

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA

LARISSA COSTARD SOARES

“DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”:
RESISTÊNCIA, CRÍTICA E ARTES VISUAIS NO BRASIL (ANOS 1960/1970)

Niterói
2016



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

LARISSA COSTARD SOARES

“DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”:
RESISTÊNCIA, CRÍTICA E ARTES VISUAIS NO BRASIL (ANOS 1960/1970)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) do Departamento de História, Universidade Federal Fluminense (UFF), como requisito para a obtenção do título de Doutora em História.

ORIENTADOR: Dr. Marcelo Badaró Mattos.

Niterói
2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C838 Costard, Larissa.
"Da adversidade vivemos!": resistência, crítica e artes visuais no Brasil (anos 1960/1970) / Larissa Costard. – 2016.
329 f. ; il.
Orientador: Marcelo Badaró Mattos.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2016.
Bibliografia: f. 306-314.

1. Arte engajada. 2. Resistência à ditadura. 3. Arte contemporânea no Brasil. 4. Nova figuração. I. Mattos, Marcelo Badaró. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia.
III. Título.

LARISSA COSTARD SOARES

“DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”:
RESISTÊNCIA, CRÍTICA E ARTES VISUAIS NO BRASIL (1964-1979)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) do Departamento de História, Universidade Federal Fluminense (UFF), como requisito para a obtenção do título de Doutora em História.

Aprovada em 4 de março de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Badaró Mattos (orientador) / UFF – Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dr.^a Sonia Regina de Mendonça / UFF – Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Demian Bezerra Melo / UFF – Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dr.^a Luciana Lombardo Costa Pereira / PUC-Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Hugo Alexandre de Lemos Bellucco / SME - Duque de Caxias

*Aos heróis latino-americanos,
revolucionários caídos na luta por um
mundo mais justo, por sua memória e
exemplo. “América, no invoco tu nombre
em vano”.*

*Aos meus alunos, sentido da minha
história e meu sentido na História.*

AGRADECIMENTOS

Depois de quatro longos anos, muitas pessoas precisam ser lembradas como parte importante dessa trajetória. Apesar da aparência de solidão que o processo final traz, este trabalho é coletivo, e não poderia deixar de ser, porque precisou contar com o conforto emocional ou com trocas acadêmicas – em alguns casos na mesma pessoa – para que pudesse existir. Gostaria de deixar registrado alguns agradecimentos a pessoas que não poderiam deixar de ser mencionadas.

Começo então, pelo meu orientador – e amigo – Marcelo Badaró. Desde os tempos de graduação, quando fiz aquelas “dezenas” de cursos ministrados, Badaró foi para mim um exemplo de dedicação e seriedade, e sem dúvida uma das grandes inspirações profissionais. Me acompanhando mais de perto do que seu status de “banca” na graduação e mestrado exigiam, nunca negou ajuda, em forma de livros, revisões e conselhos. Agora no doutorado, como orientador, só posso tecer elogios. Respeitoso com o crescimento intelectual do orientando, presente na proporção que solicitamos, e com menção especial à resolução de crises existenciais. Esse trabalho deve muito a você, desde o estímulo para a seleção, passando pela segurança nas vezes em que a desistência pareceu o caminho mais seguro, à defesa em condições mais urgentes do que esperávamos, mas sempre confiante.

Em segundo, gostaria de agradecer à minha eterna orientadora, Sonia Regina de Mendonça (ainda me dou ao direito de me referir a “minha orientadora de bolsa” no presente). Um encontro não programado na graduação, aprendi com ela o ofício do historiador, a coleta e a responsabilidade com as fontes, a paixão pela teoria (e alguns

conceitos de Gramsci) e as regras do campo acadêmico, especialmente a ética, às vezes escassa.

Aos demais membros da banca, jovens doutores, agradeço a disponibilidade e a gentileza de sempre. Ao Demian Melo, desde a qualificação, um dos críticos mais construtivos que conheci em minha trajetória acadêmica. À querida Luciana Lombardo, companheira de trabalho, pelos primeiros passos nas discussões sobre a repressão e os direitos humanos. Ao Hugo Bellucco, desde muito antes do convite para a banca, pela ajuda, pelas dicas eruditas e pelo incentivo simpático sempre que tomava conhecimento dos novos passos da pesquisa.

Cabe mencionar, não exatamente em forma de agradecimento, mas como um registro, que essa pesquisa foi financiada pelo CNPq, ainda que seus esquemas de produtividade tendam a dificultar o próprio amadurecimento do conhecimento – produtividade essa que ainda é agravada pelas exigências de Programa de Pós-Graduação em História. Sendo realizado numa universidade pública e financiado pelo governo federal, portanto, o conhecimento aqui produzido é público e visa contribuir de alguma maneira com o enriquecimento das pesquisas e o conhecimento de um dos períodos mais tenebrosos da História do Brasil, os anos 1964-1985. Mas visa também, junto com os esforços de uma tímida justiça de transição, contribuir para a memória, na construção de uma sociedade que preserve efetivamente os valores democráticos e os direitos humanos.

Aproveito para agradecer aos funcionários da secretaria da PUC-Rio, local onde trabalho atualmente, que ao lado dos alunos foram a mais grata surpresa na instituição: Cleuza, Anair, Cláudio e Moisés. Sempre facilitaram meu trabalho, e algumas vezes ajudaram até mesmo na tese, com pequenos favores que desafogavam o dia-a-dia acadêmico, onde parece que estamos sempre devendo. A outros colegas de trabalho, que estiveram sempre próximos: Rômulo e Daniel Pinha.

Não consigo fazer nominalmente, mas deixo aqui registrado também o agradecimento a todos os estudantes que já passaram pelas minhas salas de aula. O magistério sempre foi minha principal razão na História, e desde os pequenos do ensino fundamental nos primeiros anos de magistério, até os jovens cineastas da PUC-Rio, é impossível medir o quanto aprendi no processo das aulas e nas conversas que tivemos, como professora e como historiadora, além do enorme crescimento pessoal.

Aos meus familiares, que nem sempre entendendo exatamente o que era preciso ser feito no meu trabalho, me acolheram da forma que puderam: Jorge, Rachel, Renata, Giselle e Alexandre. Em especial aos meus irmãos, Alexandre e Giselle, que me ensinaram o sentido de solidariedade, companheirismo e família, além da importância de umas boas risadas. Sou o que sou, em cada centímetro, graças a vocês.

Às amigas, tão diferentes entre si, que fizeram uma colcha de acolhimento e força e me abraçam todos os dias, literalmente. Meu eterno par, entre idas e vindas nesse mundo que sempre inverte nosso nome de tão grudadas que somos: Ludmila. Amo você como uma irmã, e você sabe para mim o que isso significa. Lívia, desde sempre, orgulho de crescer juntas (muito mais do que envelhecer, crescer), e para sempre, a flor mais colorida. Ao grupo das *gelix*, Natália (amiga/família), coragem e jovialidade; Isabela, pela doçura e presença; Rafaela, a mais fofa e arretada; Luana, pelo sorriso e leveza; Julia, pelo cuidado e permanência; Deborah, pelo sorriso até nas desgraças (com menção especial de consultora jurídica para assuntos de tratados internacionais de direitos humanos): meu dia nunca está completo sem vocês, na alegria e na tristeza. Às novas mulheres que apareceram recentemente e me ensinaram sobre feminismo e sobre afeto: Bárbara e Camila, as flores que nasceram do asfalto nessa vida acadêmica tão dura, agradeço o esforço em construir e tudo que aprendemos juntas. À Dani, porque no vai e

vem dos encontros a gente constata que alguns sorrisos mudam, mas não se desfazem. Iana, de longe mais perto, cada comemoração juntas me demonstram a força da sororidade e o apoio carinhoso. A vocês, mulheres poderosas, feministas, minha força e meu beijo.

Aos amigos, de todos os cantos e procedências, em especial Diego Spinelli, Hugo, Fernando, Bruno, Colubas, Wesley, Fábio Frizzo (pelos tantos anos que incluem até troca de personalidade, rs), sempre presentes e cuidadosos; Éder, Paulo, Rael, Lucas, Leonardo, Luizinho, André, pelo caminho compartilhado.

Com todo coração, ao Athos, que tendo sido o último a chegar, teve papel definitivo nos meus recentes sorrisos. Sua presença tornou a difícil tarefa de escrever muito mais fácil, com suporte e aconchego. Te agradeço por me lembrar com generosidade e paixão que a maior qualidade de um revolucionário é sonhar.

*“Num mundo de caos e violência é
preciso cuidar das palavras como se, no
seu ventre, elas trouxessem o núcleo
prenunciador de um outro mundo”
(Mia Couto)*

*Vai ser, vai ser
Vai ter de ser, vai ser faca amolada
O brilho cego de paixão e fé,
Faca amolada.
(Milton Nascimento)*

RESUMO

A tese aqui apresentada tem como objetivo discutir a resistência e o engajamento dos artistas visuais das “novas” vanguardas figurativas no Brasil, especialmente entre os anos 1964 e 1979. Partindo da atuação em duas frentes integradas, que Gonzalo Aguilar chamou de *práticas revolucionárias*, mais diretamente vinculadas às manifestações políticas de esquerda, e *práticas modernizadoras*, aquelas que cumpriram a função de romper com as tradições artísticas, esses artistas utilizaram seu espaço no campo artístico para militar contra a ditadura empresarial-militar e as condições sociais do Brasil, abordando de maneira inovadora temas como o imperialismo, o subdesenvolvimento, a tortura, a censura e a necessidade da transformação social. A partir da análise de seus escritos e de suas obras, a tese procura compreender como tentaram driblar a censura e pensar as limitações de sua atividade, considerando a elitização do campo artístico brasileiro, para elaborar uma arte que ganhasse as ruas e alcançasse o maior público possível.

Palavras-chave: artes visuais; resistência; arte engajada; vanguardas figurativas.

ABSTRACT

The research presented here intend to discuss the resistance and engagement of visual artists of the "new" figurative vanguards in Brazil, especially between the years 1964 and 1970's. Based on in two types of performances, that Gonzalo Aguilar called "*revolutionary practices*", the ones more directly linked to leftist political demonstrations, and "*modernizing practices*", those who had broken the traditional boundaries of artistic activities, these artists used their space in the artistic field to denounce the military dictatorship and social conditions in Brazil, addressing innovatively issues such as imperialism, underdevelopment, torture, censorship and the need for social transformation. Analyzing his writings and works of art, this thesis seeks to understand how they tried to avoid censorship and how they faced the limitations of their activity, considering the elitism of the Brazilian artistic field, to develop an art that won the streets and reach the largest audience possible.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
Capítulo 1: “UM NOVO POSICIONAMENTO DO ARTISTA”: MANIFESTOS E ESCRITOS DOS ARTISTAS NOS ANOS 1960 E 1970	16
1.1) <i>Por uma arte nacional-popular: a perspectiva do Manifesto dos Centros Populares de Cultura</i>	<i>20</i>
a) O Anteprojeto de Manifesto do CPC da UNE: por uma “arte popular revolucionária”	21
b) A concepção de nacional-popular no CPC e a possibilidade de uma alternativa contra-hegemônica	35
c) Considerações sobre o <i>Anteprojeto de Manifesto</i> e o modelo de “arte popular revolucionária”	39
1.2) <i>Segue o debate: o nacional-popular no pós-1964</i>	<i>45</i>
a) Ferreira Gullar e a Arte de Vanguarda	47
b) Uma estética da fome e a política do Cinema Novo	57
1.3) <i>A militância entre os artistas de vanguarda</i>	<i>64</i>
a) A formação da Nova Objetividade	64
b) “A tomada de posição realista e sem subterfúgios”: o retorno do real	75
c) A estética da participação	80
d) A questão da forma e a arte ambiental	84

e) ‘ <i>A realidade exige opções combativas</i> ’: as questões sociais colocadas	91
f) Arte de vanguarda, crítica e militância: considerações gerais sobre a nova objetividade	97

CAPÍTULO 2: RESISTIR É PRECISO: OPOSIÇÃO, DIREITOS HUMANOS E ARTES VISUAIS NO BRASIL DOS ANOS 1960-1970 101

2.1) <i>Memória, verdade e justiça</i> : conhecer o terrorismo de Estado como método de governo	102
2.2) Resistir é preciso: a crítica à ditadura e a denúncia da tortura	112
a) “Perdendo a forma humana”: a representação da tortura	118
b) De dentro da cela: retrato do cotidiano dos presos políticos ...	127
2.3) “ <i>USA e abusa: a participação norte-americana</i> ”	134
2.4) <i>Dois casos especiais: Tito e Herzog</i>	136
a) “A sala escura da tortura”: um relato plástico da tortura de Frei Tito	136
b) “A morte no sábado”: Vladimir Herzog	145

CAPÍTULO 3: OCUPAR É PRECISO: ARTE AMBIENTAL, ARTE NAS RUAS, INDÚSTRIA CULTURAL 155

3.1) <i>O museu nas ruas: os espaços institucionais e a estética da participação</i>	156
3.2) <i>O popular e o pop: classes subalternas, cultura de massas e indústria cultural</i>	173
a) <i>O pop e o Brasil</i>	173
b) <i>Indústria Cultural</i>	183
c) <i>Indústria Cultural e práticas revolucionárias</i>	202
3.3) <i>As formas contemporâneas e a ocupação do espaço público</i>	208

CAPÍTULO 4: REDES DO SUL: CONEXÕES LATINO-AMERICANAS

NA LUTA CONTRA A DITADURA

4.1) <i>“Hermano, dame tu mano”: a luta política e cultural latino-americana</i>	217
4.2) <i>Esforços de solidariedade: institutos, museus e exposições</i>	224
a) <i>O Museo Latinoamericano e o MICLA</i>	229
b) <i>“A Cuba iré”: o pólo chileno-cubano</i>	232
4.3) <i>“No a la Bienal”: o problema das Bienais de São Paulo</i>	242
a) <i>A Bienal do Boicote</i>	246
b) <i>Contra a Bienal, Contrabienal</i>	258
4.4) <i>O “Museo de la Solidariedad” do Chile</i>	273

CONSIDERAÇÕES FINAIS

282

INTRODUÇÃO

“...perceber que o problema da arte não está desligado da realidade concreta do mundo e que não será pela omissão, mas pela participação, que o homem reencontrará o caminho certo”.
(Ferreira Gullar)

Os temas de cultura e participação no período da ditadura empresarial-militar no Brasil têm sido debatidos pela produção acadêmica recente principalmente em duas chaves de interpretação. De um lado aquelas que, empreendendo uma revisão nas interpretações do golpe e da ditadura, esvaziam a ideia de que tenha havido resistência (a partir da noção de que a “sociedade civil”, homogeneamente concebida, era colaboracionista). Por isso se concentram em artistas cuja postura enquanto intelectuais corrobore com a noção de uma trajetória errante (ou errática), que a um só tempo busca dialogar com a noção de popular e flertar com a colaboração com o regime militar. De outro lado, as análises nas quais encontramos interpretações a respeito da atuação do campo artístico brasileiro como tocado por uma estrutura de sentimento que apontava para a necessidade da revolução social nos primeiros anos do pós-golpe, seguidos por uma crescente desilusão por parte dos artistas com os projetos de esquerda.¹ Como desdobramento desta análise, surge uma interpretação de que a arte contemporânea

¹ Na primeira linha podemos identificar uma historiografia composta principalmente por historiadores atuantes ou formados na Universidade Federal Fluminense, identificada como “revisionista”, como por exemplo, Daniel Aarão Reis Filho, Denise Rolemberg, Samantha Viz Quadrat, entre outros; e na segunda as análises que derivam de Marcelo Ridenti, especialmente após sua obra *Brasilidade Revolucionária*.

brasileira teria nascido, portanto, naquele contexto de desilusão e seria marcada pela retração no processo de resistência e engajamento social dos artistas.

A pesquisa das obras ² de arte do período possibilita, no entanto, colocar questões para ambas interpretações, revelando trajetórias de artistas que, atuando junto às organizações de esquerda, conscientes do seu propósito na resistência à ditadura e na denúncia à violação dos direitos humanos, se mantiveram atuantes durante todo o regime. Sua militância no campo artístico partilhava de formas estéticas de vanguarda, ou seja, compunham no campo estético o quadro dos artistas que foram responsáveis pelas primeiras discussões sobre arte contemporânea no Brasil. O objetivo dessa tese é portanto, problematizar a noção de um campo artístico unívoco e uma resistência que teria se dissolvido, em meio a uma “pós-modernização” dos artistas nos anos 1970.

Para compreender a atuação dos artistas de esquerda é preciso levar em consideração que suas discussões estão pautadas em questões centrais para o debate político: as que dizem respeito ao próprio contexto da ditadura; os temas como a urgência da revolução social, o problema do subdesenvolvimento, a resistência e a denúncia dos procedimentos do regime militar; e as que – mais ligadas ao campo da cultura, mas não trabalhadas de maneira despolitizada – colocam em questão a cultura de massas, a indústria cultural, a formação da arte *pop* e a própria restrição da atuação no campo da cultura diante do problema da censura.

Artistas brasileiros renomados no campo da arquitetura, artes plásticas e literatura, identificados como os grandes nomes da arte brasileira contemporânea e professores nas grandes escolas de arte do Rio de Janeiro e São Paulo – muitos autores dos textos

² Uma observação que gostaria de deixar registrada é que, quase na totalidade da tese, busquei privilegiar o uso de obras e manifestações artísticas às quais pude rastrear comentários ou explicações de seus próprios autores, ou de sucessivas análises de especialistas, para evitar incutir em elucubrações interpretativas sobre experiências plásticas com intenções não declaradas.

analisados no capítulo 1 desta tese – estiveram na linha de frente dos debates políticos no campo da cultura, e foram os principais inovadores em termos de técnicas e suportes que os identificaram imediatamente com a arte contemporânea brasileira.³ Além desta frente de atuação, mais identificada com o campo institucional da arte⁴, a mesma batalha pela utilização dos meios da cultura como forma de ativismo político foi bastante forte no que é conhecido como marca da arte contemporânea: as artes gráficas e as performances.

Tal como prometido em seus textos e manifestos, estes artistas tinham como objetivo travar uma discussão que contemplasse a urgência do político através de suas obras, que passariam a abordar diretamente as mazelas do “desenvolvimento” brasileiro, as condições de vida nos subúrbios e nas favelas, as práticas de repressão e tortura da ditadura militar e o problema do imperialismo. Num processo de incorporação de temas e métodos que visava redefinir o próprio campo do que é a estética, a forma, para boa parte destes artistas, era também parte do conteúdo. O pesquisador argentino Gonzalo Aguilar afirma que a arte brasileira (e argentina) nos anos 1960 estaria marcada por uma intenção generalizada: a abertura da arte. Esta abertura se deu tanto em termos de materiais “não-estéticos” na composição, quanto pelo questionamento radical do que era politizar a obra de arte e também pela entrada das pautas dos movimentos sociais como protagonistas das obras, o que, posteriormente, funcionaria como abertura de espaço institucional para o contato da arte com um público mais amplo. Para usar a expressão do autor argentino, uma dimensão central da arte no período seria, portanto, a necessidade

³ Por arte contemporânea podemos entender, em linhas gerais, a arte produzida pós-anos 1960, que se caracteriza principalmente pela diversidade de suportes e estilos, pela retomada da apreciação da relação arte e vida cotidiana e pela ruptura com o formalismo do ambiente acadêmico das concepções de vanguarda modernistas. ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. No caso brasileiro podemos identificar os grupos que se consolidaram no momento pós-concretismo, na década de 1960.

⁴ Ou o campo artístico entendido de maneira tradicional, cujos participantes eram figuras reconhecidas socialmente como artistas e que circulavam nos circuitos das galerias, museus e crítica de arte.

de transformação de “uma arte de experimentação estética institucional” em “uma arte de experimentação política parainstitucional”.⁵

Neste processo, Aguilar afirma terem existido duas práticas concomitantes, e que não eram contraditórias, muito pelo contrário, teriam nascidos juntas, ainda que o avanço das condições de fazer política e da repressão tenha cuidado de separá-las em algumas trajetórias artísticas. Estas seriam as práticas que o autor diferencia como “práticas revolucionárias” e “práticas modernizadoras”. As práticas modernizadoras teriam sido aquelas que corresponderiam a uma dimensão formal e estética, como a incorporação de novos materiais, a confecção de uma “arte ambiental participativa”, entre outros exemplos – a “arte de experimentação estética institucional”; enquanto as práticas revolucionárias estariam mais ligadas a uma dimensão política direta, a intervenção imediata, o aspecto da “arte de experimentação política parainstitucional”. Vale sempre ressaltar, para que não passe despercebido, que esta proposta de divisão dos dois tipos de prática realizada por Aguilar é um interessante instrumento para análise, mas o próprio autor reconhece que na realidade do processo histórico elas não somente não são excludentes, mas sim estavam imbricadas. Porque considerando a proposta estética desses artistas era difícil separar a dimensão da forma da dimensão política, bem como muitas vezes esses artistas utilizaram o prestígio de suas carreiras para atuar politicamente de maneira direta.⁶ A divisão, no entanto, facilita a análise das obras de arte por temas, e assim é utilizada neste texto, considerando a ressalva proposta pelo próprio autor dos conceitos.

⁵ AGUILAR, Gonzalo. “La invención del espacio (arte y cultura en la Argentina y en Brasil, años 1960). IN: HERKENHOFF, Paulo. *Arte de contradicciones. Pop, realismo y política. Brasil – Argentina 1960*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012. p.40.

⁶ Esta atuação pode ter sido feita de maneira mais indireta, como os esforços de Rubens Gerchman – na altura já artista consagrado e diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage – para resguardar o espaço da escola, que tido apenas como “zona de educação artística”, abrigou artistas procurados e eventos com teor de esquerda, ou até mesmo num outro extremo a ação política direta, como foi o caso de Sérgio Ferro, arquiteto uspiano que em dado momento de repressão política e avanço da barbárie do regime da ditadura empresarial-militar, paralelamente à carreira nas artes, se engajou na luta armada.

Para compreender a dimensão crítica nas obras destes artistas nos anos 1960 e 1970 esta chave de leitura ajuda a esquematizar quais eram os debates e problemas a serem enfrentados no processo de formação da arte contemporânea no Brasil. Temas como a cultura de massas, a indústria cultural, a vida cotidiana e as desigualdades sociais bem como a perseguição política aparecem com força numa tentativa de denúncia e construção de contra-hegemonia.

O caminho para a chegada ao tema dessa tese resulta de uma trajetória que nasceu ainda na graduação em História, com os estudos sobre uma teoria materialista para a cultura. Impulsionada pelo magistério, as temáticas da cultura e do engajamento social na construção de uma alternativa ao pensamento hegemônico passaram a ocupar meu interesse teórico. Posso afirmar, então, que essa tese tem referenciais fincados em um conjunto de autores que moldaram minha visão de História e estão no pano de fundo das análises sobre a cultura. Entre estes autores, seguramente os mais importantes são Raymond Williams, Edward Thompson e Antonio Gramsci. A compreensão da cultura de uma maneira dialética, integrada do a todo social – ou tentativa de – presente nas análises se deve à leitura desses autores, ainda nos primeiros passos na pesquisa histórica. Além desses, outros compõe a análise de maneira igualmente importante, como Fredric Jameson, Walter Benjamin, Theodore Adorno e Pierre Bourdieu. No entanto, como opção de deixar o texto mais fluido, sem forçar o leitor e retornar a todo instante para a “introdução”, os conceitos utilizados foram sendo apresentados a medida apareciam como suporte de análise do longo dos capítulos. Desta forma, o leitor encontrará a definição de intelectual por Gramsci no capítulo 1, a indústria cultural, a reprodutibilidade

técnica e a obra de arte revolucionária de Adorno, Benjamin e Brecht, respectivamente, no capítulo 3, e assim por diante.

Na redação da tese há um termo, no entanto, que aparece diluído solicita algum esclarecimento, “vanguarda”. Por surgir com uma acepção nas fontes, ter outro sentido no vocabulário político comum (especialmente quando no par vanguarda-base) e ser ainda um conceito com diferentes interpretações na teoria marxista, a concepção de vanguarda pode gerar alguma confusão quando se aborda temas como arte e atuação intelectual. Para tentar esclarecer melhor o leitor, de maneira breve ficam expostos aqui os sentidos que podem aparecer nesse capítulo da tese.

No que diz respeito ao campo artístico, nos textos de época analisados, “vanguarda” aparece no sentido artístico como um grupo que produz arte que, em geral, apresenta rupturas com as tradições de representação instituídas no campo artístico. Ligados imediatamente à noção de “arte de vanguarda”, esse seriam os que quebram os padrões artísticos de então, com a utilização de novos materiais e formas, e por isso estão muito próximos à ideia de experimentalismo. Este sentido de vanguarda aparece tanto nos textos dos artistas do nacional-popular e seus herdeiros quanto nos textos dos artistas ligados aos grupos de experimentação estética, no capítulo 1.

Como referencial teórico, há uma concepção específica sobre o campo artístico no século XX, que aparece diluída neste texto e de maneira mais geral orientou em grande medida o olhar sobre o próprio objeto, que pode auxiliar se for imediatamente apresentada, antes mesmo do início das análises, para um melhor entendimento dos argumentos nessa tese desenvolvidos nos quatro capítulos subsequentes. Esse é o conceito de *vanguarda artística*⁷, fundamental para a compreensão do próprio recorte da pesquisa, apresentado pelo crítico literário alemão Peter Bürger.⁸ Em sua obra, Bürger busca

⁷ Entende-se a arte de vanguarda como a arte moderna, datada do início do século XX.

⁸ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

elaborar, dentro do referencial do materialismo histórico, um esquema de análise social da arte no século XX que explique a tentativa de superação de uma arte que tivesse se descolado dos demais processos sociais, tradição do esteticismo burguês – entendido como uma concepção de arte segundo a qual se enfatiza demasiadamente a independência da arte com relação às demais instâncias e instituições sociais, especialmente a moral e religião e a política. Desta forma, o crítico alemão elabora uma noção de vanguarda como “autocrítica da arte na sociedade burguesa”⁹, apontando os limites e sucessos dessa nova inspiração política para os grupos artísticos do século XX.

De acordo com Bürger, a arte pode ser entendida como um “subsistema social”, com regras específicas, mas inserido em um sistema total. Seguindo a tendência da sociedade burguesa de progressiva divisão do trabalho, o subsistema de arte teria passado, no século XIX, a uma também tendente diferenciação, berço no qual a sociedade burguesa consolidada teria “ressacralizado” a arte, transformada em uma instituição separada da *práxis vital*, com função social perdida.¹⁰ Para o crítico “o subsistema de arte, totalmente diferenciado, é, ao mesmo tempo, um sistema cujos produtos individuais têm a tendência de deixar de assumir qualquer função social”.¹¹ Ou seja, esse processo de separação entre arte e sociedade é gerado pelo próprio desenvolvimento da sociedade burguesa, do qual ao mesmo tempo a própria arte faz parte de maneira constitutiva. Complementando essa análise da conformação da arte no esteticismo, Bürger caracteriza essa situação do subsistema de arte como “atrofia da experiência”. Se a experiência é um conjunto de reflexões e percepções da *práxis vital*, a cristalização do subsistema de arte (cuja principal característica é seu afastamento da *práxis*) tem como impacto no sujeito a atrofia da experiência, ou seja:

⁹ Idem, p.54.

¹⁰ Bürger caracteriza isso como a perda do conteúdo político das obras individuais.

¹¹ BÜRGER, op.cit. p. 75.

