inglês, ela mobiliza uma relação prazerosa com o insólito, o exótico, o sugestivo – a areia e as pedrinhas – então ela pode abrir as portas para a comunicação, a participação e a aceitação da alteridade. Se, como no caso dos espectadores cariocas, ela não pode nem ser vivida como artística, porque o sujeito não possui esta categoria no seu horizonte de conhecimentos, ou então mobiliza elementos que no horizonte do sujeito são rejeitados – porque relacionados social ou inconscientemente a uma situação de vida indesejável (a favela, o andar sem sapatos, ou seja lá qual for) – ela enfim não vai obter o mesmo efeito. Ou seja, seria esperar demais da experiência estética, ainda mais da maneira como Oiticica a define – corporal e pré-conceitual – e imaginar que ela possa a todo momento ser base de um aprendizado ou de uma reconfiguração radical do horizonte do espectador, assumir o papel de crítica. Seria necessário que ela pudesse romper com uma situação "normal", em que o corpo tem a função de operador instrumental de programas instituídos socialmente, para uma posição radical de total desalienação de si mesmo.

Há ainda mais um elemento condicionante da experiência: se o ambiente construído pelo artista não mobiliza no espectador o sentimento do belo, também teríamos também a proscrição do desejo, ao menos do desejo de beleza de que nos fala Freud, condição do interesse desinteressado pelo objeto estético. Para observadores não acostumados à operação radical da arte do século XX, de apropriação do objeto cotidiano e que distancia a arte da estética, encontrar no meio dos "ambientes" de Oiticica os objetos por ele "apropriados" e retirados do lixo, restos ou sucata, deverá, com muito mais probabilidade (estamos usando o termo em sua acepção estatística) provocar a indiferença diante da percepção daquilo que é considerado (isto é, previamente construído) como banal.

Há ainda a questão da mobilização da violência. Num plano mais superficial, poderíamos atribuir a violência de certos espectadores a divergências de caráter político diante das obras. Mas esta leitura simplista, encampada muitas vezes pela então "esquerda", ignora algumas capacidades da própria experiência da recepção artística enquanto superestima outras. Em alguns casos, trata-se da consciência clara, por parte do espectador, de seus limites e de suas impossibilidades, tanto fisicamente – entrar num ambiente escuro, apertado e abafado – quanto conceitualmente – a impossibilidade da interpretação, isto é, o preenchimento dos vazios da obra a partir de elementos fornecidos por ela mesma, levando à projeção de elementos



próprios do espectador – de suas fantasias e seus estereótipos. Ora, essas projeções, presentes sempre em algum grau – dada a indeterminação da obra e da multiplicidade de interpretações possíveis – tendem a ser violentas quando estímulos externos mobilizam uma energia de liberação, de desrepressão e confrontam-se com a impossibilidade de realização satisfatória dessas tendências.

Hélio Oiticica que adotou como lema a marginalidade como expressão violenta do desejo de liberdade; experimentou, no próprio corpo, a violência marginal:

"O fato de Hélio ter feito aquele caminho não foi à toa. Ele suicidou-se, se destruiu porque não tinha saída mesmo (...). Foi para Mangueira pensando ser acolhido, foi estuprado no morro, encontrado de madrugada sangrando, voltou para casa e não quis mais ir lá. Ao contrário do paraíso que procurava encontrou o marginal (...). A Mangueira é da Mangueira e lá o cara é marginal mesmo, faminto, filho da puta, bandido ou inocente (...). É criado no meio das feras e é fera e se tu brincas ele te destrói." (Gullar, in Justino, op. cit. p.141)

CAPÍTULO V

ARTE NAS RUAS 30 ANOS DEPOIS- COMPARAÇÕES E CONCLUSÕES

No início da elaboração desta dissertação, ao pesquisar sobre a Nova Arte Pública, movimento que começou nos anos 80-90 nos EUA, li em muitos artigos que a Nova Arte Pública era uma "herdeira" ou "descendente" dos anos 60, principalmente por causa de suas preocupações sociais e do caráter militante que muitos dos artistas desse movimento exibiam.

Essa foi uma das razões da pesquisa que conduziu a esta dissertação: verificar se havia pontos em comum e quais eram eles. Em razão de tudo que foi exposto e desenvolvido nos capítulos anteriores, já deve ter ficado claro para o leitor o fato de que foram encontradas mais diferenças do que semelhanças entre esses dois movimentos. Neste capítulo procurar-se-á traçar as características do movimento da Nova Arte Pública, de forma mais sistemática e estabelecer as diferenças com relação ao trabalho dos artistas dos anos 60.

Em primeiro lugar, será preciso estabelecer as novas relações entre arte e espaço urbano público, que são completamente diferentes nos dias atuais.

A Situação Atual Do Espaço Urbano

A antropóloga Teresa Pires do Rio Caldeira tem um trabalho extremamente interessante (*Cidade de Muros*) sobre as mudanças urbanas ocorridas nas cidades, principalmente São Paulo, nos últimos trinta anos, e de que maneira essas mudanças refletem alterações nas próprias concepções de espaço público, de convivência e de cidadania de seus habitantes. Resumimos aqui alguns de seus argumentos:

"A violência e o medo combinam-se a processos de mudança social nas cidades contemporâneas, gerando novas formas de segregação espacial e discriminação social. Nas últimas duas décadas, em cidades tão diversas como São Paulo, Los Angeles, Johannesburgo, Buenos Aires, Budapeste, Cidade do México e Miami, diferentes grupos sociais, especialmente das classes mais altas, têm usado o medo da violência e do crime para justificar tanto novas tecnologias de exclusão social quanto sua retirada dos bairros tradicionais dessas cidades. Em geral, grupos que se sentem ameaçados com a ordem social que



toma corpo nessas cidades constroem enclaves fortificados para sua residência, trabalho, lazer e consumo. Os discursos sobre o medo que simultaneamente legitimam essa retirada e ajudam a reproduzir o medo encontram diferentes referências. Com frequência, dizem respeito ao crime e especialmente ao crime violento. Mas eles também incorporam preocupações raciais e étnicas, preconceitos de classe e referências negativas aos pobres e marginalizados. Invariavelmente, a circulação desses discursos do medo e a proliferação de práticas de segregação se entrelaçam com outros processos de transformação social: transições democráticas na América Latina; pós-apartheid na África do Sul; pós-socialismo no leste europeu; transformações étnicas decorrentes de intensa imigração nos Estados Unidos. No entanto, as formas de exclusão e encerramento sob as quais as atuais transformações espaciais ocorrem são tão generalizadas que se pode tratá-las como parte de uma fórmula que elites em todo o mundo vêm adotando para reconfigurar a segregação espacial de suas cidades." (Caldeira, 2000, p. 9).

"A segregação – tanto social quanto espacial – é uma característica importante das cidades. As regras que organizam o espaço urbano são basicamente padrões de diferenciação social e de separação. Essas regras variam cultural e historicamente, revelam os princípios que estruturam a vida pública e indicam como os grupos sociais se inter-relacionam no espaço da cidade. Ao longo do século XX a segregação social teve pelo menos três formas diferentes de expressão no espaço urbano de São Paulo. A primeira estendeu-se do final do século XIX até os anos 1940 e produziu uma cidade concentrada em que os diferentes grupos sociais se comprimiam numa área urbana pequena e estavam segregados por tipo de moradia. A segunda forma urbana, a centro-periferia, dominou o desenvolvimento da cidade dos anos 40 até os anos 80. Nela, diferentes grupos sociais estão separados por grandes distâncias: as classes média e alta concentram-se nos bairros centrais com boa infra-estrutura, e os pobres vivem nas precárias e distantes periferias. Embora os moradores e cientistas sociais ainda concebam e discutam a cidade em termos do



segundo padrão, uma terceira forma vem se configurando desde os anos 80 e mudaram consideravelmente a cidade e sua região metropolitana. Sobrepostas ao padrão centro-periferia, as transformações recentes estão gerando espaços nos quais os diferentes grupos sociais estão muitas vezes próximos, mas estão separados por muros e tecnologias de segurança, e tendem a não circular ou interagir em áreas comuns. O principal instrumento desse novo padrão de segregação espacial é o que chamo de 'enclaves fortificados'. Trata-se de espaços privatizados, fechados e monitorados para residência, consumo, lazer e trabalho. A sua principal justificação é o medo do crime violento. Esses novos espaços atraem aqueles que estão abandonando a esfera pública tradicional das ruas para os pobres, os 'marginalizados' e os sem-teto." (Caldeira, op.cit., p.211)