As “experiências” que o especialista vivencia no seu subsistema não são mais reversíveis à práxis vital. A experiência estética, como uma experiência específica, da maneira pura como a desenvolve o esteticismo, seria a forma na qual a atrofia da experiência – no sentido definido – se manifesta na esfera da arte. Em outras palavras: a experiência estética é o lado positivo desse processo de cristalização do subsistema social arte, cujo lado negativo é a perda de função social do artista.¹²

Com a arte de vanguarda, esse subsistema passaria a ser espaço de autocrítica da própria sociedade no momento da tentativa de superação da tensão entre a arte (que na sociedade burguesa tem status de suposta autonomia, com a ideia de “arte pela arte”) e a própria sociedade. A autocrítica se realiza então, na solução dessa tensão, que se dá de maneira contraditória e conflitiva, entre a arte como instituição e os conteúdos das obras individuais. A primeira questão para os artistas de vanguarda será, portanto, superar a relação excludente entre arte e sociedade criada pelo esteticismo burguês. O objetivo passa a ser tentar direcionar a experiência estética (que é criada descolada da práxis pelo esteticismo) para a vida cotidiana.

Os movimentos artísticos de vanguarda fazem oposição direta à ideia de uma arte completamente autônoma com relação à vida social, atacando a noção de uma produção e recepção individuais, e o descolamento do que Bürger chama de práxis vital.

Os vanguardistas buscavam, dessa maneira, a superação da arte (definida pelo esteticismo), no sentido de reconduzi-la à práxis vital, mas não à práxis do burguês, cuja vida é orientada por uma “racionalidade-voltada-para-os-fins”, mas sim, de acordo com Bürger, na tentativa de ajudar na organização de uma nova práxis vital. Usando o próprio descolamento da práxis vital da sociedade burguesa, se valendo de um espaço de autonomia, as vanguardas artísticas buscariam “projetar a imagem de uma ordem

¹² Idem, p. 77

melhor”, enquanto protestavam contra a “perversa ordem existente”.¹³ Com aparência de um empreendimento contraditório se dá a possibilidade de autocrítica na arte: é se valendo do espaço de “suposta” ou “relativa” liberdade da arte no esteticismo burguês que esses artistas podem exercer um conhecimento crítico da realidade criticando a sociedade existente. É levado em consideração o fato de que, por essa contradição inerente, essas possibilidades de crítica sempre esbarrariam em limites e problemas impostos pela própria ordem burguesa.

Para Bürger, esse processo de superação da “instituição arte” acontece em três esferas principais: a finalidade de aplicação da manifestação artística, a produção e a recepção. As vanguardas rompem com a própria noção de “obra de arte” no sentido de representar uma totalidade produzida individualmente, para enfatizar a noção de “montagem” de uma “manifestação artística”, ou seja, uma produção que é coletiva, questionando o individualismo burguês que alimenta a ideia do “gênio criador” individual na obra de arte. O uso de objetos do cotidiano como matéria-prima para a confecção das obras de arte (ou de objetos até então não tradicionais do fazer artístico, rendendo colagens, instalações e novas formas), faz parte desse processo de reintegração entre arte e vida, sinalizando a produção coletiva. Bürger resume a situação das vanguardas da seguinte forma:

Resumindo, os movimentos de vanguarda negam determinações que são essenciais para a arte autônoma: a arte descolada da práxis vital, a produção individual e, divorciada desta, a recepção individual. A vanguarda tenciona a superação da arte autônoma, no sentido de uma transposição da arte para a práxis vital. Tal fato não ocorreu e, na verdade, nem pode ocorrer na sociedade burguesa, a não ser na forma da falsa superação da arte autônoma.¹⁴

¹³ Bürger. op.cit. p. 107.

¹⁴ Bürger, op.cit. 114.

Para completar esta definição de vanguarda artística, é interessante observarmos ainda a relação entre vanguarda e engajamento que o autor propõe e que nos é útil para pensar o Brasil dos anos 1960 e 1970. Para Bürger, é preciso considerar que o que se entendia por engajamento foi radicalmente alterado na arte de vanguarda, algo que o autor explica com a aproximação do teatro de Brecht, para sinalizar que há um processo de “refuncionalização” da arte. O engajamento político na obra de vanguarda não aponta mais para a própria obra, como teria sido em momentos anteriores, mas sim para a realidade. A realidade penetra na obra, e essa não se fecha mais para aquela. Por isso, a arte engajada para as vanguardas se define também do ponto de vista da forma, não somente do conteúdo. A obra executada não tem mais a pretensão de totalidade de uma obra orgânica, cujas partes se harmonizam com o todo, apagando a dimensão de objeto produzido, mas sim passa a se caracterizar como uma montagem não-orgânica, onde as partes não compõem um todo reconciliador, o que enfatiza justamente seu caráter de artefato produzido. As partes, emancipadas de um todo a elas anterior, geram em sua recepção um choque por não produzir uma impressão total, condição para a interpretação do seu sentido. O choque se relaciona também com a presença da realidade:

Esse choque é ambicionado como estimulante, no sentido de uma mudança de atitude; e como meio, com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança da práxis vital do receptor.¹⁵

Desta maneira, além da intenção política propriamente dita, a forma pesa: o princípio estrutural não-orgânico passa a ter também qualidade de mensagem política. Um novo tipo de arte engajada se torna possível nos marcos das vanguardas. Mesmo que

¹⁵ Bürger, op.cit. p. 158.

tenha fracassado em construir necessariamente uma nova práxis vital, por estar sempre limitada (paradoxalmente) pela própria “instituição arte” na sociedade burguesa, a arte passava a desenvolver uma nova relação com a realidade, numa constante tentativa de apontar para ela.

No que diz respeito à dimensão da teoria marxista, especialmente quando se fala de vanguarda relacionada à atividade intelectual/política, o principal referencial do capítulo é a forma como Antonio Gramsci define o conceito.¹⁶ A partir da consideração de que todos os homens são filósofos, pois em suas atividades cotidianas investem linguagem, senso comum – ou bom senso – ou religião, Gramsci afirma que todos os homens carregam em si visões de mundo desagregadas, uma concepção própria de mundo que se manifesta na ação. A filosofia da práxis deve atuar de maneira a ser a crítica de uma visão de mundo da qual os homens participam de maneira “imposta” pela hegemonia, elaborando uma visão própria, crítica e consciente. A tarefa da filosofia seria a superação do **senso comum** – conjunto de concepções e moral desagregada acumulada dos resquícios de filosofias precedentes – através da crítica, contrapondo-se a ele com o **bom senso** – a direção consciente da ação através da superação das paixões, devendo ser desenvolvido para ser transformado em algo unitário e consciente. À filosofia crítica, que produz vontade e ação, se coloca, portanto, a tarefa de construir esta unidade ideológica, sem a separação entre os estratos intelectuais e os “homens comuns” (que não exercem a função social de intelectuais). Considerando que o bom senso, núcleo do senso crítico, existe no interior do senso comum, é fundamental que o intelectual revolucionário dialogue com este senso comum, construindo assim uma filosofia crítica organicamente ligada à classe, e não uma filosofia acabada e produzida fora dela.

¹⁶ Para evitar possíveis confusões, evitarei ao máximo utilizar o conceito de vanguarda na acepção política do par vanguarda-base.

Esta unidade cultural e ideológica, segundo Gramsci, só pode ocorrer na mesma medida em que ocorre a unidade entre teoria e prática, em que os intelectuais estejam organicamente ligados à causa daquela massa, organizando a vontade coletiva que essas massas colocam em suas atividades, constituindo assim um “bloco cultural e social”. Deste modo, um movimento só é filosófico na medida em que elabora um pensamento superior ao senso comum, coerente e em contato com as questões objetivas que a realidade coloca, isto é, que se propõe a responder questões colocadas por seu tempo histórico. Ou seja, a relação entre a filosofia da práxis e o senso comum é assegurada pela política, e não por meras escolhas individuais. E, diferentemente das filosofias imanentistas e religiosas, a filosofia da práxis não deve buscar manter os “simples” no senso comum, mas sim aproximá-los da filosofia crítica, forjando um bloco intelectual e moral que torne possível o progresso intelectual das massas.

Esta elaboração de uma concepção crítica de si mesmo e de seu estar no mundo é a tarefa imprescindível para a relação entre os filósofos e as massas. O ‘homem ativo de massa’ atua de maneira prática no mundo, e produz conhecimento na medida em que o transforma, ainda que não tenha clara consciência teórica de sua ação. Por isso, sua consciência prática – ligada à ação – e sua consciência teórica – sustentada no discurso herdado e hegemônico no senso comum – podem ser, e geralmente são, contraditórias. Este discurso hegemônico absorvido, contudo, dialeticamente se reflete na consciência prática, no sentido de uma direção da vontade que por vezes pode levar ao próprio interdito da ação, gerando passividade moral e política.

Para compreender o papel da vanguarda em Gramsci, portanto, é preciso ter em mente a importância fundamental da dialética entre pensamento e ação, levando em conta que é impossível separar as duas esferas. Em Gramsci a teoria não é mero acessório, bem como deve ser desenvolvida por aqueles que têm a consciência prática da ação no mundo.

Logo, a vanguarda não é composta por intelectuais apartados da classe, que a interpretam, na tradicional relação vanguarda-base comum a algumas correntes do marxismo. A autoconsciência crítica significa a elaboração de uma camada de intelectuais, uma vez que as massas não se tornam independentes sem organização. Os intelectuais surgem no seio da própria classe, organizando-a, expandindo-a, e são o aspecto de ligação entre teoria e prática, o processo de criação e o desenvolvimento das camadas intelectuais estão ligados, historicamente, à dialética entre teoria e prática, e na medida em que a massa se expande criticamente reelabora e complexifica suas categorias intelectuais. Os partidos seriam organismos privilegiados de vinculação entre teoria e prática, elaborando intelectuais que promovem a unidade teórico-prática no processo histórico real.¹⁷

Esclarecido o termo *vanguarda* como aparece nas fontes, na teoria da arte e na filosofia marxista, será possível perceber as orientações conceituais que regeram esta tese na interpretação da atuação intelectual dos grupos estudados no Brasil dos anos 1960 e 1970.

Tendo como norte essa interpretação para a atuação das vanguardas artísticas, as conclusões aqui apresentadas têm como objetivo levantar questões importantes sobre as formas de engajamento e transformação da arte no Brasil dos anos 1960/1970, e o compromisso dos artistas com a crítica e a transformação social – em direção ao socialismo ou como resistência pelo fim da ditadura.

A tese, então, se encontra organizada da seguinte maneira: o primeiro capítulo discute os escritos dos artistas, buscando extrair deles as teorizações sobre arte, artista e

¹⁷ GRAMSCI, Antonio. *A Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, sem data.

engajamento. Um fenômeno interessante do contexto é a proliferação de escritos dos próprios artistas, que ultrapassaram a tradição de escrever manifestos que apontavam para o que a arte deveria ser no futuro, e passaram a escrever sobre o presente e seus objetivos com a obra, marcando não apenas um momento de posicionamento político sobre as obras, mas o desafio às instituições acadêmicas e à crítica de arte, tradicionalmente entendidos como as instâncias autorizadas a elaborar as teorizações sobre a relação entre arte e sociedade.

O segundo capítulo tem como tema a resistência à ditadura militar, tentando esboçar as formas pelas quais, em seu fazer artístico, muitos intelectuais tentaram denunciar a situação de censura, as violações de direitos humanos, e criaram em seus espaços de trabalho momentos de reflexão sobre a situação política do Brasil.

O terceiro capítulo busca discutir questões políticas importantes para os artistas que extrapolavam a questão da ditadura empresarial-militar. Temas como a elitização da arte e sua necessária abertura, a transformação social, a desigualdade, o subdesenvolvimento e as formas de modernização da própria arte no sentido de superar sua posição tradicional na sociedade brasileira foram presentes nesse processo de construção de formas artísticas contemporâneas no Brasil, com os esforços de uma arte mais pública, cujo suporte superava a pintura bidimensional de cavalete, em muitos casos. A indústria cultural, o *pop* e o elemento popular estiveram na ordem do dia nesse processo, e também aparecem no capítulo 3.

O quarto e último capítulo tem como objetivo discutir as estratégias internacionais e internacionalistas dos artistas das vanguardas brasileiras para a atuação política em um contexto onde internamente o país silenciava cada vez mais duramente o campo da cultura. Em contato com artistas latino-americanos e europeus, redes de solidariedade e trabalho foram criadas, denunciando as condições de violação dos direitos humanos nas

ditaduras do cone sul, as consequências do imperialismo e apontando para o socialismo como a solução para os problemas latino-americanos.

Nas considerações finais, através de um apanhado dessas discussões, será possível pensar quais foram os limites da atuação desses artistas, e em que medida lograram efetivamente fazer potência na voz da resistência e da esquerda brasileiras, bem como em que medida o conhecimento de sua atuação contribui para a historiografia sobre o período.

CAPÍTULO 1

UM NOVO POSICIONAMENTO DO ARTISTA:

MANIFESTOS E ESCRITOS DOS ARTISTAS NOS ANOS 1960/1970

“Tais afirmações e ações públicas de diferenciadas colorações poéticas contribuem para a constituição de um novo posicionamento do artista, aí inscrevendo-se tanto o caráter político quanto a dimensão ética e o questionamento do mito da arte pela arte ou do artista em sua torre de marfim: mudar a arte é também mudar a vida, o homem e o mundo.”
(Gloria Ferreira)

Os anos 1960/1970 foram marcados por intensa produção artística, não apenas de obras de arte, mas sobretudo por escritos dos artistas. A tradição dos manifestos se iniciou com as vanguardas artísticas na década de 1900¹⁸ e estabeleceu-se como prática em diversos coletivos de artistas ao redor do mundo, cujo objetivo era quase sempre realizar proposições utópicas para o futuro da arte.

A arte moderna será marcada por duas inflexões importantes, e não dissociadas, no campo dos escritos de artistas, indicando a tomada ativa da palavra pelo artista na formulação dos destinos da arte: o manifesto e os textos teóricos. (...) De origem política, como posição ou justificativa da posição, o manifesto não se endereça, diferentemente dos textos anteriores [da arte pré-moderna], apenas aos artistas ou *amateurs* esclarecidos, mas a um público amplo: a ‘todo mundo’... os manifestos têm como objetivo anunciar ao grande

¹⁸ O primeiro manifesto artístico de vanguarda foi o *Manifesto Futurista*, de 1909. Este inaugurou uma tradição que depois foi utilizada por dadaístas, surrealistas, e espalhou-se pelo mundo nos anos 1920/1930. MICHELI, Mario de. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

público o devir da arte, recusando aos críticos o direito de se imiscuir nas questões dos criadores.¹⁹

Os anos 1960 e 1970, no entanto, trazem consigo uma novidade interessante no que tange a produção textual destes artistas: uma profusão de textos teóricos (na forma de críticas de arte, textos avulsos a serem publicados em revistas e jornais, cartas trocadas entre si).²⁰ De acordo com Gloria Ferreira, estes escritos estabeleceram “uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte”, a medida em que contavam com a autoridade de fala do próprio artista (“fala na primeira pessoa”, para usar o termo da autora) e se diferenciavam dos manifestos porque “não mais visam estabelecer os princípios de um futuro utópico, mas focalizam os problemas correntes da própria produção”²¹, ou seja, se propõem a ser intervenções reais e imediatas, redefinindo o papel social de suas obras e em certo sentido, a debatendo a própria função de suas produções. Citando Lawrence Alloway, a autora conclui afirmando “o fato é que a crescente circulação do trabalho estava solidamente amarrada à informação vinda dos artistas. O ato de definição não estava separado do ato de apreciação.”²² Assim, os escritos estabelecem a relação entre a experiência pessoal destes artistas e as questões teóricas, mostrando a necessidade destes esclarecimentos para o campo artístico e para o público.

A presença cada vez mais comum destes escritos e sua circulação marcam um momento na história da arte e do papel social dos artistas no Brasil no qual estes passam a ser progressivamente e cada vez com mais ênfase identificados como intelectuais, e não mais apenas como os especialistas das experiências artísticas. Se tomamos intelectual no

¹⁹ FERREIRA, Gloria. *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. P.13

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 10.

²² ALLOWAY, Lawrence. Citado por FERREIRA, op.cit. p. 10.

sentido gramsciano,²³ esta nova fala em primeira pessoa – que desautoriza em certo sentido a tradicional fala consagrada dos críticos de arte – representa o momento em que estes artistas assumem cada vez mais a função intelectual de refletir sobre suas produções e o papel que os mesmos desempenham na sociedade. Desta maneira, entre os artistas e textos neste capítulo analisados há presença forte de reflexões e tentativas de construção de projetos sociais contra-hegemônicos, demonstrando preocupação com os problemas sociais gerados pelo desenvolvimento capitalista e a ditadura empresarial-militar no Brasil. Tais textos marcam, portanto, as questões de intervenção política no campo da cultura e o momento em que a prática artística só existe em constante dialética com o desenvolvimento teórico. Analisa-los nos permite um primeiro mapeamento sobre como

²³ Para entender a concepção gramsciana de intelectual é preciso levar em consideração duas questões. Primeiro, que para o marxista italiano, todo homem desenvolve alguma atividade intelectual, mas só são reconhecidos como tal aqueles que exercem socialmente esta função. A segunda, é observar sua concepção de Estado: de acordo com Gramsci, o Estado é composto por duas esferas, a sociedade política e a sociedade civil. Na sociedade política estaria a esfera da coerção (apesar de ser possível ressaltar que o Estado restrito também produz consenso), pelo comando jurídico e o uso da força, o que se identifica como o “Estado” (restrito) em outras interpretações teóricas. Na sociedade civil se localizam os organismos designados como “privados”, que correspondem ao plano da construção do consenso, com função organizativa. Somadas, estas duas esferas compõem a concepção gramsciana de Estado, o *Estado ampliado*. A sustentabilidade de determinada estrutura social se daria no par coerção-consenso. Neste ponto, localizamos o conceito de intelectual em Gramsci e sua importância social. Entendendo hegemonia como a direção moral e política de uma classe sobre as demais, o consenso de toda a sociedade em torno do projeto de uma classe, os intelectuais são tidos como os “arquitetos do consenso” em torno do qual a hegemonia ampara a estrutura social, porque são aqueles que exercem a função social de elaboração e organização do projeto de classe. Estes intelectuais são os chamados intelectuais orgânicos, que estão vinculados a uma proposta de classe, sistematizando e dando sentido ao senso comum das classes subalternas. Os intelectuais podem ser orgânicos a uma classe por terem origem social nela, ou serem intelectuais orgânicos “por adesão”, quando se identificam com a classe por questões políticas e trabalham pela construção de sua hegemonia. Essa possibilidade é admitida por Gramsci, por exemplo, quando se discute o intelectual tradicional. Estes intelectuais também podem exercer a função de construção de contra-hegemonia, na medida em que estejam vinculados aos projetos das classes subalternas. O partido – em Gramsci não possui o sentido restrito eleitoral, mas é o momento no qual se superam os interesses econômico-corporativos e se elaboram propostas de cunho nacional (a passagem para o momento econômico-corporativo para o ético-político, de criação de uma cultura comum, sendo o ponto de partida para a *filosofia da práxis*), e por isso os aparelhos de construção de hegemonia, de organização da vontade coletiva, são considerados partidos na perspectiva do marxista italiano. O partido seria o intelectual coletivo, o grande intelectual das classes, organismo de construção de hegemonia, encarregado da reforma moral que promoveria a organização dos interesses de determinada classe. GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do Cárcere. Os Intelectuais. O Princípio Educativo. O Jornalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do Cárcere. Maquiavel, notas sobre o Estado e a Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. A noção de “intelectual orgânico por adesão” é muito interessante para pensar a atuação dos artistas de esquerda, que muitas vezes não eram oriundos da classe trabalhadora, mas que aderiram aos projetos de transformação social e superação do capitalismo. Como intelectuais voltados para as classes subalternas, tentaram minar a hegemonia burguesa, instaurando no seio da cultura dessa crises, provocando contradições.

se pensa a arte no período, ainda que reconhecendo que diversas vezes a prática tenha levado a mudanças na própria teoria,²⁴ sendo possível perceber na troca destas reflexões a ambiência teórica e cultural da época.

Foram escolhidas para análise obras que tiveram impacto e contribuíram para o debate na crítica, além de textos de artistas e críticos que foram protagonistas nas discussões da época. Entre os principais documentos utilizados neste capítulo temos textos selecionados dos críticos Mario Pedrosa e Ferreira Gullar; o Anteprojeto de Manifesto do CPC da UNE; “Uma estética da fome”, de Glauber Rocha, além do “Manifesto Luz e Ação: de 1963 ... a 1973”, texto coletivo escrito pelo mesmo cineasta, com Cacá Diegues e outros no Cinema Novo; os textos de Hélio Oiticica, em especial o “Esquema Geral da Nova Objetividade” e “A transição da cor para o quadro e o sentido de construtividade”; escritos e entrevistas de Waldemar Cordeiro, como o “Realismo: musa da vingança e da tristeza”, “Novas Tendências e nova figuração”, “Arte concreta semântica”; além de outros textos publicados nas revistas *Civilização Brasileira*, *Arte em Revista*, *Brasil Urgente*, *Habitat*.

A seleção desses textos atende ao objetivo central do capítulo: recolhidos de diversos matizes de intelectuais de esquerda, atentando para alcançar discussões que perpassassem diversas modalidades artísticas (artes plásticas, cinema, literatura e teatro, e suas aproximações), estes escritos permitiram compreender de maneira mais clara como estes intelectuais elaboraram teoricamente os problemas relacionados ao tema “arte e política”, num panorama do campo artístico nos anos 1960. A partir desses manifestos e escritos de artistas o capítulo busca compreender ainda como foi conduzida a reflexão sobre o que era arte e qual era seu papel social (e o do artista), quais eram os principais

²⁴ Esta situação é muito emblemática quando se pensa no texto teórico produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e o progressivo afastamento na prática de artistas que militavam na organização, por discordar da perspectiva de arte com a qual foi pensada, inicialmente, a organização.

problemas políticos a serem enfrentados e como a cultura poderia neles interferir. A seleção de textos provenientes de diversos tipos de arte e setores da esquerda foi realizada propositalmente, considerando que, além desses grupos terem debatido e se influenciado mutuamente, possibilita enxergar também os conflitos e aproximações dos grupos no processo da militância.

1.1) Por uma arte nacional-popular: a perspectiva do manifesto dos Centros Populares de Cultura

Entre a enorme profusão de escritos de artistas nos anos 1960 (especialmente) e 1970 é possível identificar duas grandes vertentes de interpretação da arte e da cultura. De maneira bem geral, ²⁵ podemos identificar estes dois grupos como aqueles que se vincularam a um debate sobre a cultura a partir da proximidade com o PCB e os CPCs da UNE, ²⁶ principalmente ao debate específico sobre o “nacional-popular”; ou por outro lado um grupo que mais afastado da militância no partido comunista (mas utilizando muitas vezes os conceitos marxistas em suas reflexões) é mais identificado com a percepção da necessidade de uma arte de vanguarda. Estes artistas dialogaram e se criticaram mutuamente ao longo de suas trajetórias, mas é possível encontrar, no entanto, preocupações em comum, ainda que com abordagens e soluções diferentes: o problema do subdesenvolvimento e do imperialismo (econômico e cultural); a presença de ideias de “povo brasileiro” e uma forma típica de expressão dele; a preocupação com a arte, o

²⁵ Cabe sempre esclarecer que reconheço que estes campos não são homogêneos e que havia debate entre os artistas dentro de cada uma das grandes vertentes.

²⁶ Fundados em 1961, os Centros Populares de Cultura agregaram inúmeros artistas e pautaram a reflexão sobre o Nacional-Popular no início dos anos 1960.

papel social do artista e sua contribuição para o que o era o grande ponto em comum entre os artistas: a necessidade de uma transformação social radical no Brasil.

a) O Anteprojeto de Manifesto do CPC da UNE: por uma “arte popular revolucionária”

Um dos primeiros textos escritos sobre a perspectiva de uma arte nacional popular nos anos 1960 – e talvez o mais emblemático e debatido – foi o *Anteprojeto de Manifesto do CPC da UNE*. Os Centros Populares de Cultura (CPCs) foram criados em 1961, composto por intelectuais e artistas, tendo à frente principalmente o nome de Oduvaldo Vianna Filho e posteriormente Ferreira Gullar e os estudantes da União Nacional dos Estudantes (UNE), com o objetivo de produzirem uma arte voltada para os temas necessários à transformação social. Em 1962, o CPC ganhou seu primeiro texto teórico de peso, buscando amarrar as concepções de arte e de atuação dos artistas vinculados a esta proposta: o *Anteprojeto de Manifesto do CPC*. Escrito pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, em sua primeira publicação, era um documento de cerca de trinta páginas, composto por sete partes, nas quais temas distintos eram abordados. Entre as principais questões levantadas havia a crítica e o confronto direto com os artistas de vanguarda, o problema da arte política e o posicionamento do artista.

Na primeira parte do *Anteprojeto de Manifesto*, Carlos Estevam cuida de reafirmar a perspectiva marxista de cultura, tecendo considerações sobre a atividade do artista que se vê consciente de que sua atividade possui condicionantes, determinantes sociais. O debate no documento é conduzido com uma linhagem teórica típica dos intelectuais

próximos do PCB (como era o caso dos intelectuais do CPC), na qual a cultura era secundária entre as instâncias da vida social. O texto afirma, com base na metáfora base-superestrutura, que a formação do CPC não tinha motivações estéticas, mas sim políticas, e que por isso, os artistas do CPC chegavam em suas concepções estéticas não perseguindo apenas questões artísticas, mas em decorrência de outras “regiões da realidade”, quais sejam, a política e a econômica.

Assim sendo, o primeiro embate travado no *Anteprojeto de Manifesto* é contra o personagem do “artista alienado”, aquele que não é consciente das determinações sofridas por sua arte, se crê no reino da liberdade de criação. Pela forma como o documento é conduzido, é possível inferir que este “artista alienado” é a figura do “artista de vanguarda” dos anos 1960, com quem o CPC teve grandes debates a respeito do que era a verdadeira arte política. O documento afirma que este artista não declararia explicitamente sua vinculação de classe – que se não era a favor da perspectiva revolucionária popular, seria a burguesa –, mas que esta transparecia no teor de suas obras. Para o artista, a primeira decisão, a mais importante, seria responder às disjuntivas:

...ou atuar decidida e conscientemente interferindo na conformação e no destino do processo social, ou transformar-se na matéria passiva e amorfa sobre a qual se apoia este mesmo processo para avançar. Ou declarar-se um sujeito, um centro ativo de deliberação e execução, ou não passar de um objeto, de um ponto morto que padece sem conhecer, decide sem escolher, e é determinado sem determinar.²⁷

Afirmam que ou se posicionam claramente a favor da transformação social, ou involuntariamente se tornam parte das engrenagens que sustentariam a própria sociedade de classes. O não-posicionamento a favor da Revolução e das classes populares passava

²⁷ MARTINS, Carlos Estevam. *A Questão da Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963. p.80.

a ser sinônimo de alienação. Para estes artistas alienados, as questões da arte apareceriam apenas com reflexo do próprio campo artístico, e o resultado de sua produção é considerado pelo *Anteprojeto* como despolitizado, acrítico, sem vinculação consciente com a política. Este artista “despolitizado” encararia a arte como um conjunto de proposições formais, o que o manifesto chama de “romântico alheamento do artista”. O texto afirma então a urgência de que o artista percebesse que a superestrutura na qual se inseria sua arte está sempre em conexão com a estrutura econômica da sociedade. A partir de então, o documento marca a diferença: o artista do CPC compreendia claramente que toda manifestação cultural e artística só poderia ser pensada em relação com a base material. Era esta consciência de que não existe a liberdade plena de criação que dava a própria liberdade para o artista do CPC, que a maioria dos artistas brasileiros não possuiria, segundo o próprio manifesto. Afirmam os artistas do CPC:

...nós a conquistamos [a liberdade] ao compreender que nosso pensamento e nossa ação se inserem num contexto social dominado por leis objetivas. É pelo conhecimento das relações reais que articulam os fenômenos uns aos outros que se afasta o perigo da falsa consciência da liberdade artística, porque somente tal conhecimento é capaz de possibilitar a ação conforme as leis científicas, ou seja, a ação que é essencialmente livre porque é eficaz no mundo da objetividade e nunca é esmagada e anulada pelas leis, visto que nunca se insurge contra elas.²⁸

Assim, a consciência do próprio processo histórico era o motor da eficiência real da arte dos artistas CPCistas, e esta eficácia e apreensão da realidade eram a verdadeira liberdade do artista, que não era ludibriado por uma falsa percepção dos fenômenos sociais reais. A partir disto, é possível compreender ainda como o texto percebe o que é o verdadeiro papel social do artista-intelectual.