"Privatização, cercamentos, policiamento de fronteiras e técnicas de distanciamento criam um novo tipo de espaço público: fragmentado, articulado em termos de separações rígidas e segurança sofisticada, e no qual a desigualdade é um valor estruturante. No novo tipo de espaço público, as diferenças não devem ser postas de lado, tomadas como irrelevantes, negligenciadas. Nem devem também ser disfarçadas para sustentar ideologias de igualdade universal ou de pluralismo cultural. O novo meio urbano reforça e valoriza desigualdades e separações e é, portanto, um espaço público não democrático e não-moderno. O fato de esse tipo de organização do espaço público se espalhar pelo mundo inteiro no momento em que muitas sociedades que o adotam passam por transformações como democratização política, fim de regimes racistas e crescente heterogeneização resultante de fluxos migratórios, indica a complexidade das ligações entre formas urbanas e formas políticas". (Caldeira, op.cit. p.12)

O Pós-Modernismo Nas Cidades E Na Arte Pública

Longe estamos do ideal moderno de espaço público e de cidade, assim descritos pela antropóloga Teresa Caldeira, no texto já citado anteriormente:

"As ruas abertas à livre circulação de pessoas e veículos representam uma das imagens mais



vivas das cidades modernas. Apesar de as cidades ocidentais incorporarem várias e até contraditórias versões da modernidade, há um grande consenso a respeito de quais são os elementos básicos da experiência moderna de vida pública urbana: a primazia e a abertura das ruas; a circulação livre; os encontros impessoais e anônimos de pedestres; o uso público e espontâneo de ruas e praças; e a presença de pessoas de diferentes grupos sociais passeando e observando os outros que passam, olhando vitrines, fazendo compras, sentando nos cafés, participando de manifestações políticas, apropriando as ruas para seus festivais e comemorações, ou usando os espaços especialmente designados para o lazer das massas (parques, estádios, locais de exposições). (...) No centro dessa concepção de vida pública urbana estão duas noções relacionadas: o espaço da cidade é um espaço aberto para ser usado e aproveitado por todos, e a sociedade de consumo que ela abriga é acessível a todos." (Caldeira, op. cit. p. 303).

Se entendemos por projeto modernista de arte aquele que 1) valoriza a novidade pela novidade, na sucessão infundável de estilos, na obrigação da ruptura com o código anterior e na aversão ao tradicional; 2) valoriza a autonomia da arte como campo estruturalmente separado da vida intelectual e social, e, dentro da arte, a postura de auto-referência que se volta para si mesma, para a linguagem como sua especificidade; 3) a autoridade do especialista sobre a do público que vai ter que engolir a obra ou o projeto a ele destinado; 4) valoriza a personalidade especialíssima do artista e lhe confere o caráter de gênio ou herói solitário construtor de um mundo novo; 5) valoriza a anti-arte, isto é, a predominância do intelectual e do ético sobre o estético na produção artística; e 6) as grandes narrativas explicativas universalizantes, de caráter cientificista; se assim o entendemos, então constatamos a falência do projeto modernista de cidade e de arte, como tendo acarretando, por consequência, duas grandes tomadas de posição no meio dos artistas plásticos, tais como descritas no livro *Art Space and the City*, de Malcolm Miles, diretor do curso de Arte Pública e Design da Universidade de Chelsea:

1. a posição *desconstrutivista* para a qual o significado e o valor são apenas dois aspectos de um modo ultrapassado de se dirigir ao mundo, diante do qual apenas a ironia e o cinismo são agora possíveis – o que, sem dúvida acaba inibindo a ação, dando a sensação de que, diante de uma realidade tão violenta, caótica e disforme, não cabe



nenhuma forma de intervenção artística; damos como exemplo deste tipo de posição a fala de Armin Medosch, participante do projeto *Brasmitte*, citada na Introdução deste trabalho.

2. a posição reconstrutivista, que tenta, ainda que de forma tateante, encontrar as novas bases para uma intervenção nas relações sociais e no espaço urbano. São desta corrente os exemplos e projetos que se vai expor daqui para frente.

A Nova Arte Pública

Antes de mais nada, toma-se o termo público em uma acepção diferente. Na arte pública tradicional, o que se considerava fundamental para a relação era o local físico. Assim, era arte pública um objeto estético que fosse colocado num local de acesso público, fora dos locais convencionais – museus e galerias – e de preferência na própria via pública. Ora, a nova arte pública, mais preocupada com o problema do acesso intelectual às obras do que com o acesso físico, afirma que a colocação das obras nas ruas não muda em nada o acesso do público a elas, já que o trabalho de mediação que é feito nos museus inexistiria com as obras na rua. Por outro lado, seu caráter de “bem público”, isto é, integrantes do patrimônio estético da cidade, coloca uma responsabilidade que qualquer administrador público precisa enfrentar: como defendê-las da depredação?

Atualmente, a nova arte pública procura se definir não apenas em termos de sua localização, mas do processo de criação ou de elaboração da obra e da relação artista/público durante este processo. Os artistas dos anos 60 estavam ainda imbuídos da noção do artista como um herói individual – um demiurgo que conduzia individualmente todo o processo de criação. Ao assumir esta posição, o artista imediatamente assumia também a polarização nós/eles, amigos/inimigos que prevalecia na década de 60. Os artistas da nova arte pública procuram se considerar catalisadores da criatividade de grupos e processos coletivos.

Voltando à questão da localização, pode-se perceber que esta é insuficiente para definir o novo conceito de espaço público. Assim, por exemplo, numa campanha conduzida por alguns artistas americanos contra a violência doméstica, usou-se a embalagem tetra-pak do leite, que é uma das bebidas mais baratas e mais consumidas nos Estados Unidos. Produziram-se textos e imagens que foram divulgadas nessas embalagens e foi criada, também, uma linha 0-800 de denúncia sobre casos de violência doméstica. Aqui, o “espaço” público usado foi o espaço que gravita entre o supermercado e a casa do consumidor. A estratégia usou o *design* para a produção e a divulgação em massa.

A noção de participação continua a ter uma importância fundamental para esta nova arte pública, mas com significado



totalmente reformulado. Em primeiro lugar, pelos conceitos suportes da participação.

O que sustenta a noção de participação? Para alguns artistas, que são também autores de textos-manifestos ou textos-propostas, como por exemplo a artista americana Susan Gablik, o fundamento da participação está na noção de **sagrado**. O texto mais conhecido desta artista (o livro *Reenchantment of Art*) afirma que a crise da civilização ocidental coincide com a supervalorização do pensamento científico baseado no dualismo cartesiano mente/matéria, que perseguiu os fins de crescimento, poder e dominação. Esta orientação terminou por conduzir as sociedades ocidentais à crise ambiental presente, já que os objetivos perseguidos por elas mostraram-se predadores e não-sustentáveis. Do mesmo modo, do ponto de vista das relações sociais, as conseqüências maléficas do pensamento cientificista ocidental se revelam nas armas nucleares, na miséria crescente das populações sem-teto e sem-comida. Diante desta situação crítica, a artista propõe o otimismo do dia-a-dia em vez do pessimismo intelectual. Ela diz que a arte tem a função de re-introduzir a noção de sagrado no dia-a-dia da população, da qual foi expulsa pelo racionalismo cientificizante. De acordo com a tradição *sufi* – para a qual a mística é “o encontro do divino com o humano, do eterno com o temporal, no interior mais profundo do homem” (Azevedo, 2001, p. 120), e para a qual a beleza é um dos nomes de Deus –, a re-introdução da beleza no dia-a-dia é uma das formas de culto e veneração a Deus.

Michael Brenson é um autor que fundamenta a participação do público nos processos da nova arte pública, no conceito de **dádiva**. Segundo Brenson (Brenson, 1998, pp.180-190), pensar a arte pública significa pensar o que podemos esperar de nós mesmos e dos outros – e quais tipos de respostas têm mais probabilidade de resistir ao potencial humano para a exploração e a opressão. Para guiar seu pensamento sobre essas questões, tomou como fio condutor a reflexão sobre o totalitarismo feita por Tzvetan Todorov em seu livro *Face à l'extrême*. Neste livro, Todorov repudia toda e qualquer forma de maniqueísmo, afastando qualquer linha clara que possa ser traçada entre nós-eles. Segundo ele, todo fanatismo, seja religioso ou político, começa com uma estrutura de fragmentação e despersonalização que todos vivemos no dia-a-dia, mas que se desenvolve ao extremo no totalitarismo. Assim, aquelas pessoas que estão aptas a arriscar tudo por uma convicção são tão perniciosas à sociedade quanto as virtudes que defendem, a saber: conquista, vontade, vitória, dever, lealdade e obstinação – virtudes que são defendidas por todas as formas de fanatismo e totalitarismo – de esquerda ou de direita.