²⁸ *Ibidem*, p. 81.

Na segunda parte do documento, intitulada “Funcionários da servidão”, o manifesto procura, a partir da reafirmação da sociedade dividida em classes antagônicas, demonstrar que o processo de dominação de uma classe pela outra é completado pelas instâncias que chama de “superestruturais”, entre elas as ideias, sentimentos, moral, vontade e sensibilidade, que são construídas também a partir da cultura e da arte. Assim, validando sua militância, os artistas do CPC consideram importante o uso da arte como forma de garantir o *status quo* ou alterá-lo.

Para os trabalhos desta empresa de anestesia e domesticação das consciências são utilizados os talentos dos artistas, intelectuais e ideólogos a quem os detentores da produção material entregam em confiança a produção dos bens espirituais. Os artistas e intelectuais incumbidos de fornecer às massas populares as ideias e crenças que as acorrentam à servidão...²⁹

Considerando esta função social para a arte, o CPC validava socialmente a militância do artista – ainda que os artistas algumas vezes pudessem fazer a opção por garantir o *status quo* –, como uma forma concreta de atuação social. Nesta perspectiva, alguns pontos do manifesto se aproximam da concepção de intelectual gramsciana³⁰: no interior do *Anteprojeto de Manifesto*, o intelectual consciente (que atua de acordo com os moldes do CPC), que optou por uma arte política, agiria como intelectual orgânico, ao passo que o “artista alienado”, apareceria mais próximo de um intelectual tradicional. Isto porque, de acordo com o texto do CPC da UNE, o artista que não era o revolucionário do CPC se via acima do jogo das classes sociais, se sentindo superior inclusive à classe que ele mesmo alimentava – ainda que em sua autorepresentação se colocasse como “neutro”.

²⁹ *Ibidem*, p. 83.

³⁰ É possível realizar uma análise da atuação dos artistas usando como complementares os conceitos de intelectual orgânico e de vanguarda de Gramsci, unidos pela ideia de *filosofia da práxis*. No entanto, nos termos como operava o texto do *Anteprojeto de Manifesto* estas duas tarefas não se complementavam.

³¹ Esta “fantasia” de neutralidade, de acordo com o argumento do manifesto, viria do fato de que estes artistas e intelectuais eram os organizadores da própria classe dominante, e lhes competia dizer “*qual é o ser do dominador*”.

Portanto, como papel social do artista o *Anteprojeto* reconhece a função de “conscientização” e para a arte o papel de construção de uma consciência crítica, fato que está obviamente relacionado com a trajetória política desses artistas dentro do PCB e da UNE, e com a perspectiva de uma transformação social iminente no Brasil. O tema da Revolução social necessária e urgente no Brasil é outra questão importante entre os temas elencados no texto do CPC.

Entre os intelectuais marxistas organizados, na primeira metade da década de 1960, era frequente a ideia de que a Revolução brasileira estava em processo de acontecer e a identificação do imperialismo como principal inimigo a ser combatido pela nação. Essa era a visão típica do PCB, da Revolução por etapas, e o momento vivido era o de proximidade com a Revolução democrática, nacional e anti-imperialista, primeira das etapas. ³² O contexto do governo João Goulart foi um período de grande avanço das ideias de esquerda, entre os intelectuais inclusive, e de forte mobilização popular. Aquele foi o momento que Roberto Schwarz se referiu ao falar em um país “irreconhecivelmente inteligente”, dado que as discussões da grande política tomavam o dia a dia e mobilizavam

³¹ É possível **aproximar** a ideia de “artista alienado” da noção do intelectual tradicional, por sua ação social, ainda que não tenham exatamente a mesma origem que a ideia de intelectual tradicional tem em Gramsci. Em Gramsci, o intelectual tradicional viria do resquício de formações sociais anteriores que ainda sobreviviam, o que não necessariamente pode ser aplicado ao caso. Mas quando se observa a atuação destes intelectuais em Gramsci há alguma semelhança com o que propõe o manifesto para aqueles artistas alienados – colaboradores com a ordem, ainda que sob uma máscara de neutralidade. Na interpretação do *Anteprojeto*, os artistas alienados se percebem e representam fora das classes sociais, ainda que atuassem, como qualquer homem, de acordo com algum projeto social, do qual não pareciam ser conscientes. Interessante é que no manifesto há os artistas “não conscientes” e os “revolucionários”, mas aqueles que atuam conscientemente no projeto burguês não são mencionados. Ao que parece no manifesto, os artistas são absolvidos pela alienação de qualquer eventual adesão ao projeto burguês, sendo aqueles que por “incompetência ideológica não foi capaz de compreender sua obra.” (MARTINS, op.cit. p. 84). Não seriam revolucionários em função de algo que parece uma adesão inconsciente, alienação ou expectativa de neutralidade.

³² RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

a sociedade, que teria deixando como herança uma “hegemonia cultural de esquerda”, “apesar da ditadura de direita”³³, ou seja, no meio cultural brasileiro as interpretações da sociedade e a atuação era pautada pelo vocabulário de esquerda. Neste contexto, a presença ativa do povo na política era o “novo” e a confirmação de uma transformação que estava por vir. Por isso, para o CPC não bastava o inconformismo³⁴ de rechaçar a ordem vigente sem nada fazer, era preciso estar ao lado do povo, ser um intelectual revolucionário.

Considerando que o momento de mobilização das massas estava bastante avançado, com uma proliferação de associações, diretórios estudantis, sindicatos e outras entidades de organização da classe, o manifesto considera que o povo estaria em condições de exigir as necessidades primárias (relativas à assistência médica, segurança, sanitária, e etc.), podendo inclusive já passar a um nível superior, de exigências das necessidades culturais. O CPC seria uma arma de novo tipo para o combate.

Isto significa que o povo tendo lançado as bases de sua defesa material, está agora em condições de instituir o dispositivo que lhe permite resguardar e desenvolver seus valores espirituais, sua consciência. O CPC é assim, o fruto da própria iniciativa, da própria combatividade criadora do povo.³⁵

A proposta parece, portanto, bastante razoável. O CPC, organismo criado pelas próprias entidades de classe, deveria cumprir o papel de elevar o nível cultural das massas. No entanto, o desenrolar da argumentação do documento deixa falhas com relação a esta proposta. A concepção de arte e a tão complexa discussão entre forma-conteúdo deixa

³³ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009. Cabe frisar, fazendo justiça ao autor, que Schwarz fala em uma hegemonia “qualificada”, a saber, uma hegemonia das ideias de esquerda entre os setores intelectuais, um predomínio do linguajar e dos termos da esquerda entre os setores intelectualizados e em alguma medida também entre as próprias organizações da classe subalterna.

³⁴ O manifesto classifica em três tipos os intelectuais brasileiros: os conformistas, os inconformistas e os revolucionários.

³⁵ MARTINS, op.cit. 87.

ver nas entrelinhas que a perspectiva de arte e de atuação política estavam longe da ideia de uma forma de instrução das massas, e muito mais próximas da noção de porta-vozes do que eram (ou do que estes intelectuais supunham que fossem) os interesses e a consciência das mesmas.

Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural.³⁶

O conceito de povo, no entanto, é o que faz difícil a compreensão do manifesto. Começando por uma flexibilização na noção de classe, o manifesto afirma que o artista “se faz” povo, por isso existia uma identificação na comunicação entre este e o público, já que o artista faria parte desta classe social “não apenas pela posição que ocupa no processo da produção, mas também pelo fato de que em sua consciência se refletem com fidelidade os conteúdos da consciência desta classe”.³⁷ Até aí se poderia apenas entender a noção, admitida pelo próprio Marx, de que é possível pela construção de conhecimento uma tomada de consciência que os permitisse aderir ao projeto de uma classe que não fosse a de pertencimento original de um indivíduo. No entanto, no *Anteprojetado*, o personagem “povo” aparece com considerável distância do artista. O “povo” é o conjunto do público, englobando a classe “revolucionária”, que portaria a verdadeira nova consciência, mas também outros estratos sociais diversos – não explicitados no texto, mas que pode ser pensado como as classes médias, setores intelectuais, estudantes – cabe observar que os camponeses não aparecem explicitamente no manifesto, o que é emblemático quando pensamos que correspondiam a um percentual altíssimo do povo

³⁶ MARTINS, op.cit. 87.

³⁷ *Ibidem*, p. 88.

brasileiro.³⁸ Assim, ao formular seus problemas artísticos, os intelectuais deveriam estar cientes de estarem voltados para a classe revolucionária, e não para os tais “outros estratos” do povo. E ainda mais: ao falar da questão da liberdade de criação dos artistas do CPC, afirma que, em geral, por terem origem pequeno-burguesa – ou seja, não serem da classe revolucionária – eles mesmos deveriam impor os limites de não permitir que condicionamentos e *habitus* de sua classe, incompatíveis com a classe à qual aderiu, conflitassem com a produção de uma arte de luta. Desta forma, nacional e popular parecem se confundir no documento, a medida em que o povo é entendido como o conjunto da nação. Este aspecto do texto deixa confusa a percepção do que é o povo, mas parece marcar efetivamente que os artistas não seriam oriundos das classes populares, e que há uma diferença real entre a arte voltada para elas e a arte voltada para a elite, esta última marcadamente voltada para o mercado.

O tema do mercado das artes está relacionado no manifesto com a ideia de liberdade de criação. Carlos Estevam afirma que a liberdade de criação era inexistente na “arte das minorias”, modelo de arte determinado por condicionamentos capitalistas – apesar do artista de elite acreditar que era livre para criar o que desejasse. Entretanto, o artista do CPC reconhecia que a “arte popular revolucionária” também apresentava condicionantes para a criatividade artística, porque somente os temas pertinentes à formação de uma consciência revolucionária deveriam ser abordados. Apesar de consciente desta limitação, o artista do CPC não lamentaria por não ter a liberdade de criar tudo quanto desejasse, por entender que a plena liberdade não existia, e era esta consciência que lhe dava tranquilidade para saber que sua arte, ainda que (como qualquer outra) não fosse plenamente livre, seria a “verdadeira arte”, cumprindo a função social de

³⁸ Essa concepção fluida de povo faz sentido quando pensamos que se concebe, para esses intelectuais, como uma frente de classes interessada na transformação social nacional-libertadora.

revelar os rumos da história. Ou seja, ausência por ausência, o “artista popular revolucionário” se posicionava na equação ao lado da arte que teria verdadeira função social.

Cabe pontuar que esta abordagem de arte e da liberdade de criação artística é muito próxima ao que o Realismo Socialista entendeu como papel social e forma de produção da arte nos anos 1930, experiência já criticada por artistas e críticos de arte no Brasil.³⁹ Os CPCistas afirmaram positivamente a condição de trabalhador na sociedade capitalista, esquecendo-se que a condição de proletário não deveria ser glorificada, mas criticada e abolida, na medida que encerra todos os males da exploração do homem pelo homem. Observe-se o trecho:

...o objetivo de sua arte [do artista do CPC] sendo a vida do povo nas infinitas manifestações do que nele há de afirmativo e revolucionário é incomparavelmente mais rico, mais grandioso e autêntico do que aquelas formas de existência que o artista renuncia a tratar pelo fato de ter preferido engajar-se. Feitas as contas, a troca de uma liberdade vazia de conteúdo por uma atividade consciente e orientada a um fim objetivo é feita a favor dos interesses do próprio artista em sua qualidade de criador.⁴⁰

É possível extrair deste parágrafo uma série de questões que nortearam a perspectiva CPCista de atuação. A primeira é a de que o ‘povo’ é revolucionário em si, bastando apenas a organização, em vez de a classe precisar organizar-se para vir a ser o

³⁹ Nos anos 1930 foi elaborada teórica e praticamente uma concepção de arte que se propunha ser a forma artística oficial dos comunistas, ganhando status de modelo artístico da III Internacional: o Realismo Socialista. Marcado por censura diretiva e prescritiva, o Realismo Socialista era um modelo de produção de arte “didática” que optava pela simplicidade e objetividade nas formas (realistas) e restrição dos conteúdos (todos relacionados a temas que o partido considerasse que fossem pertinentes) com o objetivo de ser uma produção clara para as massas e que formaria a subjetividade do novo homem socialista. O Realismo Socialista entrou em franco embate com diversas vanguardas artísticas no período, como por exemplo o Construtivismo russo e o Surrealismo, ainda que ambas tivessem vinculação explícita com o marxismo. COSTARD, Larissa. *A Utopia Estético-Política da Arte: a arte como parte da estratégia revolucionária de Mario Pedrosa*. 2010. 147 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História. Universidade Federal Fluminense, Niterói.

⁴⁰ MARTINS, op.cit. 88.

elemento revolucionário. A segunda é uma espécie de visão contraditória que se relaciona com a ideia de falsa consciência, como se a experiência popular da realidade fosse a verdade – e por isso mais rica – enquanto a que o artista renuncia, a pequeno-burguesa, é a “ideológica”, no sentido de falsa. Assim, a atividade artística seria feita no sentido de dar um acabamento consciente a uma experiência social rica, porém não filosofada, promovendo a organização da classe trabalhadora. Um sentido de liderança política embutido na missão artística de maneira bastante tradicional é uma das principais marcas destes textos do CPC. Outra questão que marca o manifesto e a atividade do CPC e que chama muita atenção no trecho é o fato do artista abrir mão de uma liberdade vazia de conteúdos em favor de uma arte conteudista. Um problema a ser colocado depois disso é como esse processo de seleção de conteúdos seria realizado e por quem, e qual é o real papel do artista nesse processo. A dimensão criativa e propositiva da arte estaria submetida a uma outra esfera, que se pretendia descolada dos procedimentos relacionados ao mundo da cultura, não como uma determinação em última instância, mas com uma interpretação mecanicista das relações entre as esferas materiais e subjetivas.

Já explícitas as condições de criação do artista do CPC, o manifesto se propõe a diferenciar as formas de arte que são direcionadas para o povo, que aí já parece assumir sinônimo de classe trabalhadora. O *Anteprojeto de Manifesto* distingue três modalidades: a “arte do povo”, a “arte popular” e a “arte popular revolucionária”. Para o projeto de transformação social, e até mesmo tendo em vista o resultado de sua produção, somente a última poderia ser considerada arte e teria valor social.

Segundo o texto, a “arte do povo” seria produto de comunidades economicamente atrasadas, e teria como principais características o fato do artista não se distinguir da massa consumidora, ou seja, viver integrado no mesmo anonimato do público; e de ter um nível de elaboração artística primário, se resumindo a

...ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada (...) A arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir os fatos triviais dados à sensibilidade embotada. ⁴¹

A “arte do povo”, como se pode deduzir pelo trecho, não seria considerada arte, porque, de acordo com o documento, a verdadeira função da arte não é a expressão, mas a intervenção política na realidade. Um debate a ser feito a partir dessa perspectiva é a presença de uma concepção elitista de arte, que vai além de expressão do homem e suas contradições, e uma visão de povo como inerentemente infértil. O que é considerado “qualidade artística” parece passar por um conjunto de aptidões formais, tradicionais do pensamento de arte acadêmico, onde a finalidade da arte não é a comunicação de um “estar no mundo”, mas está fora de si mesma, e por isso sua produção não estaria ao alcance de todos.

A “arte popular”, considerada mais elaborada tecnicamente, ainda não poderia ser considerada arte, e nem popular. Isto porque era definida pelo manifesto como aquela voltada para populações dos centros urbanos desenvolvidos, já apresentando divisão do trabalho que separava a “massa receptora improdutora de obras que foram criadas por um grupo personalizado de artistas”. A divulgação e elaboração de seus produtos, entretanto, escapavam do artista, porque estavam localizadas no mercado. A “arte popular” era tida como uma arte de atitude “escapista” porque não pretendia transformar a realidade, mas apenas oferecer um refúgio para fugir dela. É possível compreender a “arte popular” como a produção da cultura de massas, sendo popular porque muito consumida. Esta arte no *Anteprojeto* é criticada porque não buscaria construir seus valores por um processo de

⁴¹*Ibidem*, p. 90.

aprofundamento e intensificação das experiências vividas pelo homem do povo. O texto se contradiz quando confrontamos a perspectiva sobre a “arte do povo” e a “arte popular”, uma vez que quando o homem do povo exprime – rústicamente com os conhecimentos e materiais que lhes são disponíveis – sua vivência, essa expressão também não é considerada arte. A “arte do povo”, que imaginamos poder cumprir a tarefa de uma expressão não escapista, também não mostraria a “essência do povo”, somente suas manifestações “fenomênicas”. As duas formas artísticas ainda eram consideradas alienadas porque não assumiam posição radical diante das condições de sua existência. Assim, a “verdadeira arte”, a única que poderia levar este nome, era aquela que assumia uma postura diretamente política, e estas características somente a “*arte popular revolucionária*” do CPC possuía. Só o artista que partisse da exposição aberta das desigualdades entre as classes poderia produzir uma arte revolucionária, que visasse a transformação política e o fim da sociedade de classes, defendendo os interesses da classe oprimida, e seria verdadeiramente o artista popular. Ou seja, pela lógica do texto do *Anteprojeto*, cabia à arte cumprir o papel promover a tomada de consciência, de cumprir a função da organização política e da educação, e de formar e organizar a consciência de classe. Numa sociedade imersa em conflitos e tensões da luta de classes como era o Brasil dos primeiros anos da década de 1960, e com considerável organização cultural da própria classe dominante para fins de construção de hegemonia, era difícil imaginar que a arte pudesse ser a instância que produziria quase sozinha a tomada de consciência e organização. Isto não significa dizer que a arte não tenha que ser reflexiva, mas deve ser reconhecendo seu papel específico como parte da vida social que é também um campo de disputa.

Retornando à questão da expressão e do debate forma-conteúdo, na perspectiva teórica deste texto do CPC um dos principais problemas da discussão sobre arte era o

dilema entre expressão e comunicação. Consideravam inegável que a arte chamada por eles de “formal”, aquela que investia nas questões plásticas, tinha qualidade superior do ponto de vista de experimentação artística/estética. Isto se deveria ao fato de que na relação deste artista com seu público (a elite), o último estaria sempre a altura de compreender a arte do primeiro, e quando não estivesse, poderia se educar e alcançar o patamar posto pelo artista. No caso da arte popular revolucionária, no entanto, haveria um público que não estava à altura das grandes experimentações estéticas. O papel do artista do CPC, não era o de, através das agitação e propaganda, democratizar a arte, formando o público para compreender a arte e conhecer as experiências plásticas, mas sim o de diminuir o nível de experimentação estética da arte até o momento em que ela se tornasse compreensível com as ferramentas possuídas pelo povo então. Daí o dilema entre comunicação, objetivo da “arte popular revolucionária”, e expressão, grande vantagem da arte “formal”.

O centro da questão é semelhante ao colocado pelo Realismo Socialista: uma arte didática é mais importante do que uma arte “artística”. O texto do manifesto afirma que o artista das minorias “cria o novo” enquanto o das massas “se serve do usado”. Assim, reconhecem que a arte revolucionária teria uma limitação imposta pelas necessidades políticas, enquanto a arte das minorias sofria de cerceamentos de liberdade perpetrados pelo mercado. Portanto, tratava-se – na perspectiva do CPC – de escolher qual tipo de limitação criativa se submeter, se à do mercado ou à da produção de conteúdos mais importantes que as formas.⁴² Ao povo não era dada a oportunidade de conhecer as formas “artísticas” das artes, mas sim uma versão subalterna e fechada de reflexão sobre a cultura e o mundo vivido.

⁴² Vale neste momento recordar que a separação entre forma e conteúdo pode ser criticada com o uso de Bakhtin, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, lembrando que os signos formam consciências, e não as consciências determinam os signos, e por isso não se pode falar em significado sem se falar nas formas como ele são apresentados. O par forma-conteúdo é indissolúvel, nesta perspectiva.

...nosso público em sua apreciação da arte não procede segundo critérios formais de julgamento. Suas relações com a arte são predominantemente extra-formais: trata-se de um público que reage diretamente ao que se lhe diz, um público em que é nula a capacidade de se desfazer das preocupações práticas da existência, de abstrair os motivos, as esperanças e os acontecimentos que configuram os quadros de sua vida material. (...) inserido a tal ponto em seu contexto imediato que lhe está vedado participar da problemática específica da arte.⁴³

Que ao público em geral – numa sociedade burguesa em que a arte é também capital simbólico⁴⁴ e mercadoria – é vedada a participação nas questões plásticas da arte não é difícil concordar. No entanto, da perspectiva de uma filosofia da práxis, podemos supor que caberia a estes intelectuais problematizar esta questão e militar no sentido de supera-la. Em lugar de abrir mão das questões “artísticas” da arte e ficar somente com as políticas, seria pertinente a discussão de que a arte e o gosto compõem o *habitus*⁴⁵ de classe dominante, e a frequência nas instituições culturais e compreensão da arte não são somente resultado do acesso à melhor educação, mas são também uma forma de distinção de classe, e de dominação simbólica. Reforçar esta diferença, entre aqueles que podem participar da expressão e os que podem participar da comunicação é reforçar a divisão social em classes que nega aos últimos os assuntos do espírito, questão importante quando falamos no mundo da cultura e que não aparece no texto do *Anteprojeto de Manifesto*.

Para cumprir seu papel de comunicação, o “artista popular revolucionário” deveria se valer dos meios mais simples de comunicação, recolhendo entre a arte popular e a arte

⁴³ MARTINS, op.cit. p. 100.

⁴⁴ Neste sentido, uma espécie de prestígio que advém do entendimento e participação no restrito círculo da arte, diante da possibilidade de consumo de um bem elitizado na sociedade burguesa. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996 ou BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

⁴⁵ O mesmo autor acima citado entende por *habitus* uma forma específica de atuação que rege as práticas sociais e deriva do processo de socialização nos campos (social, econômico, religioso, político, etc.) nos quais os atores sociais estão inseridos.

do povo (que aí se tornariam úteis) as formas de expressão mais simples, compreensíveis pelo elemento popular. O compromisso do CPC era eliminar o que consideravam o mal maior entre os artistas: “a obsessão da forma pela forma”. Para o artista do CPC ficava a tarefa de adestrar seus poderes formais – considerando que estes artistas vêm de outro estrato social que não é o do seu público – de modo a não colocar em risco o “princípio da comunicabilidade” de sua obra.

Por isso, no que tange ao tema da qualidade *versus* popularidade, o artista revolucionário se caracterizava – na concepção teórica do CPC – como aquele que, de posse de qualidades formais, não deixava de lado seu comprometimento com o público: sua arte não abria mão de ser eficaz, não ia além do limite imposto pela capacidade do espectador, “só irá onde o povo consiga acompanhá-la, entendê-la e servir-se dela”.⁴⁶ Por essa validade social, o documento conclui afirmando que a arte popular revolucionária é superior à arte das minorias, não superior em ser popular ou revolucionária, mas em ser arte.

b) A concepção de nacional-popular no CPC e a possibilidade de uma alternativa contra-hegemônica

A partir da concepção de povo exposta no *Anteprojeto de Manifesto*, é interessante pensarmos o que foi o nacional-popular dentro do projeto de CPC. Ao abordar o povo como o conjunto do público como é feito em parte considerável da argumentação do *Anteprojeto de Manifesto*, um dos grandes riscos corridos é a obscurecer os conflitos da luta de classes. O povo era vinculado ao nacional pela revolução nacional e anti-

⁴⁶ *Ibidem*, p. 102.

imperialista, o que fez com que em alguma medida a interpretação do grande agente da transformação não fossem necessariamente as classes subalternas, mas essa frente multiclassista “nacional”. O grande perigo é cair em uma interpretação de papel social do intelectual como aquele que dá sentido às “experiências nacionais”, na medida que define a coerência do que é o povo e a nação – tarefa já realizada (ou pelo menos uma tentativa de realizar) por intelectuais não-revolucionários nos anos 1930. Esta visão pode cumprir um papel que obstaculizaria o próprio objetivo do CPC de armar politicamente a classe revolucionária, na medida que ao nublar os conflitos entre as classes, amenizaria o que na realidade econômico e social era marcado pela desigualdade e diversidade,⁴⁷ comprometendo a própria tarefa de “conscientização”.

Para pensar criticamente essa abordagem de uma cultura nacional-popular, um caminho interessante seria comparar com a acepção de nacional-popular em Antônio Gramsci. Tendo escrito sobre o tema em um momento de avanço da ideologia fascista, o pensador italiano buscou forjar uma perspectiva de nacional-popular que fosse contra-hegemônica. Ainda que o “conceito” de nacional-popular não tenha sido claramente esboçado pelo autor em seus escritos (como é mais claramente, por exemplo, o de intelectual), é possível inferir pela forma como o problema é colocado no caso italiano o que seria o nacional-popular, e mais ainda, como, dentro de uma perspectiva contra-hegemônica de nacional-popular, povo e nação seriam tratados. Observando o sucesso da literatura de folhetim estrangeira entre os italianos, Gramsci se pergunta por qual motivo não haveria uma literatura nacional que fosse efetivamente popular na Itália, já que consumo de folhetins havia. As primeiras questões colocadas por Gramsci para o debate com os críticos da época foram o fato das classes populares não terem acesso à chamada

⁴⁷ NOVAES, Adauto. “Apresentação”. In: CHAUI, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. O autor discute uma vocação dos intelectuais de direita no Brasil de se concentrar na função de definir o que é o povo e a nação, pautado especialmente na ideia de um pacto, de homogeneidade, de mascarar os conflitos.

“literatura artística” e a inexistência de uma literatura popular italiana, razão pela qual os jornais seriam obrigados a publicar obras de outros países, em especial no caso dos folhetins. De acordo com a avaliação gramsciana, o afastamento entre “escritores” e “povo” seria a principal causa da inexistência de uma literatura popular artística, ou mesmo de uma literatura popular, ou ainda do conhecimento por parte do povo da literatura artística (levando-se em conta que na Itália, de acordo com o autor, não haveria uma literatura que reunisse as características de grande valor artístico e que fosse ao mesmo tempo popular). Gramsci chega a afirmar que

...os sentimentos populares não são vividos como próprios pelos escritores, nem os escritores desempenham uma função ‘educadora nacional’, isto é, não se colocaram e não se colocam o problema de elaborar os sentimentos populares após tê-los revivido e deles se apropriado.⁴⁸

Assim, considerando o fato de que a literatura popular era rentável e por isso publicada nos jornais (tendo em vista os folhetins de outros locais e épocas contidos nos jornais italianos), a razão da inexistência de uma literatura nacional e popular na Itália estava no fato de que em seu país as ideias de nacional e de popular eram separadas, diferentemente dos casos russo e alemão. Isto significa que o intelectual italiano não cumpria a função de intelectual orgânico, não era oriundo das classes populares ou se conectava ideologicamente com o elemento popular, que no conceito de nacional-popular gramsciano tinha o sentido de classes subalternas.⁴⁹

Afastados do povo, os intelectuais italianos eram adeptos de uma tradição artística e postura intelectual de casta, de modo que na Itália a literatura nacional era a literatura

⁴⁸ GRAMSCI, Antônio. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p.104.

⁴⁹ Enquanto o “povo” da estratégia frentista pode incorporar os setores pequeno-burgueses e até mesmo a burguesia nacional, em Gramsci “povo” vem vinculado à aliança operário-camponesa e seus intelectuais orgânicos.

“livresca”, de intelectuais tradicionais (no sentido gramsciano do termo), pautada pelas regras e formalismos da arte. Na Itália, portanto, o nacional foi separado do elemento popular. Esta literatura “nacional” italiana era considerada a literatura artística. Logo, a literatura artística não era popular porque os intelectuais italianos não cumpriam a função de intelectuais orgânicos, não desenvolviam o papel de organizar a classe e sua concepção de mundo. Ainda que algum, fugindo à regra, tivesse saído das classes populares, não mantinha com elas identificação em sua produção. Assim, a falta de identidade entre povo e a literatura artística não era produto de uma falta de interesse por parte do primeiro, haja visto o fato de que escritores estrangeiros traduzidos apresentavam boa vendagem na Itália, mas sim a distância existente entre os intelectuais e as classes subalternas.