A esta lista de valores, Todorov contrapõe o que chama de *virtudes comuns* – isto é, aquelas que aproximam as pessoas como



meios e não como fins: dignidade – entendida como a capacidade do indivíduo em permanecer como um sujeito com uma vontade; cuidado – um ato de responsabilidade para com um indivíduo; atenção – estar atento para a realidade de outra pessoa; bondade – a de um indivíduo com o outro, sem discursos ou teorias justificativas.

A concentração de todas estas virtudes está no conceito de dádiva. "Experimentar algo como uma dádiva é experimentá-lo como uma doação especial, como um gesto de uma pessoa particular especificamente para outra, sem nenhum vínculo."

Para Michael Brenson, vários Museus já estão trabalhando com este valor. Suas diretorias perceberam que as pessoas fazem filas enormes para ver obras de pintores tais como Vermeer, Monet e Matisse, "prevendo receber uma dádiva e que, quando a recebem, sentem-se cuidadas."

No caso da arte pública, é fundamental que as pessoas que a recebam se sintam ligadas entre si e se sintam também proprietárias do evento. "Quando a arte pública é autenticamente bem-vinda e participativa é possível uma base sólida de comunicação e entendimento." (Brenson, op. cit., p. 186).

A comunicação é tão importante para os artistas da Nova Arte Pública quanto o conhecimento do público – não pode haver comunicação se não há conhecimento do público. Daí que boa parte das intervenções da Nova Arte Pública é através de projetos muito específicos e localizados, buscando uma solução específica para cada caso particular.

A Nova Arte Pública age de dois modos: o primeiro deles é através da valorização da arte aplicada, como um aspecto do design urbano integral, resultando produtos que unem o prazer e a funcionalidade, tais como a escultura-banco de Cinti, na Rua XV de Novembro, no centro velho de S. Paulo, ou os inúmeros exemplos dados pela historiadora de arte Harriet F. Senie, em seu livro *Contemporary Public Sculpture*, dentre os quais os trabalhos que reúnem a função de servir de apoio, de mobiliário urbano, de assento ou de lugar de repouso, como por exemplo os trabalhos de George Sugarman, que chegou a escrever um texto sobre os novos problemas levantados por suas obras – além de pensar nos problemas formais, tornando-se necessário repercutir os problemas do material sob o ponto de vista da durabilidade e da segurança do usuário, já que o novo usuário iria tocar, brincar, subir e se apropriar do objeto de várias maneiras.

Dentro desta mesma linha, a autora cita os trabalhos de Richard Artschwager no Battery Park em Nova York, e ainda as "esculturas sonoras" denominadas *musical chairs*, de Douglas Hollis em Seattle.



O segundo modo de ação da Nova Arte Pública é aquele que considera a arte como um processo social que intervém no interesse público. É o campo de ação de inúmeras Ongs e Associações do Terceiro Setor formadas ou lideradas por artistas, que reúnem profissionais das mais diversas áreas e que procuram atuar no sentido do fortalecimento de poder (*empowerment*) de setores marginalizados no planejamento urbano tradicional.

Essas atuações buscam modificar modos de pensar, de sentir e de atuar, construindo uma nova cultura. Esses grupos, como por exemplo o PPS (*Project for Public Spaces*), que reúne um grupo multidisciplinar (trânsito, arquitetura, artes, paisagismo, *design*, desenvolvimento econômico e planejamento) de profissionais e pesquisadores baseados em Nova York, esses grupos buscam fortalecer as comunidades e capacitá-las de modo a que elas possam assumir sua função de discutir em pé de igualdade com os tecnocratas do poder municipal na tomada de decisões sobre o planejamento urbano que digam respeito às áreas em que esses grupos têm especial interesse.

Muitas dessas intervenções têm como lema "viver a vida levemente", o que significa trabalhar com a comunidade, usando material reciclado ou reciclável, e que seja proveniente do ambiente local.