Por conseguinte, podemos afirmar que a produção de uma literatura nacional-popular dependia de que os intelectuais cumprissem o papel de intelectuais orgânicos, expressando em sua arte projetos e aspirações da classe subalterna – o povo-nação –, e fossem produzidos pela própria classe.

Assim, ainda que alguns escritores italianos tivessem conseguido individualmente obter sucesso, não haveria na Itália uma literatura verdadeiramente nacional-popular pelos motivos acima expostos. Os intelectuais italianos laicos

... fracassaram em sua tarefa de educadores e elaboradores da intelectualidade e da consciência moral do povo-nação, não souberam satisfazer as exigências intelectuais do povo: e isto precisamente por não terem representado uma cultura laica, por não terem sabido elaborar um ‘humanismo’ moderno, capaz de se difundir até as camadas mais toscas e incultas, como era necessário do ponto de vista nacional, por se terem mantido ligados a um mundo antiquado, mesquinho, abstrato, demasiadamente individualista e de casta.⁵⁰

⁵⁰ *Ibidem*, p. 108.

Conectada a essa dimensão crítica da ideia de “povo” estaria a significação de nacional. A construção da noção de nacional-popular na obra de Gramsci deve ser entendida como uma tentativa de alcançar uma compreensão do termo oposta à dada pela hegemonia burguesa-fascista de então. De acordo com Marilena Chauí, se para os intelectuais italianos o passado somente existia para propaganda, Gramsci visou resgatar o sentido de nacional no passado como um patrimônio das classes populares. Assim, esta concepção de esquerda de “povo”, “nação” e “nacional-popular” poderiam ser vinculadas a uma perspectiva de classe e transformadora, disputando com a hegemonia conservadora e fascista seu significado, restaurando a presença do conflito que as ideias de povo e nação liberais querem encobrir. A ideia de nacional-popular não é a única via de contra-hegemonia, mas sim, uma forma histórica particular, uma tentativa de resposta revolucionária à contra-revolução fascista, e ainda contra a perspectiva liberal de um nacional-popular mediado pelo Estado, que rompe com a fragmentação dos indivíduos e ao homogeneizar identidades antagônicas realiza o todo. De acordo com Chauí, a opção de Gramsci pelo nacional era como um contraponto ao resgate do passado como legitimador do expansionismo fascista. Por isso, o nacional-popular de Gramsci não é um modelo de arte, mas uma forma de atuação dos intelectuais com vistas à transformação social, uma opção estratégica para o momento histórico vivido na cultura italiana.

Em Gramsci, na ausência de uma hegemonia burguesa, centrada num projeto de nacional-popular burguês, residia a possibilidade de um nacional-popular hegemônico pelas classes subalternas. Se pensarmos nas condições de hegemonia burguesa nos anos 1960-1964 no Brasil é possível imaginar outras leituras para o nacional-popular e a atuação dos intelectuais voltados para esse projeto, que não projetassem o distanciamento entre o artista e a classe trabalhadora, ainda que ele dissesse escolher “ser povo”.

c) *Considerações sobre o Anteprojeto de Manifesto e o modelo de “arte popular revolucionária”*

Algumas questões na relação entre artista-intelectual e povo no texto do manifesto do CPC chamam atenção e precisam ser discutidas. Observe-se o trecho do *Anteprojeto de Manifesto* reproduzido abaixo, que fornecem algumas pistas sobre estas relações:

O importante, no entanto, é que ao ir aos mais diversos setores do povo, ao formular artisticamente os problemas específicos que aí encontra, o artista deve ir munido do ponto de vista da classe revolucionária e à sua luz examinar aqueles problemas dando a eles as soluções consentâneas com os interesses da classe revolucionária os quais em última análise, correspondem aos interesses gerais de toda a sociedade. Entretanto, por sua origem social como elemento pequeno-burguês, o artista está permanentemente exposto à pressão dos condicionamentos materiais de hábitos arraigados, de concepções e sentimentos que o incompatibilizam com as necessidades da classe que decidiu representar. Havendo conflito entre o que dele é exigido pela luta objetiva e o que dele brota espontaneamente como expressão de sua individualidade comprometida com outra ideologia, é que então surge o dever de se impor limites a atividade criadora cerceando-a em seu livre desenvolvimento.⁵¹

Uma primeira questão a ser colocada, do ponto de vista do materialismo dialético, é a noção (já mencionada anteriormente) de que os artistas e intelectuais do CPC trabalham com a premissa de que são dotados de “consciência verdadeira” em oposição ao artista alienado, e já tendo trilhado um caminho do esclarecimento teria como principal missão de guiar o povo no processo. Não convém entrar profundamente na polêmica da “falsa consciência”, mas cabe apontar que, numa perspectiva dialética, baseada em Thompson e Gramsci, é preciso levar em consideração inúmeros fatores, tais como a *experiência de classe* ou a construção de *hegemonia*, que contribuem para formar tanto a

⁵¹ MARTINS, op.cit. p. 88-89.

consciência do “povo” quando a do “artista alienado”. Supor, então, que uma arte pudesse ser feita de acordo com leis objetivas e consciência verdadeira acabava por ignorar os processos contraditórios que a própria realidade impunha, resultado de uma análise materialista pouco dialética da realidade. Deste modo, a atuação como uma vanguarda política no CPC conduzia à construção de uma filosofia elaborada fora da própria classe e a ela transmitida, uma sistematização da vontade coletiva e reflexão crítica sobre a prática vindas de fora, quando consideramos que, conforme o próprio trecho apresenta, os artistas do CPC não teriam origem nas classes trabalhadoras, mas sim na pequena-burguesia ou na classe média. Por trabalharem com a ideia de uma “consciência verdadeira” e falar em nome das “leis da História” a pedagogia do CPC era de uma persuasão um tanto impositiva. A conscientização do povo passaria, desta forma, por aderir aos pressupostos da consciência da vanguarda, a “legítima representante dos interesses do povo e da nação”, a parte consciente e ativa do povo.⁵²

Sobre a consideração de um conhecimento da realidade e de uma arte verdadeiros, opondo falsa e verdadeira consciência, Marilena Chauí afirma, numa análise dos *Cadernos do Povo Brasileiro*⁵³, a respeito dos intelectuais vinculados ao CPC:

O jogo entre alienação (popular) e racionalidade (vanguarda) ou entre a falsa consciência (do povo) e o conhecimento científico (da vanguarda) se realiza num campo de *Aufklärung*, no qual o avanço das luzes no mundo, isto é, o progresso, depende da ação pedagógica de quem já as possui. Postulada a alienação popular, está postulada também a conscientização vanguardista, sem

⁵² CHAÚÍ, op.cit. p.85.

⁵³ Os *Cadernos do Povo Brasileiro* foram uma coleção didática de pequenos livros publicados pela editora Civilização Brasileira entre os anos de 1962 a 1964, promovidas pelo ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e pelo CPC. Foram 28 volumes ao todo, alguns com mais de uma edição, que totalizaram mais de um milhão de exemplares vendidos em toda a coleção. Eram escritos com caráter didático, em edições de bolso e voltados para o público em geral, o “povo brasileiro”, e abordavam os temas da revolução social e das reformas de base. Todos os *Cadernos* estavam na área das Ciências Sociais, e tiveram nos CPCs da UNE um de seus principais distribuidores. Pela realização desta tarefa as entidades ficavam com 50% do valor das vendas para realizar as atividades culturais de “agit-prop”. LOVATTO, Angélica. “Ênio Silveira e os Cadernos do Povo Brasileiro”. In: *Lutas Sociais*. São Paulo, n.23, p.93-103, 2o sem. 2009.

que, no entanto, os autores se deem ao trabalho de explicitar a necessidade dessa relação que lhes parece óbvia e que, na realidade, foi responsável pela representação do ‘povo’. Em boa medida, permanecem fiéis à concepção feuerbachiana do jovem Marx (‘a teoria penetra na matéria passiva’) e da consciência vinda de fora do Lênin de *Que Fazer?*.⁵⁴

Desse modo, quando consideramos o conceito de vanguarda gramsciano e a necessidade de organização da classe trabalhadora para uma transformação social radical e a atuação dos artistas do CPC como lideranças políticas, outro tema que não pode ser ignorado é a origem social do artista, conforme demonstra o fragmento de Carlos Martins citado acima. Não apenas nesse trecho, mas na tônica geral do *Anteprojeto*, nota-se bem que a possibilidade da existência do artista/ intelectual formado na própria classe trabalhadora para ser seu representante, porta-voz e organizador que expande, não é considerada. O artista e intelectual da classe não são fruto da experiência de classe trabalhadora, de uma reflexão crítica da própria prática, mas sim de contradições inerentes ao desenvolvimento do capitalismo e ao fato de que a Revolução estava no horizonte e as transformações já teriam começado a nascer:

A existência do artista de esquerda dentro da sociedade de classes é possível pela simples razão de que nenhuma formação socioeconômica pode ser inteiriça e isenta das contradições pelas quais coexistem sempre duas sociedades dentro da mesma sociedade: a velha em fase de declínio e extinção e a nova em fase de surgimento e expansão. Em nosso país, as contradições cada vez mais agudas entre as forças produtivas em avanço e as relações de produção em atraso (...), a nação despertando para a conquista de seu futuro histórico e o imperialismo desejando para si o império da história, são contradições que não podem deixar de se refletir em cada um dos aspectos da vida nacional.⁵⁵

⁵⁴ CHAUI, op.cit. p.83. Cabe aqui esclarecer que o que Marilena Chauí chama de vanguarda não se refere ao artista de vanguarda, conforme definido no início do capítulo. Aqui a autora chama de vanguarda no sentido de uma liderança política que cuja função é dirigir a base, conduzindo o processo de organização e conscientização das massas.

⁵⁵ MARTINS, op.cit. 85.

No *Anteprojeto de Manifesto* o intelectual da classe trabalhadora não tem origem na própria classe, mas vem de fora dela, como resultado de uma antevisão e esclarecimento a respeito do processo político brasileiro. Adotando a perspectiva gramsciana de vanguarda é possível ainda apontar limites para a forma como o povo era inserido no mundo da cultura, de maneira subalterna, e sem acesso aos bens culturais que a sociedade burguesa lhe negava.

Ainda sobre a forma como “povo” aparece no texto, Chauí analisa:

O artista do CPC é e não é “povo” – não é ‘povo’, como indica a visão que possui de seu público; e é ‘povo’ porque vanguarda do herói do exército de libertação popular e nacional. Essa curiosa fantasmagoria, vazada em linguagem hegeliana do em si e do para si, traduzida para a fenomenologia husserliana do fenomênico e do essencial e para o existencialismo do ser-no-mundo-com-os-outros, acoplada ao conceito lukacsiano da falsa consciência e à concepção leninista da consciência vinda de fora, pretende estar a serviço de uma revolução popular heroica. (...) insere-se a figura extraordinária do novo mediador, o novo artista que possui os recursos da arte superior e o encargo de fazer arte inferior sem correr o risco da alienação presente em ambas (...) o jovem herói do CPC.⁵⁶

Esta análise da autora remete a uma outra questão relevante que precisa ser pensada no texto do CPC: uma idealização de “povo” ignorante e amorfo (como principal exemplo podemos mencionar a apresentação feita da “arte do povo”), sem que isso fosse qualificado, problematizado, debatido. O “povo” aparecia com características inerentes, essenciais, e ao artista cumpria o papel de conscientiza-lo, transformá-lo em sujeito de seu próprio destino. Em todo o *Anteprojeto de Manifesto* a voz do povo somente aparece uma única vez, o momento no qual o homem do povo pergunta ao artista do CPC: “Quem

⁵⁶ CHAÚÍ, op.cit. p. 92.

sou eu?”. O artista lhe responde, explicando as condições materiais e a posição na cadeia de produção, sua situação de classe, e em seguida, mostrando que é também um conjunto de concepções e valores morais que permitem que ele se organize e se liberte. Ou seja, o povo aparece sem saber quem é – sem consciência de classe – nem o que deve fazer – sem capacidade organizativa –, dependendo da ação cultural destes intelectuais-artistas da arte popular revolucionária. Aparece essencialmente bom e sedento de justiça, capaz de se organizar porque possui, inerentemente, senso de comunidade e coletividade, bastando que sua vanguarda o **explique** as condições de luta e vitória.⁵⁷

Uma crítica derradeira à luz de Gramsci pode ser feita ainda, sobre a reforma moral que era tarefa do partido empreender e a tomada do poder pelas massas. Se a adesão a um partido fosse mecânica, automática pelo econômico-corporativo (como as massas reunidas pelo CPC, às quais os artistas se direcionavam como um bloco exclusivamente pela posição que ocupavam na cadeia de produção) uma lógica de fé irracional nas estruturas objetivas termina em uma crença obstinada de que a realidade se transformaria independentemente da ação, ou seja, se pretende a transformação social antes do momento da *catarse*, da passagem da estrutura na elaboração de uma consciência ético-política – e assim sendo, é plausível questionar quais são as condições pelas quais seria possível pensar numa Revolução antes da construção da própria reforma moral, que se traduz na própria organização política da classe. A concepção de uma transformação social dada e independente da consolidação da contra-hegemonia é um mecanismo de estagnação da própria ação, dado o abandono da unidade teoria-prática.⁵⁸ Assim, o “povo”, que seria o novo do CPC, o próprio futuro, o gérmen puro da revolução, não precisa se elaborar criticamente porque era um dado que a Revolução brasileira estaria em curso pelas simples contradições que a sociedade de classes impunha, e o proletariado

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ GRAMSCI, Antônio. *Concepção dialética da História*. op.cit. sem data.

iria tomar as rédeas do Estado. Gramsci afirma que nestes casos, abandona-se a perspectiva de que as massas se tornem dirigentes e responsáveis. Esquece-se, portanto, que o papel da filosofia da práxis é elevar culturalmente a organização da classe, pois sem a organização não haveria a transformação da realidade. Entre as massas a filosofia deveria ser vivida como um elemento parte da realidade que se insere, como aquilo que dá sentido à própria experiência. Uma das tarefas dos movimentos que se propõem ao processo de superação do senso comum e à formação de uma nova visão de mundo autoconsciente de si é:

... trabalhar incessantemente para elevar intelectualmente camadas populares cada vez mais vastas, isto é, para dar personalidade ao amorfo elemento da massa, o que significa trabalhar na criação de intelectuais de novo tipo, que surjam diretamente da massa e que permaneçam em contato com ela para tornarem-se seus sustentáculos.⁵⁹

Nesse sentido, o manifesto do CPC e sua orientação teórica apresentam uma arte simplificada e quase caricatural, que encontrou os limites de uma realidade histórica conflituosa na concretização de seus objetivos, no processo de gerar uma reflexão efetiva que se traduzisse em fortalecimento político das classes subalternas como dirigentes do processo histórico de reformas (ou na visão do *Anteprojeto de Manifesto*, da Revolução que estava em curso), num momento de grande mobilização social no Brasil.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 27.

1.2) Segue o debate: o nacional popular no pós-1964

O projeto do CPC da UNE teve sua vida interrompida pelo golpe de 1964 que implementou a ditadura e tratou de dispersar, tão rápido quanto pôde, as organizações vinculadas à esquerda, especialmente o PCB. Contudo, a discussão sobre o nacional-popular não morreu com a entidade, permanecendo como pano de fundo para um conjunto de artistas da música, teatro e cinema que afastados dos artistas de vanguarda comporiam outros agrupamentos e seguiriam a discussão sobre a arte e a cultura nesta perspectiva. Muitos destes artistas seguiram publicando seus textos no pós-1964 na *Revista Civilização Brasileira*,⁶⁰ que tendo em sessões separadas “Literatura”, “Cinema”, “Música”, “Teatro”, “Artes Plásticas” e “Problemas Filosóficos”, deu prosseguimento ao debate. Outros passaram a ter seus textos publicados em outras revistas de arte avulsas, ou como obras autorais, por exemplo, os textos teóricos de Ferreira Gullar, ou ainda em espaços esporádicos nos jornais.

Com a emergência do golpe e a imediata censura e repressão dos militantes de diversos campos, inclusive de intelectuais⁶¹ – fato que por um lado cumpriu o nefasto

⁶⁰ Fundada em 1965 e com publicações até 1968, a *Revista Civilização Brasileira* foi idealizada por Ênio da Silveira e Moacyr Felix. Segundo Andrea Xavier, a revista aglutinou boa parte da intelectualidade de esquerda após o golpe, e ainda que não representasse oficialmente o PCB, guardava grandes afinidades com as concepções políticas do partido. GALUCIO, Andréa Lemos Xavier. *Civilização Brasileira e Brasiliense: trajetórias editoriais, empresários e militância política*. 2009. 316 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História. Universidade Federal Fluminense, Niterói. A revista surgiu, conforme dito em editorial (número 1, março de 1965), com o objetivo de ser o espaço para se analisar a realidade nacional e a crise na qual se encontrava o país. “Propósitos e princípios (Apresentação da Revista). *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, 1965.

⁶¹ A despeito do que afirma Roberto Schwarz em *Cultura e Política*, já é possível reconhecer os esforços da ditadura empresarial-militar brasileira de dispersar os intelectuais que compunham coletivos explicitamente comunistas e que estivessem vinculados aos movimentos sociais. SCHWARZ, op.cit. Como relata o artigo “Terrorismo Cultural” do número 1 da *Revista Civilização Brasileira*, diversos IPMs foram instaurados entre universidades, editoras, jornais, revistas e outras instituições da cultura. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, 1965. O termo “terrorismo cultural” é utilizado por Sodré, mas foi cunhado pelo liberal Alceu Amoroso Lima. Esse intercâmbio é exemplo da política de frente entre os liberais e comunistas contra a ditadura. De acordo com Marcos Napolitano, Alceu Amoroso Lima

papel de tentar desorganizar a militância através da cultura, mas por outro lado redirecionou a reflexão daqueles que puderam se manter escrevendo para um nível ainda mais profundo de crítica ao capitalismo brasileiro e à condição de subdesenvolvimento. Estas reflexões aparecem novamente nos textos dos artistas, que passam a pensar a arte a partir também destes novos marcos da política nacional.

a) *Ferreira Gullar e a Arte de Vanguarda*

Entre os críticos e teóricos que mais influenciaram os grupos artísticos nos anos 1960 destaca-se a figura – do também artista – Ferreira Gullar, ao lado de Mário Pedrosa, Frederico Morais e Mário Schemberg. A trajetória de Gullar se tornou decisiva para os artistas quando o autor apresentou, em meados da década de 1950, as formulações da teoria do *não-objeto*. Naquele período o crítico de arte e poeta foi fundamental para a virada contra as regras estritas do construtivismo, e uma das grandes figuras da formação do grupo Frente, e posteriormente da vanguarda neoconcreta no Rio de Janeiro.

No início dos anos 1960, Gullar promoveu uma mudança considerável em seu debate sobre arte. No momento de grande efervescência política e tentativa de organização para uma transformação social no Brasil, com acirramento cada vez maior da luta de classes, Gullar passou a demonstrar em seus escritos um incômodo com o distanciamento entre arte e vida no abstracionismo, se aproximando em 1961 do CPC da UNE, do qual foi presidente a partir de 1962. Reformulando a partir deste prisma suas concepções artísticas, o autor escreveu no ano de 1963 o ensaio *Cultura Posta em Questão*, e depois em 1969 o texto *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. No período entre

e Sobral Pinto foram os únicos intelectuais liberais a fazerem oposição à ditadura desde sua implementação. NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014

o lançamento dos dois ensaios, Gullar publicou uma série de textos de crítica de arte e reflexões, algumas delas publicadas na *Revista Civilização Brasileira*. Estes escritos continuaram sendo referências importantíssimas para os artistas da década de 1960, tanto para aqueles vinculados ao PCB – como Gullar também o foi após o golpe de Estado – como pelos artistas de vanguarda, que se inspirariam na mudança de perspectiva do autor. Deste modo, as reflexões de Gullar sobre arte, intelectuais, vanguarda e cultura são de grande valia para compreensão do ambiente intelectual do período e a discussão sobre arte que se estabeleceu e na qual muitos artistas se envolveram.

No período do imediato pós-golpe, os CPCs foram desativados pela ditadura recém-implementada, o que fez com que o crítico de arte e poeta tivesse que buscar outros meios de militância no campo da cultura. Além das publicações na sessão de artes plásticas da *Revista Civilização Brasileira*, Gullar foi um dos fundadores do grupo de teatro *Opinião* (que foi fundamental para a virada realista das vanguardas, como será abordado mais adiante). Pelos dois meios, a mensagem de Ferreira Gullar vinha no sentido de romper com a arte abstrata informal, influenciada pelas vanguardas europeias, acusadas pelo crítico de estarem mergulhadas em uma onda de niilismo e irracionalismo, que paralisaria a possibilidade de uma arte militante nos países subdesenvolvidos (este debate foi formalizado por Gullar no livro *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, anos mais tarde). O resultado é exortado, e podemos inferi-lo da seguinte ironia: “os países subdesenvolvidos continuam miseráveis, com seus problemas próprios, específicos. Mas, em matéria de pintura, somos todos iguais...”⁶². Ou seja, Ferreira Gullar segue com a crítica do CPC à arte de vanguarda, mas não como um princípio em si ou com a abordagem da necessidade de uma arte didática. Partindo do princípio que a função social da arte era uma expressão de problemas e experiências sociais locais, ou nas palavras do

⁶² GULLAR, Ferreira. “Por que parou a arte brasileira?”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, março de 1965. p. 226.

autor, “pensar a pintura como instrumento de expressão do mundo e não apenas como um mundo à parte”⁶³, a arte abstrata informal seria uma forma de “capitalismo imperialista”, cujo principal propósito teria sido criar um mercado de arte, regido e beneficiador dos *marchands* de Nova Iorque e Paris, principalmente. No Brasil este mercado aparecia sob forma de uma multiplicação de galerias de arte e enfraquecimento da crítica, que de acordo com Gullar teria sido substituída nos jornais pelas colunas de informação, além do elemento que denunciava cada vez mais o consumo de arte de vanguarda como *habitus* de classe burguesa no Brasil: a presença dos eventos de arte nas colunas sociais. A comprovação disso eram os salões de arte, como o Salão Moderno, por exemplo, criticado por Gullar em 1965 como acadêmico e inexpressivo em termos dos grandes nomes da cultura brasileira – críticos e artistas. Burocráticos e viciados nas politicagens de prêmios, estes salões representavam em alguma medida o estado das instituições artísticas oficiais no período.⁶⁴ Ou seja, no Brasil o transplante da arte abstrata informal, na perspectiva de Gullar, teria sido feito pelo/para o capital, como fortalecimento do mercado da alta cultura e reforço do *ethos* burguês, mas sempre com um elemento de dependência do estilo de vida dos países de capitalismo central. Enquanto entre 1960 e 1964 o teatro, a poesia e a música estiveram na linha de frente da denúncia dos problemas sociais e da luta pelas reformas, as artes plásticas sofriam ainda com a inadequação entre o clima político da realidade nacional e o comportamento das artes. Isto teria gerado uma crise no mercado das artes:

É certo, porém, que isso não impediu que ela sofresse as consequências do clima político pré-revolucionário: as vendas caíram verticalmente. A classe abastada, consumidora de arte, estava excessivamente assustada naquele

⁶³ GULLAR, Ferreira. “O momento artístico”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 1, nº 3, p. 155-160, junho de 1965. p. 155.

⁶⁴ GULLAR, Ferreira. “O momento artístico”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 1, nº 3, p. 155-160, junho de 1965. p. 155.

período para pensar em comprar quadros. Tal fato agravou a crise e fez com que outros artistas saíssem à procura de plagas mais amenas, onde os ricos estão tranquilos e podem pensar em arte.⁶⁵

Na avaliação de Gullar, a crise da arte abstrata no Brasil seria resultado das pressões sociais sobre as forças da burguesia, que colapsariam também sua cultura, e não apenas uma crise de mercado como se diagnosticava então. Era uma crise que revelaria um estado de alienação da arte brasileira a partir do problema do vanguardismo, seu descolamento da realidade nacional, de “estímulos próprios, suas raízes e perspectivas”, usando os termos que aparecem no crítico maranhense. E por isso, a solução da crise só poderia vir a partir de um impulso dos artistas para buscar uma arte a partir da realidade brasileira, que respondesse aos desafios colocados para o país no pós-1964.

A superação da verdadeira crise das artes viera, nos escritos de Gullar, com o ressurgimento da figuração nas artes brasileiras, mas em um formato de realismo distinto do socialista. Em 1965 já elogiava Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara e Sérgio Camargo pelo início do retorno à realidade, mas sob uma nova figuração, não tradicional, sem esquecer que “as formas de expressão nascem também da experiência do mundo, e que o mundo se transforma permanentemente”, com a preocupação de “dizer o que vê e pensa”.⁶⁶ No mesmo sentido valora e analisa as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark: os não-objetos que demonstravam a necessidade de um uso, de uma ocupação do espaço. Na perspectiva de Gullar, o fundamental residia no fato dos pintores terem “voltado a opinar”. Por meio deste tipo de crítica é possível concluir que a admiração dos artistas da nova vanguarda figurativa nos pós-1965 pelos textos de Gullar (mencionados nominalmente por estes artistas com frequência), viria do fato de

⁶⁵ GULLAR, Ferreira. “Por que parou a arte brasileira?”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, março de 1965. p. 227.

⁶⁶ GULLAR, Ferreira. “O momento artístico”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 1, nº 3, p. 155-160, junho de 1965. p. 157.

compartilharem uma visão específica de arte, que é definida em vários momentos pelo crítico poeta no seguinte sentido:

Não vi nenhuma obra prima em *Opinião 65*. Sobretudo, não vi preocupação, da parte dos pintores, de realizar a obra-prima. Diga-se, a bem da verdade, que muitas obras carecem mesmo da qualidade artesanal necessária. Mas mesmo aqueles que realizam o trabalho com apuro fazem-no sem qualquer intuito de atingir as características até aqui aceitas como definidoras de obra-de-arte. E, não obstante, fazem arte, isto é, comunicam, através de seus meios de expressão, uma visão de mundo.⁶⁷

A partir desta perspectiva do que é arte, é possível entender o debate de Ferreira Gullar com a ideia de vanguarda no pós-neoconcretismo. Se a arte é uma forma de comunicar certa visão de mundo, ou experiência social, é impensável imaginar que um artista brasileiro pode fazer a mesma arte que um artista parisiense ou nova-iorquino. Se a verdadeira arte se fundamenta na crítica, só haveria a possibilidade de artistas de diferentes locais sociais e geográficos fazerem a mesma arte se se concentrassem somente na problemática da forma, da linguagem, ou seja, esvaziada a crítica, a opinião – a comunicação em si mesma. Sendo assim, esse produto não seria “arte”, ao menos na perspectiva do crítico.