Considerações Finais

A arte pode dar nova vida às essas cidades, como São Paulo, que parecem totalmente inviáveis? Num sentido literal, é claro que não: somente um maciço investimento governamental, ao lado da participação popular ativa e enérgica, pode trazer esta cidade de volta a uma vida de beleza e um mínimo de harmonia, deixando de ser o cenário de desastre e desespero. Mas a arte pode ser o recurso que faça a mediação entre o lixo e a recuperação, a destruição e a cura, a violência e a paz.

Trata-se de um empreendimento arriscado e precário, que exige determinação, visão e coragem para ser levado a término.



BIBLIOGRAFIA CITADA

Livros

Adorno, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*, São Paulo: Perspectiva, 1974

Almeida e Weis "Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar" in *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 319-412

Amaral, Aracy *Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o cheeseburger*, São Paulo: Nobel, 1983

Amaral, Aracy *Arte Para Que?: a preocupação social na arte no Brasil - 2ª ed.*, São Paulo: Nobel, 1987

Antonio Manuel, Textos de Helio Oiticica, Antonio Manuel e Jean Claude Bernadet, Rio de Janeiro: Funarte, 1984 (Arte Brasileira Contemporânea)

Aquino, Flávio de "A Louca Arte de Nossos Jovens Artistas" Revista Visão, Rio de Janeiro: 28 de abril de 1967, in Alvarado, Daisy Peccinini (org.) *Objeto na Arte. Brasil anos 60*, São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1978

Arantes, Otília (org.). *Forma e Percepção Estética/Mario Pedrosa*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996

Arantes, Otília (org.). *Política das Artes/ Mario Pedrosa*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

Arte/Cidade *Brasmitte*, São Paulo: Arte/Cidade: grupo de intervenção urbana, Instituto Goethe, Pro-Helvetia, Secretaria de Estado da Cultura, SESC, 1997.

Azevedo, Mateus Soares de. *Mística Islâmica: Atualidade e convergência com a Espiritualidade Cristã*, Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

Bourdieu, Pierre *A Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

Bourdieu, Pierre *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996

Coelho, Teixeira (José Teixeira Coelho Neto). *Moderno Pós Moderno*, São Paulo: Editora Iluminuras, 2001

Cos... Lima, Luis (org) *A Literatura e o Leitor*, tradução do organizador, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979

D'Horta, Vera (org). *O Olho da Consciência, Juízos críticos e obras desajuizadas/ Arnaldo Pedrosa d'Horta*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000

Duarte, Paulo Sergio *Anos 60: transformações da arte no Brasil*, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998



- Dufrenne, Mikel *Estética e Filosofia*, trad. Roberto Figurelli, São Paulo: Perspectiva, 1972
- Durand, José Carlos Garcia *Arte Privilégio e Distinção*, São Paulo: Perspectiva, 1989
- Fabbrini, Ricardo Nascimento *O Espaço de Lygia Clark*, São Paulo: Atlas, 1994
- Favaretto, Celso *A Invenção de Helio Oiticica*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992
- Figueiredo, Luciano, Pape, Lygia e Salomão, Waly *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986
- Freire, Cristina *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*, São Paulo: Iluminuras, 1999
- Gaudibert, Pierre *Azione Culturale*, Milano: Feltrinelli, 1973
- Glusberg, Jorge *A Arte da Performance*, trad. Renato Cohen, São Paulo: Perspectiva, 1987
- Gombrich, E. H. *Norma e Forma*, trad. Jefferson Luiz Camargo, ed., 1990 Brasileira, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora
- Gomes, Angela de Castro "A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado" in *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998 pp. 489-558
- Gramsci, Antonio. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979
- Gullar, Ferreira *As etapas da Arte Contemporânea*, São Paulo: Nobel, 1985
- Gullar, Ferreira *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969
- Hauser, Arnold *Sociologia del Público*, ed. Espanhola, Madrid: Editorial Labor, 1977
- Herkenhoff, Mosquera, Cameron *Cildo Meireles*, São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda., 1999
- Instituto Cultural Itau (ed) *Tridimensionalidade*, São Paulo: Instituto Cultural Itau, 1997
- Jauss, Hans Robert "O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis" in *A Literatura e o Leitor*, organização e tradução de Luis Costa Lima, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979
- Justino, Maria José *Seja Marginal, Seja Herói: modernidade e pós-modernidade em Helio Oiticica*, Curitiba: Editora da UFPR, 1998
- Lourenço, Maria Cecília França *Museus Acolhem Moderno*, São Paulo: Edusp, 1999
- Lygia Pape*, Textos de Luís Otávio Pimentel, Lygia Pape e Mário Pedrosa, Rio de Janeiro: Funarte, 1983 (Arte Brasileira Contemporânea)