Em outro texto, uma resenha sobre a obra *Quarup*, de Antônio Callado, na edição da *Revista Civilização Brasileira* de 1967, Gullar retoma o tema, afirmando justamente o problema das contradições sociais que a modernização gera no Brasil. Estes problemas são imediatamente vinculados a uma condição de dependência no quadro econômico, que faz com que a ideia de “modernização”, “civilização”, “desenvolvimento” apareça nos textos de Gullar como um problema na medida que não era fruto de uma necessidade

⁶⁷ GULLAR, Ferreira. “Opinião 65”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 1, nº 4, setembro de 1965 nº 4.

orgânica, mas uma imposição do próprio processo imperialista. É curioso, no entanto, observar a herança de uma linha de esquerda etapista: a burguesia nacional não aparece como agente deste processo, e todas as forças que “puxavam”, “arrastavam” o Brasil para o desenvolvimento capitalista eram as “de fora” e é o próprio desenvolvimento o único capaz de nos libertar do imperialismo, como se observa no trecho:

É o drama de todo país colonizado. É uma contradição na consciência dos povos subdesenvolvidos. Necessitamos no novo, do moderno, e, no entanto, sentimos que ele nos ameaça, nos dissolve – ele é a libertação e a submissão ao mesmo tempo, ele se chama desenvolvimento e imperialismo. E, no entanto, só o desenvolvimento permitirá a criação, dentro do país, daquele motor impulsionador que nos fará sentir-nos donos de nossa própria história – e não “condenados” a ela.⁶⁸

Esse processo de libertação nacional – que se materializa desde a antropofagia da arte até na luta dos partidos de esquerda – é caracterizado pelo autor como a própria Revolução brasileira, cujo curso foi interrompido pelo golpe de Estado em 1964, mas que ainda vivia subterraneamente.⁶⁹ Essa era, conforme já apontado na avaliação do manifesto do CPC, uma certeza que apareceu quase na totalidade dos artistas de esquerda do período (e já detectada por Schwarz): a de que a Revolução brasileira estaria em curso. Nos anos 1960 – mesmo após o golpe – esta certeza acompanhou muitos dos grupos artísticos, que paulatinamente foram voltando suas energias para conter a contrarrevolução e pelo retorno da democracia, nos anos 1970. Neste processo revolucionário que se avizinhava, caberia ao intelectual reencontrar-se com a massa, entender nela o centro do processo histórico e a finalidade da arte produzida, considerando que “a verdadeira vanguarda da

⁶⁸ GULLAR, Ferreira. “*Quarup* ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano III, nº 15, setembro de 1967.

⁶⁹ A certeza da Revolução e a sensação do clima pré-revolucionário presentes entre os militantes de esquerda no Brasil, já foram mencionados, com base na referência de RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

arte brasileira – a que exprime a situação-limite em que vivemos” se afirmaria através de obras sempre políticas.

Esta posição levanta uma outra questão importante para o debate de Ferreira Gullar no período: o que se refere a defesa de uma arte regionalista e o tema do internacionalismo. Por defender uma arte “regional”, que aparece de maneira bastante clara no grupo de teatro Opinião, cujo autor é um dos fundadores, esta perspectiva foi confundida com algum tipo de nacionalismo vulgar. O interessante de analisar as produções teóricas destes autores é poder lidar justamente com um encadeamento argumentativo que busca fundamentar dentro dos conceitos marxistas propostas mais complexas. Na obra de Ferreira Gullar nos anos 1960, por exemplo, é possível concluir uma espécie de valorização do regional já sem grande peso do nacionalismo, através de uma reflexão sobre a internacionalização da arte pela posição crítica face aos problemas do mundo, que era compreendido como um sistema internacional que impunha às diferentes regiões do mundo desenvolvimentos distintos nos campos econômico, cultural, político, científico e tecnológico. Esta forma de considerar o internacionalismo na arte era uma crítica direta ao campo artístico acadêmico do Brasil, para o qual internacionalismo na arte dizia respeito a um comportamento subjetivista e formalista, de reprodução de modelos de arte *avant-gard*. Com isso o autor fundamenta outra crítica que faz à arte de vanguarda tradicional no Brasil: a questão da compreensão da arte pelas massas.

De acordo com a elaboração teórica de Ferreira Gullar, a questão da educação das massas para a arte é uma questão importante, mas não responde a plenitude do problema. Apesar de reconhecer que para atribuir significações às obras é preciso um conjunto de informações históricas e teóricas, Gullar entende que é preciso pensar no papel da obra de arte como uma necessidade vital para que ela efetivamente tenha significado para o

espectador. Como exemplo, no artigo “Problemas estéticos na sociedade de massas”, o autor levanta qual seria a atitude de um espectador que não é versado no mundo das artes diante de um quadro importante para a história da pintura, supondo que tenha recebido via educação todas as informações sobre o que aquele quadro representa. A aposta de Gullar é que, quando muito, a atitude do espectador será a de respeito pela obra, mas não haverá uma conexão efetiva entre os dois. Isto porque, ponto nevrálgico de sua teoria de arte nos anos 1960, “a comunicação é tanto maior quanto mais perto de minha experiência vital está a temática na obra-de-arte.”⁷⁰ Nesse sentido, Ferreira Gullar vai aparecendo cada vez mais como o elo entre uma concepção de arte militante mais pré-moldada dos artistas do CPC e a nova vanguarda que surgirá (abordada em sessão mais adiante deste capítulo). Ainda que com diferenças radicais em termos de método de produção da arte, não se pode fechar os olhos para a conexão entre arte e vida que aparece nos três, e parece ser a perspectiva de arte comum entre os artistas de esquerda de então.

Todo o problema da vocação comunicativa da arte na sociedade de massas estaria localizado, portanto, no descolamento subjetivista da arte, na ‘arte pela arte’, que foi agravado na sociedade contemporânea pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massas, que possibilitaram o desenvolvimento de formas mais eficazes de divulgação da informação. O debate sobre forma e conteúdo neste caso está diretamente relacionado à função da obra de arte, que por sua vez é perpassada por uma ideia de utilidade, a de comunicar. A verdadeira experiência estética deveria nascer de uma dialética entre a realidade e a subjetividade. Gullar, a partir das discussões da psicologia, afirma que toda figura é percebida sobre um fundo, que não é só espaço, mas é sobretudo tempo. A experiência de cada um sobre a realidade é a própria conexão entre o sujeito e o objeto artístico, entre a história e a experiência estética. Deste modo, ao artista cabe a

⁷⁰ GULLAR, Ferreira. “Problemas estéticos na sociedade de massas”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano I, nº 5-6, maio de 1966.

criatividade de desenvolver a forma, mas que será sempre realizada de acordo com sua função, e não como uma experiência estética pura. É possível até imaginar que o autor dá um salto com relação à questão da relação forma-conteúdo da visão CPCista, e também modifica a visão da liberdade de criação. Se no CPC a questão do conteúdo é traduzida nos temas, nos escritos de Gullar entre 1964 e 1969 o conteúdo aparece como função. Daí a relação com a realidade e a mudança na forma entram na dialética entre forma e conteúdo, objetividade e subjetividade, estética e função. E se a função mudou o sentido de conteúdo, a percepção da forma também se altera:

...saber-se se esta estrutura – que o existe em qualquer ato perceptivo – é que é o fundamental da obra de arte, ou se é apenas o suporte, o veículo, o modo de existir das significações que a obra comunica. É evidente que a estrutura material e o significado são uma unidade dialética, impossível de separar, mas é evidente também que o artista busca tornar clara sua mensagem: seu esforço é para levantar a matéria subjetiva, emocional, ao nível da comunicação inteligível, e não o contrário. (...) Para a estética dialética, a arte tanto pode ser fonte de prazer solitário, individual, quanto a experiência coletiva de centenas, milhares ou milhões de pessoas. A forma é importante, mas não é o fundamental, porque ela apenas resulta de um processo de indagação e elaboração que é o processo criador da obra de arte. Ao invés de fundamentar a obra em valores esotéricos, em refinamentos herméticos, fundamenta-a na sua capacidade de apreender o real na sua complexidade, nas suas contradições. E, com isso, situa-se no coração mesmo da atualidade pois, ao contrário da estética metafísica que precisa fugir da história, a estética dialética só entende a arte como produto histórico, como fruto da história e ação sobre a história. Ela está, portanto, mais próxima que qualquer outra da própria natureza da arte – que é dialética.⁷¹

Com esta elaboração da relação entre forma e conteúdo, Gullar enxerga um papel diferente para o artista, substituindo a ideia de *vanguarda* (a partir da problematização da

⁷¹ GULLAR, Ferreira. “Problemas estéticos na sociedade de massas”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano I, nº 5-6, maio de 1966. p.186.

impossibilidade de definir o que é avançado ou não) pela ideia de produção de *obras abertas*, conceito absorvido de Umberto Eco que informou muitos dos artistas brasileiros no pós-concretismo/neoconcretismo. Assim, a obra de arte era valorada positivamente conforme mais aberta ela fosse – essa abertura medida principalmente pela necessidade de participação do espectador na construção do sentido da mensagem, pela capacidade de uma comunicação que acontecia por meio da dialética, em um conflito onde a ruptura com a ordem da linguagem dentro da obra produziria a busca do significado pelo espectador. O artista seria aquele que “vê o particular no universal” e pela sua obra não explica a conexão entre eles, mas a exprime, ou seja, “o fundamental é a experiência concreta do presente, que se nega a aparecer como exemplificação do universal, mas quer ser sua expressão concreta.”⁷² Deste modo, a técnica artística era o instrumento para comunicar a realidade, resultando numa arte que efetivamente alterasse as estruturas e substituísse o velho pelo novo. A verdadeira novidade na obra de arte seria esta, e não acréscimo formal como se supunha a concepção tradicional de arte de vanguarda.

No ano seguinte à publicação do artigo que falava sobre os fundamentos da dialética marxista e a concepção de obra aberta em substituição à ideia de vanguarda, Gullar lança o livro *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, cujo tema é justamente analisar a adequação de um conceito de vanguarda para a realidade dos países periféricos. Já tendo rompido com a universalidade da ideia de vanguarda nas artes, o autor dialoga a partir da identificação da necessidade de fazer arte partindo das necessidades concretas do contexto brasileiro, e o fato de que cada artista seria o produto da realidade específica que vive, não podendo ser outra coisa. Assim, a arte que só tinha como preocupação a dimensão estética, que fosse vanguardista e acadêmica, não era considerada a

⁷² GULLAR, Ferreira. “A obra aberta e a filosofia da práxis” *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano IV , nº 21-22, setembro a dezembro de 1968. p.146.

“verdadeira” arte, porque apesar de apreciável do ponto de vista formal dos princípios de uma escola estética, não cumpria a verdadeira função da arte por ser uma arte cujo conteúdo foi eliminado: a capacidade de comunicar determinada experiência social estaria comprometida. Partindo, portanto, do princípio que a arte é uma das formas de se colocar as questões históricas de uma determinada sociedade, Gullar conclui que a arte de vanguarda respondeu aos problemas europeus, mas não necessariamente respondia às questões colocadas pela realidade brasileira, e, portanto, o autor questiona a validade do vanguardismo para o Brasil. O excesso de preocupação formalista superaria a linguagem comum, distanciando o público da obra de arte e eliminando os problemas sociais ainda não resolvidos no Brasil. No contexto do subdesenvolvimento a ideia de vanguarda estaria diretamente associada à uma transferência mecânica de formas dos grandes centros produtores, e por isso era condição inviabilizadora da própria superação do subdesenvolvimento, por ser uma arte que, atendendo às condições de cultura dos países desenvolvidos não cumpria função contra-hegemônica de construir novas alternativas.

Este tempo de militância de Gullar ficou marcado, portanto, pelo afastamento das opções formalistas e aproximação com a ideia de uma arte regional e comunicativa, refletida em seus escritos e no grupo de teatro Opinião. As reflexões teóricas do poeta maranhense aparecem citadas em diversos textos de artistas do período, o que faz com que este momento de seus escritos entre 1962-1969 seja de grande importância para a arte brasileira.

b) Uma estética da fome e a política no cinema

O Cinema Novo foi um dos principais os movimentos artísticos que contribuíram para a retomada da discussão sobre os problemas da realidade nacional. Desde o final da década de 1950 e nos primeiros anos de 1960, um grupo de jovens cineastas criticava os padrões cinematográficos norte-americanos que inspiravam a parca produção nacional ⁷³, grupo este que viria a originar uma nova escola de cinema no Brasil, reconhecida internacionalmente, o Cinema Novo. Entre estes jovens estavam Glauber Rocha, Carlos Diegues, David Neves, Márcio Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirzman, Marcos Farias e Joaquim Pedro, Ruy Guerra, Walter Lima Jr., Eduardo Coutinho, Arnaldo Jabor, e outros, que buscaram empreender no cinema a mesma agitação que acontecia nas artes plásticas, na literatura e na arquitetura, propondo uma produção nacional independente e ‘descolonizada’. Partindo da ideia de “aventuras de criação”, sob o conhecido lema de Saraceni “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, Glauber Rocha, por exemplo, afirmava que os cineastas queriam fazer filmes de “autor”, ou seja, filmes onde o cineasta tomasse a função de artista comprometido com as questões de seu tempo. Dissolvidos em meio ao público, não almejavam a perfeição técnica que a indústria oferecia – sob pena de enquadramento estético e ético – mas sim um cinema no qual o espectador pudesse assistir sua verdadeira posição de colonizado, e confrontado com ela, descolonizado o olhar, sua própria imagem, descolonizaria também sua situação social a partir da luta. Sobre os objetivos do grupo, Cacá Diegues afirmava, nos primeiros anos de 1960:

O Cinema Novo não tem uma data de nascimento. Não tem manifesto histórico e nenhuma semana de comemoração. Ele não foi criado por uma pessoa em particular e não é o embrião de nenhum grupo. Ele não tem teóricos oficiais,

⁷³ Padrões de cinema que foram seguidos pela tentativa curta de uma empresa cinematográfica nacional, a Vera Cruz, cujo tempo de vida foi de menos de uma década.

papas ou ídolos, mestres ou guias (...) O Cinema Novo é apenas parte de um longo processo de transformação da sociedade brasileira, o qual, finalmente, acabou por alcançar o cinema. ⁷⁴

Formaram-se, como se vê, no coração de dois processos pelos quais passava a sociedade brasileira: a mobilização política e social do princípio dos anos 1960 e a discussão sobre a necessidade de uma arte nacional, popular e efetivamente transformadora. Os cineastas do Cinema Novo tiveram com o CPC enfrentamentos por divergência de posições sobre a arte, ainda que os objetivos políticos fossem bastante semelhantes. ⁷⁵ Entre as questões políticas centrais do grupo estava, como aparecera em outros movimentos, a questão do imperialismo e por isso a centralidade da ideia de descolonização aparece em seus escritos. Esta descolonização do cinema brasileiro deveria passar também pela linguagem e pela técnica, superando os limites das formas culturais dependentes. Os filmes mais marcantes deste contexto de surgimento teriam sido *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e no ano seguinte *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha – citado por diversos textos de movimentos de artes plásticas, teatro e cinema como um verdadeiro marco na produção cultural brasileira. Depois de *Deus e o Diabo...* Glauber Rocha novamente teria abalado as estruturas da produção artística com o amado e odiado *Terra em Transe* (1967), considerado uma crítica radical às condições/contradições políticas e sociais do país no período militar, e que – juntamente com as experiências de Hélio Oiticica – teria sido obra fundamental para o movimento da Tropicália, ou mais precisamente, uma ideia de tropicalismo como

⁷⁴ DIEGUES, C. “Cinema Novo” *Apud*: BUENO, Zuleika de Paula. *Bye Brasil: A trajetória de Carlos Diegues e do Cinema Brasileiro (1960-1979)*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2000. p.26.

⁷⁵ O que não significa que não tenha havido nenhum contato ou colaboração com os artistas do CPC, algo como uma ruptura total e definitiva. Dadas as diferenças existentes, os cineastas apenas não ingressaram no grupo de artistas ligados à UNE, conformando um movimento à parte do CPC.

método de análise da realidade brasileira,⁷⁶ de uma exposição visceral das contradições de um país colonizado. Por alguns críticos esta exposição chegou a ser considerada demasiadamente alegórica, e problemática a medida que festiva. Os textos dos cineastas, no entanto, não corroboram essa análise da crítica, na medida em que liberam como principal ímpeto justamente o objetivo de escancarar o absurdo e superar esta condição.

Sob a perspectiva de que já não era mais o suficiente fazer filmes, mas era preciso também falar deles, os cineastas que integraram o movimento publicaram uma série de reflexões sobre arte, cinema e o problema da indústria cultural (tão fortemente colocado para esta forma de arte) na *Revista Civilização Brasileira* e em outros meios (chegando mesmo a tentar, no ano de 1973, a produção de uma revista própria de cinema, que se chamaria *Luz & Ação*⁷⁷). O mais emblemático destes escritos foi realizado por Glauber Rocha no ano de 1965, intitulado “Uma Estética da Fome”. O texto foi feito para uma conferência sobre cinema e Terceiro Mundo ocorrida em Gênova e, de acordo com Rocha, o paternalismo europeu impediu que ele tivesse importância para além da mesa onde foi apresentado. A tese foi relançada do Brasil com comentários do próprio autor na *Revista Civilização Brasileira*, com um objetivo “informativo e polêmico”. Neste texto o autor procura, a partir da discussão sobre a estética do Cinema Novo, colocar os principais problemas sociais do Brasil que seus filmes viriam a abordar.

Na perspectiva dos autores do Cinema Novo, a questão central da transformação social e cultural era a ruptura de uma relação de dependência entre América Latina com o que Rocha classifica como os “países civilizados”, países europeus e Estados Unidos. Esta relação de dependência se travestia, no campo social, em uma enorme desigualdade e em países com inúmeras contradições, decorrentes de um processo de incorporação

⁷⁶ DIEGUES et alli, “Manifesto Luz e Ação: de 1963 ... a 1973”. *Arte em Revista*. Rio de Janeiro, ano I, nº 1, 2ª. edição, p. 5-10, 1979. Depositada junto à biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

⁷⁷ DIEGUES et alli, “Manifesto Luz e Ação: de 1963 ... a 1973”. op.cit., 1979.

claudicante ao ‘desenvolvimento’. No campo cultural, essa miséria aparecia apenas como um dado de exotismo formal, sem que uma real comunicação acontecesse. Glauber Rocha escreve que “nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado” – porque dela se envergonha, acreditando no mito do desenvolvimento –, “nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino”⁷⁸ – porque para ele a miséria não é um sintoma efetivamente trágico, já que ele não a sente. Assim, a situação da pobreza nos países de Terceiro Mundo é classificada pelo cineasta como “mentiras elaboradas da verdade”, porque aparecia mascarada, exotizada, como satisfação de uma nostalgia de primitivismo. Quando não, desaparecia completamente em prol de um América Latina estetizada higienicamente ao gosto de Hollywood para o mercado de cinema dos países desenvolvidos, idealizada a partir da classe dominante como se estivesse já no trilho do progresso. Neste processo, os problemas sociais estariam vulgarizados, tanto no terreno do político quanto das artes, porque apareceriam sem a explicação do condicionamento colonialista. O condicionamento imperialista gerava no campo das artes de um lado a “esterilidade”, obras que estando presas nos esquemas formalistas nunca atingiriam efetivamente a universalização, além de fomentar o mercado das instituições de mercantilização da arte; por outro lado, “histeria”, que nas palavras do autor seriam uma “redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo”.

O caminho para a superação destes dois problemas gerados na arte seria então, adotar a condição de miséria não como uma consequência, como algum efeito de um processo externo ou atraso na escala do desenvolvimento, mas como a espinha que move uma sociedade com formas culturais, políticas e econômicas efetivamente produzidas e mantidas – não como um “sintoma alarmante”:

⁷⁸ ROCHA, Glauber. “Uma estética da fome”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano I, nº 3, julho de 1965.

Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (...) Foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo, hoje tão condenado ... pela crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando ver as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casa bonitas, andando em automóveis de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais.⁷⁹

Identificando este cinema “digestivo” diretamente com os interesses da burguesia nacional (e associada) e como o maior ameaçador do Cinema Novo no pós-golpe (pela força que ganhara como “o” cinema nacional), Rocha afirma o Cinema Novo diretamente como a ruptura com esse padrão estético e com esse projeto social. Tendo a fome como espinha dorsal da sociedade, afirma que a tradição colonialista instaurara a tradição da mendicância, e se pedia dinheiro para ao mercado externo sob a eterna promessa do rumo ao desenvolvimento social e cultural. Ao contrário desta tradição, o Cinema Novo prezava pela violência, pela ruptura total das barreiras, pela agressão. Daí a ideia de uma estética da fome, da arte que não mascarasse os problemas, mas que os mostrasse ao ponto do incômodo. Aí residia também a noção de um compromisso do Cinema Novo com a “verdade” do que seria a realidade dos países subdesenvolvidos na perspectiva destes autores.

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, - que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mais agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.⁸⁰

⁷⁹ *Ibidem.* p. 167.

⁸⁰ *Ibidem.* p. 168.

A partir da noção de que a manifestação da fome é a violência, Rocha tenta romper com a ideia alegorização do primitivismo. Pela estética da fome o choque faria o colonizador perceber a existência do colonizado: e qual não foi o incômodo quando “Uma estética da fome” foi lido como tese em Genova, pelo grau de violência de sua argumentação e suas imagens. A ideia de Rocha era que “somente conscientizando de sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora”⁸¹, e essa violência era o impulso da transformação. A estética da fome era a forma-conteúdo do Cinema Novo, que no seu conjunto seria capaz não só de atingir o cinema mundial (como o fizera), acusando os centros culturais mundiais pelo imperialismo perpetrado, mas também daria, por fim, ao público a consciência de sua própria condição de miséria, e a partir desta consciência, a organização para a superação.

A atividade do grupo que compôs o Cinema Novo foi paulatinamente reduzida pela ditadura militar. Alguns de seus maiores nomes tiveram de se exilar, enquanto outros isolados não puderam competir com o cinema da indústria. Ainda que com alguns anos de menos intensa atividade, em princípio dos anos 1970, os cineastas do Cinema Novo continuariam escrevendo e produzindo, reafirmando uma estética de cinema submetida a uma ética de transformação da arte, dos meios de produzir arte e da necessidade de uma “redistribuição de capital cultural” para qualquer mudança no Brasil.

Na caatinga cultural em que se transformou o Brasil, solitários cangaceiros megalômanos cavalgam a besta de suas neuroses, atirando a esmo contra o que quer que se mexa com vida.

Chega, basta.

Não estamos mais dispostos a conviver pacificamente com o silêncio preguiçoso e as agressões suspeitas que se sucedem contra nossos filmes. Não

⁸¹ *Ibidem*, p. 169.

estamos mais dispostos a tolerar a leucemia mental que ameaça a cultura brasileira.

Leucemia mental: os glóbulos brancos engoliram os glóbulos vermelhos, o sangue não queima mais o corpo. A inteligência leucêmica manifesta-se através da complacência, da preguiça, da imitação sem trabalho. ⁸²

Massacrados pela indústria cultural que se consolidou no Brasil justamente entre os anos 1960 e 1970, os cineastas apontam a esterilidade do cinema de entretenimento brasileiro. Os “glóbulos brancos” teriam através da máquina do Estado, somada aos meios de comunicação da indústria, “engolido” o cinema de esquerda, o cinema crítico, os “glóbulos vermelhos” que, mesmo na desvantagem da correlação de forças, ainda escreviam sobre a necessidade de um cinema de ação, de autor e descolonizado.

1.2) A militância entre os artistas de vanguarda

a) A formação da Nova Objetividade Brasileira

O grupo que compôs a Nova Objetividade Brasileira, nome dado à exposição realizada no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro em 1967 ⁸³, foi formado por um conjunto bastante diverso de artistas que confluíram de três grandes tendências da arte brasileira: o concretismo, o neoconcretismo e na nova figuração/novo realismo. ⁸⁴

⁸² DIEGUES et alli, “Manifesto Luz e Ação: de 1963 ... a 1973”. op.cit.

⁸³ Exposição da qual participaram Hélio Oiticica, Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pael, Glauco Rodrigues, Carlos Zílio, Mario Pedrosa, Maurício Nogueira Lima, Sérgio Ferro, Waldemar Cordeiro, Flavio Império, Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Marcello Nitsche, Mona Gorovitz, Alberto Alberti, Ivan Serpa, Sonia von Brusky, entre outros artistas.

⁸⁴ A vanguarda concretista, surgida nos anos 1950 no Brasil, pode ser considerada um dos principais grupos voltados à pesquisa de arte abstrata no país. A partir das experimentações geométricas e cores puras, buscavam depurar a forma até que a arte pudesse ser o máximo possível uma experiência plástica da

A cena artística de São Paulo em finais dos anos 1950 era caracterizada por um mercado de artes – talvez o mais consolidado do Brasil – que possuía os críticos e acadêmicos bastante reconhecidos. Marcados pelas tendências internacionais, estes profissionais das artes eram os mais aguerridos defensores da arte abstrata concretista. Neste cenário de grande rigidez na concepção de vanguarda e modelo artístico, Waldemar Cordeiro e Maurício Nogueira Lima iniciam uma verdadeira cruzada contra as instituições artísticas desse mercado e começam a trabalhar em cima do mote da necessidade de retorno à realidade, ainda nos primeiros anos da década de 1960. Inspirado pela poesia concretista dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari⁸⁵ – que em 1962 falava de um “pulo conteudístico-semântico-participante” –, Cordeiro elaborou a formulação “arte concreta semântica”, indicando o retorno da importância do conteúdo como senso de engajamento. O retorno deste conteúdo, no entanto, se daria de modo diverso em cada um dos artistas participantes da vanguarda, mas é possível dizer que em quase toda sua totalidade, não tinham relação com o uso do conteúdo do nacional-popular, se aproximando mais da formulação de comunicação de Ferreira Gullar, no Rio de Janeiro.

Waldemar Cordeiro, em diálogo com a vanguarda literária concretista e absorvendo as influências do novo realismo francês inaugura em 1963 a nova tendência

realidade, na literatura teve como principais nomes Augusto e Haroldo de Campos, e nas artes plásticas Geraldo de Barros e Waldemar Cordeiro. Contra este rigor matemático da vanguarda concreta paulista surge no Rio de Janeiro o Grupo Frente, em 1954, cujo debate central com o grupo de São Paulo era o afastamento entre arte e vida, explícitas na ausência da realidade brasileira do abstracionismo concreto (que era bastante próximo da arte neoplástica e do desenho industrial das vanguardas europeias). O Grupo Frente introduziu o uso de novas cores e rompeu com a rigidez geométrica, efetivando sua separação decisiva em 1959, com o Manifesto Neoconcreto que abria a exposição realizada no MAM – RJ. Deste grupo participaram Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape, Mario Pedrosa, Ivan Serpa e posteriormente Hélio Oiticica, entre outros artistas e críticos. Já em princípios dos anos 1960, alguns destes artistas – influenciados pelas discussões das Bienais de São Paulo que receberam os artistas do *Nouveau Réalisme* francês – iniciam o retorno ao real. Os primeiros artistas a embarcarem nestas discussões teriam sido Waldemar Cordeiro (nova figuração), Wesley Duke Lee (neo-surrealismo) e Hélio Oiticica, muito inspirados pela obra de Lygia Clark.

⁸⁵ Segundo Daisy Peccinini, a poesia concretista nunca teria se afastado tanto nos problemas políticos nacionais como teriam feito as artes plásticas, que conscienciosamente se transformaram em uma discussão da pura forma.

artística em São Paulo, que fica a princípio conhecida como “nova tendência” ou “nova figuração”, absorvendo os estímulos da sociedade em que vivia, convertendo-os numa linguagem que o autor considerou um novo humanismo urbano-industrial.

Objetivar coisas – na minha opinião – quer dizer destruir a mecanicidade da onticidade avassaladora, humanizar e humanizar-se apoderando-se legitimamente da existência.⁸⁶

A concretude da nova tendência estaria na realidade apresentada a partir da linguagem específica da arte – e por isso a princípio Waldemar Cordeiro a ela dá o nome de *arte concreta semântica*. Posteriormente, numa exposição coletiva, Augusto de Campos deu às obras de Cordeiro o nome de “popcreto”, indicando uma redução antropofágica da *pop art*.⁸⁷ A partir do princípio que a realidade exigia opções combativas, Cordeiro incorpora a ideia de comunicação e informação como mais importantes do que representação em sua obra de arte, utilizando materiais e temas que apresentassem as questões políticas e econômicas no Brasil. De acordo com a definição de Daisy Peccinini,

...a formulação de uma arte concreta semântica ou arte popcreta possui um caráter de síntese de tendências de origens distintas, que convergem na reflexão do artista com um elemento a mais: a decisão de relacionar sua arte com a realidade do momento atual brasileiro.⁸⁸

⁸⁶ CORDEIRO, Waldemar. “Novas Tendências e nova figuração”. In: *Habitat*. São Paulo: 1964. n.º 77.