- Martins, Maria Helena (org) *Rumos da Crítica*, São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Itaú Cultural, 2000
- Melo, Alexandre (org.) *Arte e Dinheiro*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1994
- Merleau-Ponty, Maurice *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard, 1945
- Miceli, Sergio (org.) *Estado e Cultura no Brasil*, São Paulo: Difel, 1984
- Milliet, Maria Alice "As Abstrações" in *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994
- Milliet, Maria Alice "Tendências Construtivas e os Limites da Linguagem Plástica" in *Arte Moderna*, São Paulo: Associação Brasil 500 Anos de Artes Visuais, 2000
- Moisés, Leila Perrone *Texto, Crítica, Escritura*, São Paulo: Editora Ática, 1993
- Morais, Frederico *Artes Plásticas - A Crise da Hora Atual*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975
- Moulin, Raymonde "De l' artisan au professionnel: l'artiste", *Sociologie du Travail*, nº 4, 1983, citada por Durand, (1989)
- Oiticica, Hélio in Figueiredo, Pape e Salomão (orgs.) *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986
- Pereira et alli *Linguagens da Violência*, Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 13-22 pp.63 -82
- Poli, Francesco *Producción artística y mercado*, Madrid: Eudeba, 1987
- Pomian, K. - *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris: Gallimard, 1987
- Ribeiro, Marília Andrés *Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60*, Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997
- Santos, Maria de Lourdes Lima "Cultura, Aura e Mercado" in *Arte e Dinheiro*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1994, pp. 99-133
- Schwarcz, Lilia e Novais, Fernando (org) *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- Sennie and Webster (ed.) *Critical Issues in Public Art: content, context and controversy*, New York: Icon Editions, 1983
- Silva, Armando Sérgio *Oficina: do Teatro ao Te-ato*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1981
- Soares, Luiz Eduardo "Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência" in *Linguagens da Violência*, Rio de Janeiro: Rocco, 2000 pp. 23-46
- Zanini, Walter "Duas Décadas Difíceis: 60 e 70" in *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, pp.



Catálogos

Aguilar, Nelson (org) *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994

Aguilar, Nelson (org.) *Arte Contemporânea*, Catálogo da Mostra do Redescobrimento, São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000

Aguilar, Nelson (org.) *Arte Moderna*, Catálogo da Mostra do Redescobrimento, São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000

Aguilar, Nelson (org) *A Arte do Século XIX*, Catálogo do Módulo da Mostra do Redescobrimento, São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000

Alloway, Lawrence *American Pop Art*, New York: Whitney Museum of American Art, April 6-June 16, 1974

Itau Cultural *Cotidiano/Arte: Objetos Anos 60/90*, São Paulo, 1999. Catálogo de Exposição

MAMSP - Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Lygia Clark*, São Paulo, 1999. Catálogo de Exposição

Migliaccio, Luciano "O Século XIX" in *A Arte do Século XIX*, Catálogo da Mostra do Redescobrimento, São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000

Oiticica, Hélio, Catálogo da Exposição Nova Objetividade Brasileira, Mam-RJ, 1967

Periódicos

Revistas

Aquino

Gullar, Ferreira "Entrevista a Maria Alice Milliet" *Guia das Artes*, 3 (14), São Paulo, junho 1989

Kosuth, Joseph. "Arte depois da Filosofia" *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.1, set/out/nov. 1975, p. 11 transcrito em Ribeiro, op.cit. p. 51).

Krauss, Rosalind "A escultura no campo ampliado". *Revista Gávea*, 1(87), Rio de Janeiro, 1984

Jornais

Calligaris, Contardo "Golpe de Marketing", *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10-5-1998



Costa, Maria Ignez Correia "Entrevista com Hélio Oiticica". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23-3-1968

Texto não publicado

Rudge, Regina Telles "Arte Pública". Texto elaborado para o I Seminário Internacional de Arte Pública realizado pelo SESC- SP, 1995