⁸⁷ PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil Anos 60: neofigurações fantásticas, neossurrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural / EDUSP: 1999. A terminologia *pop* indicava a princípio não a antropofagia da *pop art* americana, mas também alguma ideia de arte concreta *popular*. O termo delicadíssimo não é bem definido pelo poeta ou por Cordeiro, e é claro apresenta inúmeros problemas quando pensamos o que é tradicionalmente o mundo das artes no Brasil. Este debate será realizado com mais cautela em capítulo futuro da tese, que abordará o problema da indústria cultural para estes artistas.

⁸⁸ *Ibidem*. p. 54.

Waldemar Cordeiro, no entanto, não estava isolado em suas pesquisas, tendo a seu lado outros artistas que romperam com o paradigma da arte abstrata informal em São Paulo. Entre eles, e tendo grande importância na formação da nova vanguarda, estava Maurício Nogueira Lima, que após ser detido e sofrer Inquérito Policial Militar (IPM), acentuou a dimensão de luta política de esquerda em suas obras.⁸⁹ A Maurício Nogueira Lima se juntou ao grupo de “arquitetos pintores”, formado por Sérgio Ferro, Ubirajara Ribeiro, Flávio Império, Samuel Szpigel e Mario Schemberg (principal formulador teórico, ao lado de Ferro), que sob teorização também marxista buscava na ideia de síntese dialética a representação da realidade e um novo humanismo para a obra de arte. Esta ideia de um novo humanismo foi resumida por Gullar em crítica à exposição *Opinião 65* (da qual participaram boa parte destes artistas), como um retorno do interesse pelos problemas do homem e da sociedade em que vivem⁹⁰ (mas não mais de um homem abstrato, de uma essência eterna, mas sim um homem real, situado num tempo histórico específico e conturbado). Na utilização de materiais e técnicas “subdesenvolvidas” misturavam aquilo que imaginavam ser os principais problemas da realidade brasileira, resultando numa figuração nova e agressiva.⁹¹ O contato com a dimensão material da vida social e a ideia de encarar de frente o problema da informação e da comunicação tinha, nestes artistas, uma tentativa de desmistificar a ideia de “Arte”, retirando-lhe sua aura, seu elemento de sagrado e devolvendo-a para a sociedade. A iniciativa era interessante, mas a principal questão a ser colocada é a necessidade de reconhecer que a arte ainda ocupava o espaço de um “campo artístico” elitizado, não tendo numa sociedade capitalista o poder de democratização da reflexão ou o alcance que possuíam os produtos

⁸⁹ Rompendo decisivamente com o campo artístico paulista, Maurício Nogueira Lima foi o único signatário paulista da “Declaração de Princípios da Nova Vanguarda” por ocasião da mostra Nova Objetividade Brasileira, em 1967. Depositado no arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁹⁰ GULLAR, Ferreira. “Opinião 65”. op.cit.

⁹¹ Em momento oportuno a obra de Sérgio Ferro será apresentada com mais detalhes nesta tese.

da indústria cultural. A artista a considerar mais diretamente este problema no período – que se juntou por breve momento ao grupo dos “arquitetos pintores” – teria sido Vera Ilce, cujo trabalho buscava despertar a dúvida no espectador, mas com a lucidez de que nem sempre era possível conseguir uma comunicação clara e direta.⁹²

Houve em São Paulo um outro coletivo de artistas que passou a trabalhar nos marcos de um novo realismo, porém radicalizando ainda mais as propostas: o Grupo Rex. Sua breve existência de apenas um biênio (1966 e 1967) contou com a participação de Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Carlos Fajardo, Marcelo Nitsche e José Resende, e se formou quando os três primeiros retiraram suas obras da exposição *Propostas 65*, após a censura ter proibido a exibição de uma obra de Décio Bar por ser considerada subversiva.⁹³ Os artistas, que já se conheciam devido ao fato de virem sofrendo fortes críticas do campo especializado das artes plásticas em São Paulo, se reuniram para fundar uma cooperativa cujo objetivo fosse valorizar e expor a arte da nova vanguarda, mas também denunciar a mercantilização da arte e sua submissão às instituições academicistas e elitistas, propondo a ideia de anti-arte como canal de denúncia. O grupo – reunido ainda em 1965 – passou a atuar em 1966 com a fundação da Rex Gallery and Sons, galeria de arte na qual expunham gratuitamente as obras, ofereciam cursos e palestras. Juntamente com as atividades da galeria editavam um jornal, intitulado *Rex Time*, que apresentou uma série de discussões interessantes para a elaboração teórica de diversos artistas de vanguarda – não apenas dos que faziam parte do grupo. Sua proposta central era “um plano de ação para interferir no ambiente artístico e cultural, e

⁹² O problema do alcance da arte entre os artistas de vanguarda é efetivamente colocado quando os mesmos passam a ocupar o espaço público, nos anos posteriores à formação da Nova Objetividade Brasileira. Este problema é tema de outro capítulo desta dissertação.

⁹³ LOPES, Fernanda. *Éramos o time do Rei: A experiência Rex*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 188 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte) - Departamento de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGAV, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

sua disposição de romper com um sistema vicioso por meio de decisões objetivas.”⁹⁴ O grupo amplificou as propostas de uma arte contemporânea a partir das estratégias de irreverência, *readymade* e *happenings* (de inspiração dadaísta), com uma proposta de ação direta cultural, inspirados pelo grupo de esquerda *Fluxus*.⁹⁵ Assim, com opções estéticas bastante distintas, os artistas que formaram o Rex tinham em comum o anseio de atuar imediatamente e diretamente contra o ambiente artístico e cultural paulista da ocasião, propondo ao público neste processo uma arte participativa.

Esse processo de captação da contemporaneidade se dava muito mais pela apreensão das formas com que eram expressos os trabalhos do que por uma pesquisa sistemática do grupo que tivesse uma reivindicação de vanguarda. Portanto, era um espírito de experimentação empírica e um desejo de atualização que moviam as primeiras intervenções desses jovens artistas na fase do grupo Rex. (...)

Através de apropriações de objetos, *readymades*, eles propunham conteúdos mais polêmicos, instigantes, de maneira a provocar inquietação, angústia e revisão de valores.⁹⁶

Unidos a estes grupos de artistas “marginais” de São Paulo, a vanguarda neorrealista carioca também comporia o grupo que posteriormente ficou conhecido como Nova Objetividade. Desta fizeram parte, principalmente, Pedro Escosteguy, Carlos Vergara, Antônio Dias, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman. Os três últimos, distanciados do centro de arte neoconcretista do Rio de Janeiro, onde ministravam aulas no MAM Ivan Serpa, Décio Vieira e Aluísio Carvão, eram jovens alunos da Escola Nacional de Belas Artes, e foram “descobertos” pela *marchand* e crítica de arte Ceres

⁹⁴ *REX TIME*. São Paulo, ano I, n.1, junho de 1966.

⁹⁵ Grupo de arte composto por artistas de diversas partes do mundo, iniciado por artistas norte-americanos que afirmavam que o Fluxus era mais um modo de fazer arte do que um grupo fechado de artistas. Sua atuação se caracterizava principalmente pelas performances e pela ruptura das fronteiras entre as formas de arte, conectando teatro, dança, artes plásticas, música, etc.

⁹⁶ PECCININI. op.cit. 75-76

Franco por ocasião da exposição da Nova Figuração francesa na galeria Relevo, no Rio de Janeiro. Freqüentadores e assíduos interessados na nova tendência francesa, os jovens demonstraram que a temática do retorno do real já havia chegado ao Rio de Janeiro por uma via muito mais concreta do que apenas a inserção da espontaneidade e expressividade do neoconcretismo. Além da exposição da nova vanguarda francesa em agosto de 1964, os artistas do neorrealismo carioca já haviam estabelecido diálogo com o movimento *Otra Figuración* da Argentina, que expôs suas obras na galeria Bonino em 1963.⁹⁷ Inspirados pelos vizinhos latinos já começavam a trazer para o interior das suas obras as temáticas dos conflitos da vida cotidiana e da relação entre o homem e o ambiente. A exposição de seus princípios foi realizada em 1966, num *happening* intitulado PARE, comandado pelo crítico de arte Mario Pedrosa. Seu objetivo era atingir o público jovem e sair das esferas do museus e grandes galerias, optando por eventos abertos como forma de alcançar um público mais amplo do que o de “entendidos” do campo artístico. Diferentemente da nova vanguarda paulista, fortemente atacada pela crítica, os neorrealistas cariocas receberam boa cobertura da imprensa especializada e da crítica de arte.

Paralelamente a isso, nos primeiros anos da década de 1960 o grupo do neoconcretismo recebeu a incorporação de Hélio Oiticica, que viria a revolucionar com seus textos e experimentos estéticos a percepção da arte. Juntando-se aos neorrealistas na exposição *Opinião 65*, estes artistas mencionados nessa seção formavam o embrião da Nova Objetividade Brasileira.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 98 e 100.

- **A mostra Opinião 65**

Idealizada por Ceres Franco e Jean Boghici e realizada em agosto/setembro de 1965 no MAM/RJ, a mostra *Opinião 65* foi considerada pelo crítico de arte Mario Pedrosa como um “achado”. A mostra foi inspirada no teatro popular, buscava trazer para o mundo das artes plásticas a necessidade de expressividade das convulsões sociais e atmosfera política que já agitavam o Teatro de Arena e o Cinema Novo.⁹⁸ Sua grande marca, que a diferenciou das Bienais de São Paulo, foi o fato de ter sido movida por motivações ‘extra estéticas’. Longe de querer apenas apresentar o que era *up to date* no mundo das artes ou as mais novas modas da plástica, *Opinião 65* era movida pelo ímpeto criador de novos artistas que almejavam outra relação entre sua arte e a realidade que os circundava. Na crítica “Opinião... Opinião... Opinião...”, publicada no *Correio da Manhã* de 11 de setembro de 1966, Pedrosa via o grande valor da exposição de 1965 da seguinte maneira:

Antes de o ser pelo conteúdo plástico das obras (muitas delas de alto valor) ou pelo seu estilo ou proposições técnicas, eram elas, por mais diferentes que fossem individualmente, esteticamente identificadas pela marca muito significativa de emergirem todos os seus autores de um meio social comum, por igual convulsionado, por igual motivado.⁹⁹

O objetivo da mostra era romper com a arte abstrata predominante no campo artístico institucionalizado no Brasil e criar um espaço de encontro e exposição dos artistas que já se aproximavam do novo realismo e nova figuração.¹⁰⁰ Ao mesmo tempo,

⁹⁸ Recorde-se que 1965 foi o ano da experiência Opinião (grupo de teatro composto por intelectuais, em sua maior parte, oriundos do CPC, incluindo Ferreira Gullar) e do lançamento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, certamente um marco do Cinema Novo.

⁹⁹ PEDROSA, Mario. “Opinião... Opinião... Opinião...”. IN: *Política das Artes*. São Paulo: EDUSP, 1995. Publicado originalmente como crítica de arte no *Correio da Manhã*, 11.09.1966.

¹⁰⁰ Nessa mostra, entre os artistas brasileiros, exibiram: Adriano de Aquino, Ângelo de Aquino, Antônio Dias, Carlos Vergara, Flávio Império, Gastão Manuel Henrique, Hélio Oiticica, Ivan Freitas, Ivan Serpa,

a mostra tinha como objetivo apresentar as vertentes das novas tendências fora do Brasil, mas diferentemente das Bienais, sem a predominância da relação subserviente de cópia das vanguardas estrangeiras.

A exposição foi fundamental para chamar atenção do ambiente artístico do período, e decisiva para aproximar os artistas da nova figuração paulista e a jovem vanguarda carioca – tanto os neorrealistas quanto aqueles oriundos do neoconcretismo. Daisy Peccinini afirma que duas figuras foram decisivas para esta aproximação: Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica – ambos oriundos dos círculos do concretismo (o concretismo paulista no caso do primeiro e o neoconcretismo carioca, no segundo) que sentiram em processos diferentes, mas em tempos muito próximos, a necessidade de romper com o rigor da arte abstrata e redirecionar a arte para a vida. Cordeiro chega a escrever que “o novo realismo torna a arte abstrata ... , na melhor das hipóteses, um materialismo naturista, impotente diante de certos fenômenos visuais, que só podem ser explicados pelas relações sociais e não pela fisiologia”¹⁰¹.

Assim, um grande número de questões foi colocado pela mostra:

E como são variadas as visões de mundo que ali se manifestam! É Calvo exaltando a união entre os homens e criticando a estandardização do indivíduo. É Serpa pondo em choque os dois aspectos do mundo contemporâneo: a ciência e a miséria. É Freitas antevendo o fantástico e fascinante mundo futuro. Flávio Império a denunciar, com a delicadeza de um miniaturista, a guerra e o moralismo conveniente. Bertini denuncia a visão da mulher como objeto sexual. Escosteguy protesta contra a guerra atômica. Dias nos desvenda um mundo de crime e de sangue. Gerchman desmistifica os mitos cotidianos.¹⁰²

José Roberto Aguilar, Manuel Calvo, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Tomoshige Kusuno, Vilma Pasqualini, Wesley Duke Lee.

¹⁰¹ CORDEIRO, Waldemar. “Realismo: musa da vingança e da tristeza”. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. op.cit. p. 112. Publicado originalmente em junho de 1965, na revista *Habitat*.

¹⁰² GULLAR, Ferreira. “Opinião 65”. Op.cit.

Desta aproximação surgiram outros eventos, tais como o *Opinião 66*, também no Rio de Janeiro, e em São Paulo os eventos exclusivamente de arte nacional: *Propostas 65*, *Propostas 66* (este sendo apenas um ciclo de seminários, sem exposição de obras, evidenciando alta densidade conceitual), onde se depurou a reflexão sobre o novo realismo brasileiro e o contato com as vanguardas internacionais. No *Propostas 66*, Oiticica resgata o termo que vinha utilizando para designar seu momento e lança as bases para a exposição mais importante para a arte de vanguarda neste período: o momento era de uma nova “objetividade”.

b) A Nova Objetividade Brasileira

Nova Objetividade seria a formação de um estado da arte brasileira de vanguarda, cujas principais características são: 1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4: abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mario Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.¹⁰³

A necessidade de uma nova objetividade para a arte brasileira teria surgido dos debates da exposição *Opinião 65* e dos seminários *Propostas 66*, especialmente em dois pontos importantes: a tendência de subjetivismo e academicismo da arte brasileira e a relação com as vanguardas internacionais e a necessidade de uma arte “verdadeiramente

¹⁰³ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral na Nova Objetividade”. IN: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. op.cit. p. 154. Publicado originalmente no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no MAM-RJ em 1967.

brasileira”.¹⁰⁴ A ideia de nova objetividade, então, era chamar a atenção para a necessidade de uma arte sinestésica que se apropriasse efetivamente da realidade brasileira. Superando os suportes tradicionais das artes, seu princípio central seria criar objetos que não seguissem as tradicionais tendências da arte internacional.

A noção da superação dos suportes tradicionais, abandonando a pintura de cavalete, no entanto, não é nova entre estes artistas no ano de 1965-1967. A evolução das discussões de Hélio Oiticica e Lygia Clark (ambos oriundos do grupo Neoconcreto) desde 1959 demonstrava a necessidade de superação dos esquemas tradicionais de produção da obra de arte, que resultariam em uma mudança também na forma de apropriação da arte pelo público, a partir da estética da participação (que será melhor abordada em momento mais oportuno). No ano de 1962 – o mesmo da publicação do *Anteprojeto de Manifesto do CPC* da UNE – Oiticica publicou na revista *Habitat 70* o texto “A transição da cor do quadro para o espaço e sentido de construtividade”,¹⁰⁵ no qual o autor formalizava uma discussão que já aparecia em suas obras e de outros artistas e críticos ligados ao neoconcretismo: a forma (a técnica) também é expressão, ou seja, importa para o objetivo da arte e o conteúdo. Altera a relação entre produtor-receptor da obra e a própria vocação revolucionária e construtiva da arte.

Toda arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se ‘aprende’ e é adaptado a uma expressão, mas está indissolivelmente ligada à mesma (...) A

¹⁰⁴ Cabe esclarecer de antemão que a leitura dos escritos dos artistas que compuseram esta vanguarda permite afirmar que estes encaravam a ideia de uma arte nacional não de maneira nacionalista. Sérgio Ferro, Waldemar Cordeiro, Oiticica chegam a mencionar a condição do subdesenvolvimento em relação ao imperialismo, por exemplo, e como isso influenciaria a formação ideológica e cultural do Brasil. Em “Realismo: musa da vingança e da tristeza”, Cordeiro chega até mesmo a falar em como a arte se desenvolve de maneira desigual pelo mundo, tal como o capitalismo (lembrando bastante, inclusive, a lógica de raciocínio do desenvolvimento desigual e combinado de Trotsky). A noção de uma arte nacional estaria mais relacionada com a denúncia dos problemas da realidade brasileira. Esta questão ficará mais clara ao longo da análise dos documentos da tese.

¹⁰⁵ OITICICA, Hélio. “A transição da cor para o quadro e o sentido de construtividade”. IN: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 50-63.

mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente.¹⁰⁶

Sobre este trecho, duas questões são importantes para o debate no período: a primeira diz respeito à questão da arte como expressão (o tema da forma e da realidade) e a segunda é o problema do espectador no processo artístico.

c) “A tomada de posição realista e sem subterfúgios”: o retorno do real

Daisy Peccinini apresenta uma interpretação de que as vanguardas artísticas dos anos 1960 reunidas num processo que culminou na Nova Objetividade teriam sido as continuadoras do projeto de uma arte conscientizadora depois da dissolução dos CPCs.¹⁰⁷ A leitura deste texto de Oiticica, no entanto, permite pensar que já havia desde o momento de atuação dos CPCs a discussão dos princípios de uma nova figuração por parte dessas vanguardas. Confrontar a primeira parte do *Anteprojeto de Manifesto* do CPC (sobre os artistas alienados) com este texto, escrito no mesmo ano, conduz à reflexão de como os dois representam uma proposta de arte de intervenção, mas cujos caminhos de abordagem são antagônicos. O “A transição da cor do quadro...”, juntamente com as experimentações dos artistas nos primeiros anos de 1960¹⁰⁸ nos dá uma clara visão deste embate, e não de uma linha do tempo de continuidade entre os dois projetos artísticos (CPCs de 1960 até 1964 e as vanguardas de 1964 a 1968). Outro caminho para se pensar

¹⁰⁶ OITICICA, op.cit., 1986. p. 51.

¹⁰⁷ PECCININI, op.cit.

¹⁰⁸ Lygia Clark, por exemplo, recebeu o prêmio de melhor escultura nacional da VI Bienal pelos *Bichos* em 1961. <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>. Acessado pela última vez em 09 de janeiro de 2015.

a questão seria, portanto, considerar as duas linhas pensamento sobre a arte coexistiram e debateram entre 1960 e 1964 (conforme a existência de textos de artistas faz poder afirmar) e imaginar que estes artistas que congregaram a nova vanguarda – a maior parte deles não organizados em partido, e contando com certa “proteção” que advinha do prestígio do campo artístico – puderam se manter atuantes até pelo menos o Ato Institucional nº 5 (AI-5 – 1968), enquanto os que militavam junto aos CPCs da UNE e eram muito próximos do PCB perderam de forma mais rápida seus direitos de atuação, bem como sofreram com a dissipação das suas organizações políticas. Por isso estes artistas teriam perdido espaço na cena brasileira – ainda que quando observamos a continuidade de atuação e reflexões teóricas no teatro e de Ferreira Gullar, por exemplo, não seja descabido afirmar que mesmo não organizados dentro dos CPCs esta perspectiva de uma arte conscientizadora via nacional-popular continuaria viva ainda por alguns anos.

Retornando à citação de Hélio Oiticica (nota 88), é patente a oposição à perspectiva de arte apresentada pelo nacional-popular dos CPCs. Contrariando a visão de que a arte deve ser didática e realista, a ideia destes artistas vanguardistas era a de que a arte é também uma linguagem, e como tal possui significados atribuídos socialmente que contribuem para a formação da consciência e a capacidade criativa de imaginar um mundo construído de uma maneira diversa. Carlos Zílio, artista e professor interessado nos problemas da linguagem, escrevera em 1975 um texto no qual afirmava que a arte era muito mais que mera manipulação formal, a arte era sobretudo uma forma de conhecimento da realidade, com a distinção de ter uma linguagem particular.¹⁰⁹ Assim, parece ser comum entre estes artistas a ideia de que a arte era uma forma de discussão sobre a realidade, uma das linguagens de abordagem das questões objetivas, sociais, da realidade brasileira.

¹⁰⁹ ZILIO, Carlos. “Sem título”. In: **Malasartes**. Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, set/out/nov. 1975.

Neste sentido, a acepção de realidade e a presença dela na obra de arte é bastante diferente para os jovens artistas da nova figuração brasileira. Sob o espírito da necessidade de tomar consciência e posicionamento sobre a sociedade e comprometer-se moralmente e socialmente com a realidade, estes novos artistas rompem com a arte de vocação puramente abstrata e plástica numa tentativa de romper com o afastamento “do mundo e de seus interesses concretos”, como afirma Daisy Peccinini.¹¹⁰ Citando o crítico Enrico Crispolti, a autora afirma que o retorno da figuração possui

...uma função ‘cognoscitiva’ (o conhecimento pela imagem) e, conseqüentemente, de ênfase ao significado, não ao conteúdo, mas à ‘significatividade da forma, à intervenção formativa, a sua potência de participação cognoscitiva.¹¹¹

Esta “cognoscitividade” corresponderia a uma incorporação da realidade diferente da figuração tradicional que distinguia figura e fundo e tratava a figura como uma representação da realidade. Mais comprometidos com a representação icônica destes objetos, “a obra se relaciona ao objeto designado enquanto signo”. O real é invocado pela relação com a realidade objetiva, da vida social, urbana e não como um estilo de construção da obra.¹¹² Longe da forma idealista de querer mimetizar a realidade em um suporte plástico, estes artistas localizam sua intervenção na própria realidade, que passa a ser o espaço onde o artista realiza a sua obra e recria a unidade sujeito-objeto. A realidade passa a estar presente no próprio reconhecimento da materialidade da obra por sua dimensão social reflexiva e subversiva em novas subjetividades e sensibilidades. Daí a ideia de Oiticica de abandonar o termo “figuração” para incorporar o de “objetividade”,

¹¹⁰ PECCININI, Daisy. op.cit.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 13.

¹¹² *Ibidem*, p. 14.

para ressaltar o sentido – de engajamento na realidade – de uma obra que parte das estruturas de uma realidade objetiva, e não de puras experiências individualistas e subjetivistas dos artistas (ainda que em suas obras não falte espaço para o exercício não convencional da criatividade artística).

A Nova Figuração não deve ser compreendida como um retorno ao figurativismo, mas como busca de novas estruturas significantes.

(...) Há mais uma diferença: os antigos representavam as coisas, ao passo que as coisas aqui são inseridas elas mesmas na obra. Não há mais efeito cenográficos, mas um realismo brutal, cuja possibilidade criativa é garantida pelo processo dialético da montagem.¹¹³

Esta ideia denota, portanto, uma visão entre os artistas da nova vanguarda de que a intervenção na realidade era a necessidade mais urgente do dia. Partindo de uma concepção de estética “original”, retirada da plástica e devolvida à realidade material, estes artistas colocam nos mesmos textos os problemas da arte, da transformação social, da política, da guerrilha – todas formas de intervenção direta na realidade em prol da desestruturação de uma sociedade desigual.

Uma premissa para a interpretação da situação da arte no Brasil aparece em alguns dos escritos de artistas deste período, e também na obra do crítico de arte Mario Pedrosa (de quem tais artistas eram bastante próximos desde o neoconcretismo): a condição de ex-colônia e país subdesenvolvido nos proporcionara uma situação cultural na qual não foi possível consolidar uma tradição artística, dado que estivemos sempre à mercê das injunções internacionais, e que este fato tinha algo de positivo porque significava que poderíamos criar qualquer tradição artística que nos atendesse. Os escritos dos artistas da nova vanguarda frequentemente demonstram uma procura permanente por uma forma

¹¹³ CORDEIRO, Waldemar. “Nova Figuração denuncia a alienação do indivíduo”. In: *Brasil Urgente*. São Paulo: 1963. nº 40. Depositado em Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

artística caracteristicamente brasileira, com a qual o Brasil contribuiria para a cultura da humanidade. A esta procura incessante e à capacidade inventiva, Hélio Oiticica toma de empréstimo a expressão cunhada por Pedrosa e conceitua como “vontade/vocação construtiva”. Esta questão aparece já no texto do autor de 1962 (“A transição da cor...”) e é mais claramente elaborada no “Esquema Geral da Nova Objetividade”. Politicamente seu significado seria:

Aqui, o subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional, que se traduz de modo específico nessa primeira premissa, ou seja, nossa vontade construtiva. Não que isso aconteça necessariamente a povos subdesenvolvidos, mas seria um caso nosso, particular. A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia.¹¹⁴

Esta superantropofagia se reverteria em uma arte tipicamente brasileira, que nasceria, por mais paradoxal que possa parecer, de uma destruição geral da arte como era entendida: o mercado, as academias, a mercantilização, o quadro tradicional, a relação espectador-artista. O primeiro momento seria o deste movimento antiarte e anticultural.

Essa vontade construtiva não era apenas um movimento político, ou melhor – não era um movimento político como se costuma entender tradicionalmente. Se para estes artistas a forma também era meio de expressão dos objetivos da arte, ou seja, não se separava do conteúdo, e sim era conteúdo também, a vontade construtiva se traduzia não apenas na crítica às instituições tradicionais de arte, mas a própria revolução estética que implicaria na transformação geral do estatuto da arte e seu centro. Esta “revolução” estaria ancorada na ideia de subverter as relações tradicionais entre produtor e consumidor

¹¹⁴ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In: COTRIM; FERREIRA. op.cit. p. 155.

(artista-espectador), numa tentativa de reconstrução da relação arte-sociedade. Esta estética é a chamada “estética da participação”, fundamental para o debate dos artistas do período (segunda questão que se destaca na citação da nota número 88 deste capítulo).

d) A estética da participação

A temática da estética da participação não foi inventada por Oiticica no texto dos princípios da nova vanguarda. Na verdade, esta questão já havia sido colocada por outros artistas no processo de passagem da arte abstrata para a nova figuração. Desde a obra *Bichos* de Lygia Clark,¹¹⁵ toda a questão da função social transformadora da obra de arte passava a estar relacionada ao público não como aprendiz de mensagens, mas como “participador” do próprio processo artístico, dando à concepção de uma experiência estética da realidade o centro da problemática.

Susan Buck-Morss no artigo “Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin” afirma que uma questão muito relevante em toda obra de Benjamin, no que tange a teoria da recepção e a discussão sobre estética, era a necessidade de “desfazer a alienação do sensorio corporal”. De acordo com a autora, desde seu significado etimológico (aisthitikos – percebido pela sensação e aisthisis – experiência sensorial da percepção), o campo da estética estava ligado à natureza material, corpórea,

¹¹⁵ Os *Bichos* de Lygia Clark eram estruturas metálicas com formas geométricas moldáveis pelo espectador, que assumiam forma de bichos a partir deste manuseio. A artista é considerada um marco que inaugura a ideia de que a arte só existe a partir da participação do público, que após o manifesto da Nova Objetividade passa a ser chamado de “participador”. Oiticica considera que os *Bichos* são muito mais do que uma escultura e são revolucionários porque criam uma nova estrutura ligada ao tempo, ao diálogo entre o espectador e a obra. OITICICA, Hélio. “A transição da cor para o quadro e o sentido de construtividade”. op.cit.

à realidade, e não à arte. A superfície do corpo, fronteira mediadora entre o externo e o interno pelos sentidos, e seus processos de aculturação, seriam o verdadeiro interesse da estética. No início do século XX, contudo, a concepção de estética teria saído da experiência sensorial para a arte exclusivamente, para o imaginário em lugar do empírico, e o esforço do debate benjaminiano seria o de devolver a estética para o campo da realidade material.¹¹⁶

Pautado na interpretação freudiana sobre a consciência, que em linhas muito gerais aparece como escudo de proteção para os estímulos provenientes do mundo exterior, evitando que os *choques* deixassem vestígios na memória (origem do trauma), Benjamin analisa como na experiência do mundo moderno dos *choques* cotidianos responder aos estímulos sem pensar teria se tornado necessário à sobrevivência. De acordo com o autor, em texto sobre Baudelaire, sem a profundidade da memória a experiência fica empobrecida, e desta maneira percepções que antes gerariam reflexões profundas são a fonte de *choques* que a consciência precisa rejeitar. O choque se transforma na própria essência da experiência moderna, “o ambiente tecnologicamente alterado expõe o sensorio humano a choques físicos que encontram correspondência no choque psíquico, a sucessão de imagens fragmentadas veem, mas não registram nada”, o próprio sistema fabril, ao danificar cada um dos sentidos humanos, paralisando a imaginação do trabalhador.¹¹⁷ Nesta dinâmica a percepção não se transformaria em experiência, uma vez que não era capaz se ligar a qualquer memória sensorial do passado. O sistema sinestésico estaria programado, deste modo, para repelir os estímulos tecnológicos com o intuito de proteger o corpo e a psique dos traumas – do acidente e o perceptual, respectivamente. O principal resultado deste processo seria a conversão do

¹¹⁶ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”. In: *Benjamin e a Obra de Arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

¹¹⁷ Idem.

sistema sinestésico em anestésico, embotando os sentidos e reprimindo a memória. Esta seria a grande crise na percepção do mundo contemporâneo, a própria perda dos sentidos. E a grande consequência para a estética seria o fato dela deixar de significar estar em contato com a realidade para bloqueá-la.

Esta nova forma de percepção e atuação do sistema sinestésico é comparada por Buck-Morss às descrições de neurastenia do século XIX – perda da capacidade de vivenciar, em função de um distúrbio causado pelo excesso de estimulação da vida moderna, somado à incapacidade de reagir a este excesso –, e relacionada pela autora a outro conceito que aparece em Benjamin, o de *fantasmagoria*. Este, que descreve uma aparência de realidade que engana os sentidos mediante a manipulação da técnica, representa a nova estética, e altera a consciência por meio da distração sensorial. A *fantasmagoria*, tal como a extorsão da experiência, teria se tornado parte da normal social, e “o vício sensorial” se converte “numa realidade compensatória” que é “meio de controle social”. Neste ponto, a concepção de arte se tornaria ambivalente: por sua participação no campo fantasmagórico do entretenimento ou seu caráter de mercadoria, se afastava cada vez mais de uma definição pela experiência sensorial. Das mudanças na percepção resultaria uma experiência corporal separada da cognitiva e o agente, por seu turno, separado das duas. Este fenômeno, que a autora chama de divisão tripartite da perspectiva perceptual (agente, matéria e observador), levaria a um “senso de autoalienação”.

Deste modo, a alienação sensorial, compreendida via Benjamin, pode ser considerada a estética da arte moderna. Romper com esta forma de anestesia e retomar a noção de sinestesia parece ser um dos fundamentos da estética dos objetos de arte desta geração dos anos 1960. No ano de 1964 esta já era uma questão que parecia preocupar a vanguarda da nova figuração paulista, demonstrada na reflexão de Waldemar Cordeiro:

Para mim o problema é deslocar a arte objetivo-condutal da infraestrutura para a superestrutura, passando da esfera da produção para a esfera do consumo. Deslocar a pesquisa do estudo racional do comportamento diante de fenômenos ópticos para o do comportamento diante de fatos visíveis carregados de intencionalidade e significação dentro de contextos histórico-sociais. Passar da percepção (Gestalt) para a apreensão (Sartre), do ícone para a comunicação, do estímulo “puro” para o estímulo “associado”. E não basta pesquisar, a realidade exige opções combativas.¹¹⁸

Esta dimensão, da estética da participação, é mais explicitamente elaborada no texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, principal texto da nova vanguarda, e foi ao longo da década de 1960 uma questão bastante importante para a arte de Hélio Oiticica. O autor afirmava que na nova objetividade brasileira esta forma de participação poderia se dar tanto em termos de semântica, incorporando as questões colocadas pela vanguarda paulista, ou sensorial/corporal – a partir da manipulação de objetos. De uma ou outra maneira, o objetivo da nova vanguarda – já colocado desde as primeiras reflexões isoladas no início da década – era a superação da ideia de contemplação, que o espectador se apropriasse efetivamente da obra de arte e a construísse a partir do manuseio ou da construção dos significados. Cordeiro afirmava que “o papel ativo do espectador na arte atual de vanguarda dá o tiro de misericórdia na poética do objeto em si”¹¹⁹, e deste modo a obra de arte só existia mediante a participação ativa desse que paulatinamente deixa de ganhar o nome de espectador para ser chamado de “participador”, numa ideia de coautoria da própria obra com o artista. A poética não estaria mais no objeto, mas na relação que se estabelecia entre o participador e o objeto.

Oiticica, em dado momento, chegou a chamar este processo de uma “tendência coletiva” para a obra de arte, que poderia se realizar espalhando obras de arte individuais

¹¹⁸ CORDEIRO, Waldemar. “Arte concreta semântica”. *Apud.* PECCININI, Daisy. op. cit. p. 53.

¹¹⁹ CORDEIRO, Waldemar. “Exposição coletiva inaugural”. *Apud.* PECCININI, op.cit. p. 49. Publicado originalmente no catálogo da galeria Novas Tendências, em 1963.

pelas ruas para que tomassem contato com o público, ou propor atividades criativas para o público no próprio processo de criação da obra, a partir da ideia de obra aberta.

É claro que a estética da participação – como um princípio – teria que vir acompanhada de uma mudança efetiva na forma da obra. Assim, associada à premissa de participação está uma quebra nos suportes tradicionais da obra de arte, que viria travestida de uma tomada do ambiente pela arte, com a mistura de materiais e referências da realidade. O abandono da tradicional pintura de cavalete e da escultura imóvel para uma arte que misturasse todas as modalidades na experiência sensorial.

e) A questão da forma e arte ambiental

Considerando que na nova objetividade o realismo tinha apreensão bastante diferente da tradicional, os artistas que participaram desse movimento não possuíam exatamente uma unidade estilística, o que era mais comum entre as obras produzidas no âmbito do nacional-popular.

... a arte concreta intencionante [sic], ou NF [Nova Figuração], que dará o golpe mortal no seu adversário, o figurativismo, atingindo-o no coração que nada mais é que o significado referencial. Nas obras não haverá mais métodos, nem processos formais para representação das coisas, e sim as próprias coisas. ¹²⁰

Cada qual à moda do que ordenava sua capacidade de reflexão sobre o mundo e a realidade nacional, chamara para dentro da obra temas e problemas distintos da realidade brasileira, que iam desde a violação dos direitos humanos na ditadura à necessidade de

¹²⁰ CORDEIRO, Waldemar. “Novas Tendências e nova figuração”. In: *Habitat*. São Paulo: 1964. n°. 77.

descobrir a verdadeira civilização tropical e a via para a superação autônoma das desigualdades sociais, sob opções estéticas das mais diversas. Mario Pedrosa afirma que neste contexto, o que importa é “a ideia, a atitude por trás do artista”¹²¹ e Hélio Oiticica coloca os problemas nos termos de “a arte anterior se constituída numa *representação*” enquanto a nova arte tendia a ser uma “*apresentação*”.¹²² O que havia de realismo nestas obras estava então centrado na relação entre o artista e a sociedade que vivia, e assim, estes artistas tomam a arte no sentido de linguagem através da qual exercerão a crítica à realidade brasileira.

Formalmente, no entanto, é possível afirmar que para a maior parte destes artistas a grande unidade estilística era a construção de objetos de arte, e não mais obras tradicionais (quadros ou esculturas). Esta ideia do objeto estaria plenamente de acordo com a estética da participação como princípio: se a obra de arte com suportes tradicionais era contemplativa, uma obra participativa requereria a “demolição do quadro.”¹²³ Não apenas no texto de Oiticica, mas em outros artistas, como Cordeiro, por exemplo, fala-se da ideia de superar a transcendência, que podia aparecer nas obras tanto como a incorporação do objeto diário, cotidiano – através do que chamaram em seus escritos de *apropriações* – como quanto a construção de estruturas sensoriais. Oiticica a isso chama de “reviravolta dialética”, não a partir da “redescoberta” do corpo e do real, mas da “reconstituição” destes.¹²⁴ A experiência de ruptura com o quadro, no entanto, não era absolutamente nova na exposição de 1967. Em 1961, o MAM- RJ expôs o *Projeto Cães*

¹²¹ PEDROSA, Mario. “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”. In: _____. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. Publicado originalmente em 1968.

¹²² OITICICA, Hélio. “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. IN: OITICICA, op.cit., 1986. p. 61.

¹²³ Hélio Oiticica aponta como principais antecedentes da demolição do quadro e a tomada do espaço as experiências de Lygia Clark e Ferreira Gullar (poemas-objeto) em meados dos anos 1950, no longo processo de reformulação de suas poéticas sob os auspícios do neoconcretismo. Depois destes menciona a importância de Gerchman, Antônio Dias, Waldemar Cordeiro e Wesley Duke Lee com o Grupo Rex. OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. op. cit.

¹²⁴ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. op.cit.

de Caça, de Hélio Oiticica. A obra, à qual Mario Pedrosa chama de “jardim abstrato”, era como um labirinto com entradas para caminhar, chamada de “penetráveis”, nos quais o espectador entraria e de lá iria descobrindo as experiências estéticas, com cores, sensações e poemas ocultos. Uma certa ideia de “tempo vivenciado” dominava, que convidando o transeunte a “sair do cotidiano”. Estas obras já tinham como marca algo de produção coletivista, no sentido de que agrupavam um conjunto de obras de vários artistas em um único objeto a ser penetrado.¹²⁵ Talvez a grande novidade do momento da elaboração da nova objetividade seja que as obras não seriam mais “abstratas”, no sentido de valorizar a experiência da pura forma, mas uma plástica que se revestiria de opções políticas e problemas sociais bastante mais claros.

A estas obras-objetos Hélio Oiticica chama “arte ambiental”, referindo-se aos seus próprios objetivos.¹²⁶ Mário Pedrosa refere-se a elas como “arte pós-moderna”¹²⁷, no sentido de “pós-arte moderna”. A denominação escolhida pelo crítico refere-se a um novo ciclo de antiarte que se iniciava, buscando romper com os padrões da arte de vanguarda moderna. O crítico explica que, no campo das teorias de percepção da arte, era fenômeno destrinchado o fato de que a plasticidade perceptiva aumenta sob a influências das emoções e afetividade, e que diferente das vanguardas clássicas do modernismo – que ou fugiam destas absolutamente destas influências ou a buscavam deliberadamente (como o expressionismo abstrato, considerado pelo crítico como subjetivista e romântico) –, a nova vanguarda se relacionaria sinceramente com estas influências. Fugindo de qualquer subjetivismo hermético, a nova vanguarda buscaria acima de tudo “narrar, passar adiante

¹²⁵ PEDROSA, Mario. “Os Projetos de Hélio Oiticica”. In: *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: EDUSP, 2004. p. 341-344. Publicado originalmente no catálogo da exposição “Projeto Cães de Caça”, MAM – RJ, 1961. Ao lado dos *projetos* de Oiticica o crítico Mario Pedrosa ainda coloca como rompedores com a estrutura tradicional dos suportes da arte: *Livro-Poema*, de Reinaldo Jardim; *Poema-Ação*, de Gullar; *O Bicho*, de Lygia Clark; *Livro da Criação*, de Lygia Pape.

¹²⁶ OITICICA, Hélio. “Anotações sobre o Parangolé”. Op.cit., 1986.

¹²⁷ Mario Pedrosa entende como “arte pós-moderna” os esforços da nova vanguarda por uma arte ambiental, que escapasse às regras acadêmicas. O sentido é mais de “após modernismo” do que “pós-moderna” como a teoria social foi entender as formas de interpretar o mundo pós-1970. COSTARD, Larissa. op.cit.

uma mensagem, mítica ou coletiva, e, quando individual, através do humor”.¹²⁸ A nova forma destes artistas buscava, portanto, uma arte que não se apreciava em si mesma, cujo valor estava no gesto, na apropriação, na comunicação. O sentido de ambiental dado por Hélio Oiticica vem justamente de experiências que visam desmontar o quadro e integrá-lo ao mundo, tomando o ambiente a sua volta. Pedrosa tenta explicar o sentido de ambiental da seguinte maneira:

O ambiente arde, incandescente, a atmosfera é de um preciosismo decorativo ao mesmo tempo aristocrático e com algo de plebeu e de perverso. (...) O conjunto perceptivo sensorial a domina. (...) relevos, núcleos, bólides (caixas) e capas, estandartes, tendas (“parangolés”) – todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental. Foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade.¹²⁹

A experiência da forma nesta arte ambiental, no entanto, não era gratuita, como já colocado. É possível perceber na explosão das cores, do decorativo, do exagero monumental das caixas, labirintos, capas e ‘parangolés’ a estética que emerge junto com os objetos desta nova vanguarda: contra o higienismo no ‘belo’ dos museus, emerge o subúrbio, a escola de samba, a favela. Pedrosa afirma que certamente a explosão de sensorialidade era um desafio ao gosto instituído dos estetas. Vê-se bem que, por estas razões, a discussão sobre a forma entre esta nova vanguarda era encaminhada de maneira bem distinta dos artistas do nacional-popular, e é – reafirmando – indissociável do

¹²⁸ PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. op.cit. 2004. p.356. Publicado originalmente no *Correio da Manhã*, em 26 de junho de 1966.

¹²⁹*Ibidem*, p.357.

conteúdo e dos objetivos da arte. A dimensão política desta forma foi interpretada pela crítica:

O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo psíquico social, pecado individual, se fundem. A mediação para essa simbiose de dois inconformismos maniqueístas foi a escola de samba da Mangueira. (...) Não adiantam admoestações morais. Se querem antecedentes, talvez este seja um: Hélio é neto de anarquista.¹³⁰

O que se extrai da crítica com alguma clareza é que a arte ambiental “peca” do ponto de vista tradicional de arte por quebrar seu próprio paradigma, desde os suportes ao convite ao espectador; e do ponto de vista político, o inconformismo de uma sociedade dividida em classes. O resultado é um produto artístico que a um só tempo busca trazer a periferia para o mundo das artes (os *parangolés* foram efetivamente usados na Mangueira, escola onde Oiticica foi passista, e a escola desfilou em mostras do artista, como no caso da *Opinião 65*), como também denunciar a estranheza por esta presença e incorporar sua estética aos objetos de arte reconhecidos pelo campo artístico. Nesta *forma* nada há sem *conteúdo*, não há sequer uma opção estética inocente.

O mesmo vale para a discussão sobre a utilização de materiais não convencionais para a produção da estética. Foi comum nos anos 1960 e 1970 entre estes artistas a utilização de materiais que indicassem de alguma maneira a situação política ou social. Sobre a utilização de materiais não convencionais para a produção do objeto artístico, Artur Barrio escreveu, em 1969, um manifesto no qual afirmava que na escolha dos materiais era preciso considerar a condição de “Terceiro Mundo” dos países latino-

¹³⁰ *Ibidem*, p. 360. José Oiticica, avô de Hélio, foi um dos mais importantes líderes anarquistas do século XX brasileiro.

americanos e a dificuldade de acesso a certos produtos – que não seriam comuns, baratos ou reconhecíveis. O artista escreve:

... devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre. Partindo deste aspecto socioeconômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos em meu trabalho (...) É claro que a simples participação de trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual. (...) Lanço em confronto situações momentâneas, com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima.¹³¹

Assim, na perspectiva desta nova vanguarda até o sentido de forma se altera na realização da arte: a dualidade entre sujeito-objeto não se resolvia pela alienação, como na arte tradicional. Se nesta, pela acentuação da própria dualidade, a separação entre sujeito e objeto queria encontrar num mundo indeterminado e mutável (dos objetos) a forma eternizada pela arte através das formas ideais (aspiração de infinito do sujeito), na nova arte,

O conceito de forma, aqui, já possui outro caráter, pois que os elementos que a constituem não são os tradicionais, ligados a uma concepção analítica do espaço, do tempo e da estrutura. A contradição sujeito-objeto assume outra posição nas relações entre o homem e a obra. Essa relação tende a superar o diálogo contemplativo entre o espectador e a obra, diálogo em que ela se constituía numa dualidade: o espectador buscava na “forma ideal”, fora de si, o que lhe emprestasse coerência interior, pela sua própria “idealidade”. A forma era então buscada e burilada numa ânsia de encontrar o eterno, infinito e imóvel, no mundo dos fenômenos, finito e cambiante. O espectador situava-se então num ponto estático de receptividade, para poder iniciar o estabelecimento de um diálogo, pela contemplação das formas expressivas ideais, com a obra de arte, cujo universo sintético e coerente lhe provia a tão buscada ânsia de infinito. (...) [pós-revolução na arte moderna] Já não quer

¹³¹ BARRIO, Artur. “Manifesto”. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. op.cit. p. 262-263.

mais o sujeito (espectador) resolver a sua contradição em relação ao objeto pela pura contemplação.¹³²

Em lugar de uma arte que apresentasse esta contradição, uma que a resolvesse. Ou seja, temos aí um sujeito da obra de arte que não é o artista – dado que a finalidade da obra de arte estaria fora dele –, mas o espectador, num processo de extravasamento e superação da alienação dos sentidos que se realizaria no próprio público. Neste impulso para a construção de novos objetos artísticos que refundariam a sensibilidade estaria também a “vocação construtiva” na nova arte de vanguarda:

...considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os *construtores*, construtores da escultura, da cor, do espaço e tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto, os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea.¹³³

O problema da figuração e da presença da realidade na obra de arte é colocado de maneira diferente pelos artistas desta geração, e a partir de uma nova relação com a própria estética foram tomando o caminho da passagem da legalidade para a subversão – das formas artísticas e das opções políticas.

f) “A realidade exige opções combativas”: as questões sociais colocadas

Claro fica, a partir da leitura dos escritos destes artistas – desde suas origens no neorrealismo e nova figuração, até a culminância da nova objetividade, que essa

¹³² OITICICA, Hélio. “A transição da cor para o quadro e o sentido de construtividade”. op.cit. p. 60-61.

¹³³ *Ibidem*, p. 55.

vanguarda não estava alheia aos problemas nacionais e não almejava a produção de uma arte encerrada em si mesma. A própria discussão do retorno do realismo já dava estes primeiros sinais, acompanhados de uma nascente estética da participação e da utilização de materiais que indicassem essa nova ética dos artistas. Porém, a problemática social não apareceu apenas de maneira estetizada na linguagem das artes. Nos textos destes artistas a tomada de posição, de uma atuação combativa, já era uma preocupação evidente, como fica claro no catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, de 1967:

Sem dúvida a obra e as ideias de Ferreira Gullar, no campo poético e teórico, são as que mais criaram nesse período, nesse sentido. Tomam hoje uma importância decisiva e aparecem como um estímulo para os que veem no protesto e na completa reformulação político-social uma necessidade fundamental na nossa atualidade cultural. O que Gullar chama de participação é, no fundo, essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social.

E continua, citando Ferreira Gullar:

...não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação social total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, trabalho construtivo para atingir essa transformação.¹³⁴

¹³⁴ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. op.cit. p. 164.

A leitura destes trechos, acompanhados de outros textos, permite concluir que entre estes artistas havia, portanto, duas formas de se pensar a tomada de posição e a intervenção real: uma pela produção de bens culturais que atuassem no sentido de construção de uma contra-hegemonia, um processo semelhante ao que colocava o CPC – mas por meios bastante diversos – de proposta de uma cultura educadora; e a outra erigindo um novo edifício cultural, novas formas de experimentação do mundo através da própria democratização da cultura. As duas formas, evidentemente, não são descoláveis.

Neste sentido, nas obras que compuseram a mostra *Nova Objetividade* e nas produzidas posteriormente pelos artistas que dela participaram, vemos gritantemente estas duas formas de tomada de posição. Artistas como Sérgio Ferro, Waldemar Cordeiro, Rubens Gerchman, entre outros, abordavam temas como o subdesenvolvimento, imperialismo, choque direita-esquerda, o comportamento burguês e seus padrões (alienação, hipocrisia social, crueldade, má-fé); enquanto outros como Oiticica e Lygia Clark atuavam na reformulação da linguagem artística a partir da experiência sensorial e participação; e outros ainda, como Pedro Escosteguy, conseguiram realizar obras que uniam os dois princípios. De ambas formas o objetivo era sair de uma visão de artista que passasse da posição tradicional esteta para a de intelectual orgânico.

Essa tomada de posição também estava bastante relacionada com o problema do imperialismo, que aparece nos escritos destes artistas tanto como um problema socioeconômico quanto como cultural. O posicionamento ativo, segundo Hélio Oiticica, por exemplo, era uma forma de se livrar também do colonialismo cultural.

O debate acerca do imperialismo era bastante importante entre os intelectuais de esquerda nessa época. Os problemas impostos pela condição de subdesenvolvimento e pela interferência norte-americana na vida social brasileira – incluindo-se aí já a

percepção da vinculação dos militares e da burguesia brasileira com os EUA no período da ditadura – não passavam despercebidos pelos artistas do período. No que diz respeito ao tema das artes, alguma preocupação semelhante à de Ferreira Gullar, em *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, aparece entre estes artistas, ainda que com solução diferente. Isto é, em vez de pensar a impossibilidade de uma arte de vanguarda num país subdesenvolvido, como pensar a possibilidade de uma vanguarda crítica ao imperialismo.

A questão do imperialismo e das vanguardas teria se acentuado no Brasil quando da vitória do expressionismo abstrato nas Bienais de São Paulo. A tendência de arte que teria surgido no imediato pós-guerra norte-americano era fruto bastante específico daquele contexto e respondeu, ainda que com uma atitude não muito ativa com relação aos problemas sociais da Guerra Fria, às questões colocadas para os artistas dos EUA pelo contexto. Todavia, a tomada das instituições de arte brasileira por esta tendência foi considerada nos textos dos artistas e críticos de arte nacionais (do campo mais crítico, evidentemente) como bastante problemática, porque em nada respondia às nossas questões específicas. Era apenas resultado de uma subserviência com relação às “modas” e “tendências” do mercado internacional de arte, que dava ao Brasil um estatuto de atualizado, ainda que com uma arte que em nada contribuía para pensar as questões nacionais. A este fenômeno o artista uruguaio Luis Camnitzer chamou de “arte contemporânea colonial”, que atenderia ao mesmo tempo um anseio das elites dos países subdesenvolvidos, de acreditar que a introdução deste novo consumo artístico a fazia se relacionar com as metrópoles e ao mesmo tempo reforçaria seu *habitus* como elite nacional. Do ponto de vista crítico, Camnitzer afirma que o que ocorria era, na realidade, “um estupro cultural”, e a manutenção de um ciclo antigo: “dependência econômica, monoprodução, criação de necessidades artificiais e a substituição de valores culturais”. Na visão do uruguaio, por isso, a designação de arte colonial somente para o passado era

imprecisa, porque ainda era praticada no presente, sob o eufemismo de “estilo internacional”. E por considerar que a arte é uma das ferramentas culturais pelas quais o ‘império’ iria atualizando seu enraizamento nas colônias, era urgente que os artistas coloniais achassem sua identidade cultural de maneira autônoma, sob pena de continuarem produzindo arte estéril para a libertação nacional, apenas contribuindo para o mercado do ambiente cultural onde a formulação havia sido originalmente produzida: a própria metrópole.¹³⁵

Diante das limitações que enfrentariam o artista dos países de capitalismo dependente, Luis Camnitzer afirma haver duas possibilidades, que encaixam-se bem na realidade dos artistas brasileiros: a primeira seria a de utilizar as formas artísticas para informar acerca das condições de uma nova cultura, situações não necessariamente estéticas, mas tudo aquilo que fosse capaz de afetar os mecanismos de produção cultural, onde se incluiria o campo político e social, assumindo o subdesenvolvimento econômico como estímulo cultural para uma nova “alfabetização perceptiva”; e a segunda seria a ação direta – social e política – com saídas criativas para afetar diretamente a realidade. Nessa segunda possibilidade falamos claramente de uma mobilização dos artistas junto a organizações políticas de ação direta, fora do campo artístico, que afetariam as estruturas culturais e visão de mundo, promovendo uma mudança total de estrutura, mas com alta densidade estética pela criatividade nas novas propostas de mundo. O autor uruguaio usa como exemplo deste caso a intervenção política dos Tupamaros e a guerrilha urbana, que segundo ele

...funciona em condições muito similares àquelas com as quais o artista tradicional se confronta quando está para produzir um trabalho de arte.

¹³⁵ CAMNITZER, Luis. “Arte Contemporânea Colonial”. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria. op.cit. p. 273. Publicado originalmente como transcrição de uma conferência sobre arte latino-americana em 1970.

Há um objetivo em comum: comunicar uma mensagem e ao mesmo tempo mudar, no decorrer do processo as condições em que o público se encontra.¹³⁶

A guerrilha atingiria níveis estéticos quando, conseguindo a construção das condições para uma nova cultura, deixava de fornecer “novas formas políticas às velhas percepções”. Quando a arte abandonasse a tradição, deixaria de cumprir seu papel de auxiliar, junto a outras instituições, as estruturas de poder da estabilidade. Através de uma estética do desequilíbrio, Camnitzer afirma que enquanto os objetos artísticos comumente servem como pontos de identificação alienados do consumidor, sem que este seja transformado, tirado do lugar, a catarse oferecida é a mesma da religião. Enquanto a estética do desequilíbrio precisaria de “total participação ou total rejeição”, não sobrando espaço para o conforto da alienação. É combativa e confronta, porque através do confronto que haveria a mudança.

Retornando ao caso brasileiro, havia entre os artistas que iniciaram a empreitada da nova vanguarda opção pelas duas possibilidades. A intervenção na realidade, a superação da dependência cultural e econômica estavam, portanto, como mote de atuação dos jovens artistas brasileiros nos anos 1960, e seguiu pelos anos 1970. Assim, sob a ideia de que o artista tem que ser um

...ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim – que o artista “participe” enfim da sua época, de seu povo.¹³⁷

¹³⁶ CAMNITZER, op.cit.

¹³⁷ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. op.cit. p. 165.

A proposta de arte de vanguarda ficaria registrada nos escritos destes artistas como uma arte voltada para a intervenção social, contra o ambiente artístico instituído da “elite de *experts*” (usando os termos de Hélio Oiticica), numa proposta de arte aberta, inacabada porque não vive sem o participante. Resgatando o espírito de negação da sociedade instituída e o conceito de *antiarte* dadaísta, estes artistas questionaram o estatuto e a produção da arte vigente no período, e segundo Hélio Oiticica deveriam cumprir o papel de “educadores” ou “proposicionistas” com a preocupação central de pensar “quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas”. Sob uma ruptura tão grande com todos os limites colocados para a arte, correram o risco de promover o próprio aniquilamento dela, daí a ideia de *antiarte*. E de que estas reflexões pudessem em alguma medida redimensionar o próprio lugar da arte no Brasil.

g) Arte de vanguarda, crítica e a militância: considerações gerais sobre a nova objetividade.

Uma das tarefas mais difíceis no que tange a crítica desta nova vanguarda é justamente poder realiza-la como uma crítica em bloco.¹³⁸ Produções artísticas radicalmente distintas requereriam um esforço de estudo dos artistas separadamente, o

¹³⁸ O mesmo valeria para a crítica aos artistas do CPC da UNE. Conforme já mencionado, muitos artistas no seu fazer artístico se afastaram dos princípios dogmáticos dos seus textos teóricos. No entanto, por ter uma vinculação política mais clara coerente, os textos teóricos apresentam maior facilidade de crítica porque, em geral, não divergem tanto entre si. Já quando se trata dos artistas que formaram a Nova Objetividade, os *backgrounds* distintos e as vinculações políticas das mais diversas – podendo seguramente apenas localiza-los no “campo da esquerda” – até mesmo uma generalização de crítica dos textos produzidos por estes artistas deixa no pesquisador o desconforto de estar procedendo alguma omissão. Por isso a necessidade de ressalva de que se reconhece que podemos afirmar que há um “tom geral”, algo que se manifesta repetidamente, mas que entre estes artistas há esparsos posicionamentos distintos, sem que isto fosse motivo para desvinculação do projeto da vanguarda.

que não é o objetivo deste capítulo ou desta tese – que visam focar especialmente numa nova atitude comum a estes artistas de esquerda. No entanto, mesmo com esta ressalva, é possível realizar uma crítica ao menos aos textos teóricos produzidos, especialmente no que tange a ideia de pensar numa arte brasileira, numa nova tropicalidade, que levasse em consideração os problemas nacionais. Em parte considerável destes textos, estes artistas parecem cair no problema que apontam existir na arte *pop* norte-americana. Atuando como diagnosticadores, elencam um conjunto de experiências resultados da nossa história e das estruturas sociais brasileiras, mas além deste diagnóstico, o que resta?

Tomando o maior cuidado possível para não cometer injustiças com trajetórias artísticas marcadas pela repressão da ditadura empresarial-militar (não apenas censura, mas prisão, IPMs, exílios) de nomes comprometidos da esquerda artística, como Mario Pedrosa, Maurício Nogueira Lima, Sérgio Ferro e outros, que sofreram diretamente as marcas da violência de Estado por causa de sua militância, em alguns casos emblemáticos os textos não avançam além da estratégia do diagnóstico da condição de subdesenvolvimento, acreditando que a denúncia, a exposição das feridas, era o ponto chave da arte. Em um período marcado pela restrição das liberdades, a coragem de denunciar e seguir com estes debates era bastante importante, mas uma breve consideração pode ser feita: vivia-se – como nos dias atuais, em algum sentido – um Brasil no qual o campo artístico era bastante fechado, alijado da maior parte da população. O que aconteceu, em alguns casos – e não parece arriscado dizer que especialmente naqueles que buscaram na ideia de realismo mágico e resgate do mito – foi uma folclorização destes problemas, sem o passo propositivo de sua superação. Roberto Schwarz aponta isto de maneira interessante ao criticar o Cinema Novo e a alegorização da condição de subdesenvolvimento nos filmes de Glauber Rocha. É claro que se compararmos os filmes de Glauber com os outros cineastas há severa diferença nas

propostas que se colocam para a solução dos problemas de desigualdade brasileira, assim como quando comparamos as obras de Waldemar Cordeiro com as alegorias de Oiticica a forma de denúncia das questões é radicalmente diferente. No entanto, neste primeiro momento, quando a proposta é a análise dos textos escritos por estes artistas, a sensação que resta é que faltou mais um passo em direção a uma transformação social efetiva por parte destes artistas. Glória Ferreira considera os manifestos e textos teóricos como um escudo dos artistas, tanto para defesa da incompreensão do público como da interferência das instituições de cultura (campo tradicional instituído) no processo artístico, uma fala direta que expõe com clareza as motivações do processo artístico. Se assim o foi, estes artistas precisam ser chamados pela análise histórica a responder: transformada a civilização tropical em alegoria, escancaradas as mazelas do Brasil, o que fazer?

Felizmente, para parte destes artistas, a própria produção das obras foi encontrando seu caminho de militância e intervenção mais direta na realidade, como os próximos capítulos desta tese procurarão demonstrar – e por isso não é possível analisar o período apenas pelos textos publicados ou pela atuação nas instituições políticas tradicionais, sob pena de realizar as falaciosas generalizações que a historiografia já produziu. Apoiados na densa reflexão teórica dos anos 1960, estes artistas seguiram na dialética entre teoria e prática, e em momentos em que a censura e a repressão impediam a livre manifestação política, cumpriram um papel importante não somente no processo de abertura cada vez maior da arte, mas de sua utilização como instrumento de denúncia internacional e mobilização em função de uma transformação efetiva da realidade brasileira.

1.3) OS ESCRITOS DE ARTISTAS E OS ANOS 1960/70

Conforme procurei demonstrar ao longo do capítulo, os anos 1960 corresponderam a um período de intensa produção no campo das artes, não apenas do que diz respeito às obras de arte, mas também de reflexões teóricas que visavam refletir sobre o momento histórico vivido pela sociedade brasileira e suas contradições, muito pautadas pela expectativa de atuar objetivamente para acelerar o processo de uma transformação social radical.

Rompendo a mística de que as obras de arte devem falar “por si mesmas” estes artistas pretenderam se colocar lado a lado com as fileiras de intelectuais comprometidos com a causa das classes subalternas, colocando na ordem do dia temas como a situação das artes no Brasil, o imperialismo, a ditadura, o subdesenvolvimento e a luta de classes. Com perspectivas distintas de atuação, mas com fins algo semelhantes, alinham-se CPC, a nova vanguarda, Gullar e Cinema Novo na perspectiva da impossibilidade de uma arte não-figurativa e da necessidade de uma tomada de posição, de um retorno à realidade. Aparece nesses textos a necessidade de que os artistas conceituassem e falassem sobre sua arte, porque a explicitação do código era fundamental para romper com o fetichismo que separava o espectador do trabalho de arte e alimentava o circuito tradicional de uma arte considerada estéril. Os textos procuravam, portanto, uma intervenção num sistema cultural que abrisse alternativas ao instituído e retrógrado no mundo das artes, contribuindo ao mesmo tempo para o processo de reflexão sobre o contexto nacional dentro da obra de arte.

CAPÍTULO 2

RESISTIR É PRECISO: OPOSIÇÃO, DIREITOS HUMANOS E

ARTES VISUAIS NO BRASIL (1960-1970)

“Al gobierno no le gusta la rebeldia ni la protesta, aún que esté colgada en las paredes de un museo”

(CGT Argentina, 25 de julho de 1968)

As “estações” da memória social evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retêm do seu passado as confirmações da sua unidade presente”.¹³⁹ O tema da memória coletiva, e especialmente das amnésias coletivas, é de grande interesse quando o assunto é a memória social construída em torno da ditadura civil-militar (por hora não é necessário ainda mencionar a forma como os historiadores contribuem com essa memória coletiva). Não por acaso a negação, a desinformação, o desconhecimento e a destruição das evidências foi parte do sistema de estruturação do regime, não apenas como forma de construir hegemonia, mas também de provocar o esquecimento coletivo dos métodos de silenciamento da oposição resistente, apagando os traços de luta democráticas, socialistas e de defesa dos direitos humanos. Este capítulo tem por objetivo recuperar algumas das manifestações entre os artistas visuais que procuraram, entre outras atividades, retratar as

¹³⁹ Bourdieu, Pierre. “Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie, Minuit, Paris, 1965”. *Apud*: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

violações de direitos humanos, denunciando-as, transformando em pública a dor e a memória privada daqueles que passaram pelos “porões” do aparato de repressão.

2.1) **Memória, verdade e justiça: conhecer o terrorismo de Estado como método de governo**

Em dezembro de 2014 foi apresentado publicamente o relatório final das atividades da Comissão Nacional da Verdade¹⁴⁰, um documento longo que expõe os resultados de pesquisa sobre a estrutura e os procedimentos da repressão do Estado brasileiro, especialmente entre os anos de 1964 e 1985, período auge do “terrorismo de Estado”. Entre os tipos de punição para os indivíduos considerados ameaça ao sistema, e por isso enquadrados na Lei de Segurança Nacional, o relatório da CNV nomeia:

... cassação de mandatos eletivos e de cargo público, censura e outras restrições às liberdades de comunicação e expressão, punições relativas ao exercício da atividade profissional (transferências, perda de comissões, afastamento, demissões) e exclusão de instituições de ensino”, de prisões ilegais e arbitrárias (“detenções na forma de sequestro”, conforme classifica o *Brasil: nunca mais*),

¹⁴⁰ Somando-se a todos os esforços de investigação dos atos de graves violações de direitos humanos no Brasil, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) foi proposta no contexto do 3º Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3). Começou a ser instituída, no decreto presidencial de 13 de janeiro de 2010, como um grupo de trabalho que elaborou o projeto da Comissão, cuja (lei 12.528) foi aprovada em novembro de 2011. A comissão foi instalada em maio de 2012, e trabalhou até dezembro de 2014 com a investigação das violações de direitos humanos entre os anos de 1946 a 1988. Seus conselheiros foram João Carlos Dias, José Paulo Cavalcanti Filho, Maria Rita Khel, Paulo Sérgio Pinheiro, Pedro Bohomoletz de Abreu Dallari, Rosa Maria Cardoso da Cunha, que contaram com uma equipe de assessores, consultores e pesquisadores, além de uma estrutura de ramificação de comissões da verdade estaduais, municipais e setoriais (institucionais). BRASIL, Comissão Nacional da Verdade. *Relatório/Comissão Nacional da Verdade*. Brasília: CNV, 2014. Ainda que não represente um modelo o que se considera como ideal para as políticas de Justiça de Transição, da qual faz parte o princípio “Memória, verdade e Justiça”, uma vez que em sua fundação, a CNV brasileira tenha sido amputada de seu papel de justiça, o documento final é uma pesquisa que mobilizou uma série de pesquisadores e instituições, e constitui um marco importante de esclarecimento de diversos crimes cometidos pelo terrorismo de Estado, bem como o reconhecimento do Estado brasileiro sobre sua responsabilidade nos referidos crimes, questão central para a memória.

tortura, violência sexual (que em geral se relaciona com a violência de gênero), morte/execução sumária e desaparecimento forçado. ¹⁴¹

E, tendo como fundamento o entendimento do Direito Internacional dos Direitos Humanos, define as práticas de tortura como:

...todo ato pelo qual são infligidos a uma pessoa penas, sofrimentos físicos e/ou mentais, com fins de investigação criminal, como meio de intimidação, castigo corporal, medida preventiva, pena ou quaisquer outros fins. São igualmente considerados tortura os métodos tendentes a anular a personalidade da vítima ou a diminuir sua capacidade física ou mental, ainda que não causem dor física ou angústia psíquica. ¹⁴²

Usada como prática pelos agentes do Estado brasileiro durante a ditadura civil-militar, a finalidade principal da tortura era a obtenção de informações, assim como a punição/castigo da vítima ou de setores da sociedade civil organizada em oposição ao regime. De acordo com a doutrina do Direito Internacional, a tortura tem como pressuposto a desconsideração do outro como ser humano, de onde resulta a enorme gravidade do delito perante as convenções internacionais.

De acordo com a doutrina da guerra revolucionária aplicada no Brasil, ¹⁴³ a eliminação do inimigo dependia de uma ação unificada de todas as instituições repressivas, cuja etapa do “levantamento de informações” era primordial para identificar e isolar o inimigo junto à população, e depois neutralizá-lo em sua tentativa de conquista do povo. A doutrina chegou ao conhecimento dos militares brasileiros através de sua participação como alunos na Escola das Américas, na base norte-americana do Fort Amador, Panamá. ¹⁴⁴ De acordo com os documentos do departamento de Estado dos EUA

¹⁴¹ Idem, p. 278.

¹⁴² Idem, p. 328.

¹⁴³ Adaptada da doutrina francesa usada na guerra contra a Argélia, em 1959. Idem, p. 329.

¹⁴⁴ Fundada pelos EUA para oferecer treinamento militar em 1946, possuía uma divisão chamada Centro de Treinamento Latino-Americano: divisão terrestre. Posteriormente a escola passou a se chamar Escola

(que foram desclassificados e colocados a público nos anos 1990)¹⁴⁵, mais de trezentos militares brasileiros das três forças armadas participaram de cursos na Escola das Américas entre os anos de 1954 e 1996. O Brigadeiro João Paulo Moreira Burnier afirma que quando realizou o curso havia militares de praticamente todos os países latino-americanos, e que a orientação central era o combate ao comunismo.¹⁴⁶ Alguns, ao retornar, ministraram aulas e fizeram estágios nos órgãos da repressão do Brasil e de outros países latino-americanos.¹⁴⁷ Os militares brasileiros não receberam treinamento apenas na Escola das Américas, tendo sido revelado pelo ditador Ernesto Geisel que no período do governo Kubitschek membros das forças armadas foram à Inglaterra para conhecer as técnicas do serviço de informação inglês, onde aprenderam vários procedimentos sobre a tortura. Depois disso, em 1968, o Brasil recebeu uma equipe britânica especializada em “técnicas de interrogatório”. Em 1969, oficiais brasileiros do I Exército foram até Londres para receber treinamento do “sistema inglês”, cuja maior virtude seria a de promover uma “tortura limpa”, e no final dos anos 1970 novos oficiais também foram à Inglaterra para aprender as técnicas britânicas.¹⁴⁸ Assim, podemos

Caribenha do Exército dos Estados Unidos, funcionando no Fort Gulick. No ano de 1984 a Escola foi transferida para os Estados Unidos.

¹⁴⁵ As listas de alunos da Escola das Américas elaboradas pela CNV foram obtidas junto ao departamento de Estado dos EUA porque o Exército brasileiro afirmou que, dado o lapso temporal e ausência de banco de dados, não era possível recolher a informação solicitada. A marinha e a aeronáutica brasileira forneceram listas incompletas dos membros que haviam participado das atividades no Panamá. Brasil, op.cit.

¹⁴⁶ Ao retornar ao Brasil e construir carreira dentro do regime, o brigadeiro Burnier foi o responsável pela criação do serviço de informação da Aeronáutica, o CISA. Foi também apontado pelo Capitão Sérgio “Macaco” (Sérgio Ribeiro Miranda de Carvalho), do Para-Sar, como mentor da tentativa de atentados terroristas ao gasômetro no Rio de Janeiro, em 1968, com o objetivo de incriminar os militantes de esquerda. Ver, por exemplo, *1968 - Eles queriam mudar o mundo*. Regina Zappa, Ernesto Soto. Jorge Zahar, 2011. Segundo o próprio brigadeiro, o curso na Escola das Américas foi fundamental para a montagem do sistema. Brasil, op.cit. p. 332.

¹⁴⁷ No documentário *Condor* há um depoimento de uma vítima de violação de tortura chilena que relata ter ouvido agentes da repressão instruindo os torturadores em português, sinalizando o fato de que o Brasil teria fornecido treinamento para a outras ditaduras no Cone Sul. MADER, Roberto. *Condor*. [Filme-video]. Produzido por Tuinho Schwart, dirigido por Roberto Mader. Brasil, Focus Films/Taba Filmes, 2007. Digital, 110 min. color. son. O militante José Alvez Neto também relatou à CNV ter sido torturado por quatro militares brasileiros em território chileno, numa espécie de curso prático para a ditadura de Pinochet. Brasil, op.cit. p. 352.

¹⁴⁸ Brasil, op.cit. p. 334. De acordo com o relatório, a técnica de tortura chamada de “geladeira”, foi aprendida com os britânicos, e sua implementação foi fornecida pelos ingleses.

afirmar que o uso recorrente de graves violações de direitos humanos não era “excesso” e aconteceu no âmbito da política oficial do Estado, com o conhecimento do corpo dirigente das forças armadas, do poder legislativo e do judiciário.¹⁴⁹ Em 1972, o relatório da Anistia Internacional já denunciava a abrangência do uso da tortura no Brasil: com números parciais – por não poderem visitar prisões e dependerem das vítimas elaborarem voluntariamente o relato, posteriormente assiná-los e remetê-los à Anistia Internacional (o que nem sempre era feito, pois inúmeros temiam represálias do regime) –, o documento localizou 1.081 vítimas de tortura entre a promulgação do AI-5 (13 de dezembro de 1968) e 15 de julho de 1972. Nos anos 1980, os relatórios do *Brasil: Nunca Mais* elevaram o número para 1.843 pessoas que conseguiram fazer constar nos processos judiciais as violências da tortura, tendo sido realizadas 6.016 denúncias (mais de uma por pessoa), com o auge nos anos de 1969 e 1970. Sabe-se, pelos próprios depoimentos fornecidos ao *Brasil: Nunca Mais* e às Comissões da Verdade no Brasil, que a maioria dos presos não conseguia que seus depoimentos de tortura constassem em seus depoimentos oficiais¹⁵⁰, e em alguns casos, como os de repressão no campo, não há sequer relato de prisão, quiçá de denúncia de tortura, pois toda a repressão ocorria em espaços clandestinos. Desse modo, é seguro que o número de torturados é bastante superior a esse. A Secretaria de Direitos Humanos, no PNDH-3 estima que mais de 20 mil pessoas tenham sido vítimas de tortura durante os 21 anos da ditadura empresarial-militar. Entre as formas utilizadas sistematicamente pelo Estado brasileiro entre 1964 e 1985 (com permanência de algumas pelos órgãos de segurança atuais, infelizmente, cabe recordar), a CNV listou: a tortura em

¹⁴⁹ Idem, p. 344. O relatório trabalhou com depoimentos de diversos agentes da lei, comprovando o conhecimento do uso da tortura e a negligência em evita-lo.

¹⁵⁰ Esse é o caso de frei Tito, que ao prestar depoimento no tribunal militar, foi orientado pelo juiz Nelson Guimarães a não relatar as torturas, porque já havia causado mais comoção do que o devido com seu relato de fevereiro de 1970, que chegara à imprensa estrangeira. Sem se deixar coagir, Tito novamente relatou a tortura, e o escrevente foi proibido pelo juiz de incluir a denúncia no depoimento, mesmo sob forte objeção do advogado de defesa. BETTO, Frei. *Batismo de Sangue*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1987. p. 201.

caso de detenção, incluindo restringir a liberdade além do nível de sofrimento intrínseco à própria detenção, como em espaços demasiadamente estreitos, sem luz ou ventilação; intimidação pela violência física; provocar perturbações psíquicas ou morais; inviabilizar contato com o mundo exterior e com familiares; isolamento prolongado e incomunicabilidade; exibição em trajes que expõe o detido ou nu; má prestação de serviços básicos como atenção médica, alimentação e higiene; tortura por violência sexual, com violação oral, anal ou vaginal com partes do corpo do torturador ou de objetos, desnudamento forçado, revista íntima, uso de animais na genitália; tortura de familiares, que engloba não apenas a violência física contra os familiares dos acusados de subversão, mas especialmente o sentimento de insegurança, frustração e impotência pelo desconhecimento e desproteção da vítima de graves violações dos direitos humanos, que tem impacto direto no seio familiar; tortura praticada por funcionários públicos, em especial os médicos/médicos forenses, implicando como torturadores os médicos e enfermeiros que participaram direta ou indiretamente dos atos de tortura, fosse avaliando as condições dos torturados para continuarem sendo submetidos aos maus-tratos ou fornecendo laudos médicos e atestados de óbito que escondiam as lesões por tortura, considerados relatórios falsificados.

Todas essas formas aparecem em relatos das vítimas da repressão, que em inúmeros casos foram ilegalmente detidas – inclusive fora das instituições públicas¹⁵¹ – e que, via de regra, eram barbaramente torturadas. Sendo aplicadas como um ataque

¹⁵¹ O coronel Paulo Malhães, em depoimento à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro (CEV-RIO), afirma que a detenção e tortura em propriedades particulares causavam no detido um tipo especial de tormenta, que era o de estar absolutamente descoberto pela lei. Sem ter dado entrada em uma instalação do exército, DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) ou DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna), o detento era lembrado a todo instante que não possuía registro oficial, prontuário ou qualquer documento que comprovasse sua prisão, podendo tornar-se mais uma vítima de desaparecimento forçado sem que os familiares e círculo social tivessem qualquer notícia sua que ligasse seu destino ao aparelho de repressão – o que nesse caso dava ao torturador liberdade de quaisquer brutalidades ainda mais desumanas, como a tortura de menores de idade, ou assassinato em decorrência da tortura, sem que fosse responsabilizado pelo crime. Brasil, op.cit. p. 302.

generalizado ou sistemático à população essas práticas integram a categoria de crime contra a humanidade.¹⁵² Algumas dessas práticas ainda se agravaram em desaparecimentos forçados, considerados pela legislação de proteção internacional dos direitos humanos como violação múltipla e pluriofensiva.¹⁵³ As torturas utilizadas foram físicas, psicológicas e sexuais. Fisicamente, a violência era perpetrada principalmente por meio de: choque elétrico, cuja descarga advinha de telefone com campainha, aparelhos de televisão, “pianola” e tomadas, e seus principais efeitos eram queimaduras das partes sensíveis do corpo, convulsões e no caso de ser aplicado na cabeça, micro hemorragias no cérebro, que provocam diminuição do patrimônio neurônico, causando perda de memória e diminuição da capacidade de pensar, e em alguns casos levaram a óbito as vítimas da tortura; “cadeira do dragão”, que consistia numa poltrona forrada com zinco, onde o torturado era amarrado para receber os choques elétricos, e que por suas travas tendia a machucar ainda mais o corpo quando a descarga era ativada, e podia ainda ser agravada pelo uso de “capacete” (balde de metal), molhando o corpo nu do torturado ou obrigá-lo a ingerir sal, tudo com o objetivo de potencializar o efeito do choque elétrico, além, é claro, de imobilizar o torturado para facilitar seu espancamento; a palmatória, uma haste de madeira com perfurações na extremidade, cuja utilização no espancamento causava derrames e inchaço, e era utilizada na palma das mãos e na planta dos pés, impedindo o torturado de andar e segurar objetos sem sentir enorme dor; afogamento, que poderia se dar pela introdução de água misturada com querosene, amoníaco nas narinas da vítima de cabeça para baixo, vedar as narinas e introduzir uma mangueira despejando

¹⁵² Brasil, *op.cit.* p.285 e 286.

¹⁵³ Entre os tratados internacionais de direitos humanos ratificados pelo Brasil então: A Convenção Americana de Direitos Humanos da Corte Interamericana de Direitos Humanos/ Organização de Estados Americanos (OEA), assinada na Conferência Especializada Interamericana sobre Direitos Humanos, San José, Costa Rica, em 22 de novembro de 1969; Convenção contra a tortura e outros Tratamentos ou Penas cruéis, desumanas ou degradantes (1984), referendada pela Organização das Nações Unidas (ONU); Convenção Interamericana para prevenir e punir a Tortura (1985); Convenção Interamericana para prevenir, punir e erradicar a violência contra a Mulher (1994) – Convenção de Belém do Pará; entre outras.

água na boca, forçando a cabeça do preso num tanque, tambor ou balde com água, ou a chamada “pescaria”, que consistia em jogar o preso amarrado pelo torso em um poço ou rio e imergir e retirá-lo da água através dessa corda; entre as formas de espancamento estavam o “telefone”, nome que davam quando aplicado golpe simultâneo nos dois ouvidos da vítima, com ambas as mãos do torturador, causando perda momentânea dos sentidos e podendo levar a danos parciais ou permanentes nos tímpanos; o corredor polonês, ou sessão de caratê, sessões nas quais o torturado era agredido por múltiplos agentes torturadores, com toda sorte de golpes com o próprio corpo do torturado (chutes, socos, tapas) ou com objetos (madeira, ferro, borracha, etc.); utilização de produtos químicos, tais como ácido ou álcool nas feridas para aumentar a dor; o recorrente “soro da verdade” (pentotal), droga anestésica aplicada gota a gota com o objetivo de turvar as faculdades mentais do preso e fazê-lo entregar informações que não dava quando não estava dopado; uso do éter, na forma que os militares chamaram de “temperar”, que consistia em depositar compressas de éter em partes sensíveis do corpo, causando queimaduras e provocando muita dor no torturado, e como injeção subcutânea, que pode chegar à necrose dos tecidos atingidos, causando igualmente profunda dor e sequelas irreversíveis nas partes do corpo atingidas pela necrose; sufocamento; enforcamento; crucificação, que consistia em pendurar a vítima pelas mãos ou pés em ganchos e a partir de aí aplicar outras formas de tortura; furar poço de petróleo, que consistia em fazer o torturado (enquanto apanhava), apoiar a ponta de um dedo no chão e, sem movê-la, girar em torno dela até a exaustão; obrigar o detido a se equilibrar com cada pé em uma lata de metal de um comestível qualquer (leite condensado, óleo de cozinha, ou similares), o que em geral acarretava cortes nos pés, e o desequilíbrio, que era acompanhado de aumento nos golpes de espancamento; a geladeira, importada da Inglaterra, era técnica de confinar o preso sem água e comida em uma cela baixa (que o impedisse de ficar de pé), sem luz

ou som externo, revestida por placas isolantes e pintada de preto, onde a vítima recebia estímulos de luzes intermitentes e de velocidade alta, sons estridentes de gritos ou buzinas, e sofria com a alternância de frio ou calor extremo; o pau de arara, que mantinha a vítima presa pelas mãos e pelos pés amarrados em um travessão de madeira ou metal, onde se aplicavam outros tipos de tortura e humilhação das vítimas, que em virtude da posição de cabeça para baixo defecava ou vomitava, enquanto os torturadores poderiam chegar a urinar sobre suas cabeças, podendo chegar até o limite da morte do torturado, por problemas circulatórios; terror com uso de animais, como relatam inúmeros presos que tiveram em seus corpos contato com baratas e até mesmo jacarés trazidos do Araguaia, gerando grande terror; a coroa de cristo, uma tira de aço com uma tarraxa que apertava e pressionava a cabeça da vítima, com caso de óbito em decorrência da prática registrado; churrasquinho, como chamavam a prática de atear fogo em partes do corpo da vítima, além da prática também recorrente nos relatos, de queimaduras com cigarro; entre outras barbaridades, como arrancar unhas, dentes e pelos pubianos com alicate, obrigar o torturado sedento a beber salmoura, amarrar os testículos e dedos dos pés com fio de náilon e obrigar a vítima a caminhar, e todas as formas mais brutais de espancamento, humilhações e mutilações.

Uma forma particular de tortura foi a violência sexual, também parte do cotidiano nas formas de violação dos direitos humanos na ditadura militar brasileira. Os castigos físicos aplicados no ânus e órgãos sexuais são considerados como violência sexual, e atingiram homens e mulheres. Em muitos casos, a violência sexual foi motivada pela violência de gênero, e teve como principais vítimas as mulheres. Incontáveis relatos de estupro, espancamentos e violência verbal enfatizando o fato de ser mulher aparecem entre os depoimentos das torturadas. As agressões verbais vinham geralmente na linha de apontar que haviam se afastado do seu papel de “mãe/esposa”, do caminho de “moças de

família”, além da violência obstétrica e condições aterradoras de tornarem-se mãe nas dependências do exército.

As torturas físicas em geral eram acompanhadas de torturas psicológicas (que se diferencia das marcas psicológicas geradas pela tortura física, em geral quando se prejudicou a fisiologia cerebral), tais como ameaças, que geravam todo tipo de medo e ansiedade (como por exemplo, a ameaça de uma sessão futura de tortura) para o próprio preso; em muitos casos as ameaças que geravam tortura mental eram direcionadas aos familiares ou amigos dos detidos, tanto de que eles também se tornassem vítimas da repressão, quanto uma modalidade desumana de torturar parentes ou cônjuges na frente uns dos outros; além de assistir a tortura dos companheiros de organização política, que em alguns casos poderiam ter sido encontrados em função de alguma informação do detido em momento de tortura ou de monitoramento de algum militante para identificar outros, o que gerava o sentimento de responsabilidade pela tortura de outrem.

Cabe registrar ainda que o relatório final da CNV registrou casos de pessoas que foram presas e torturadas sem ter qualquer participação com organizações políticas consideradas “subversivas”, mas cuja desconfiança adveio de relações pessoais – amizade, por exemplo – com militantes identificados.

Entre as principais consequências da tortura estão o sofrimento imensurável das vítimas e seus familiares, podendo chegar à desorganização do núcleo familiar, marcado indelevelmente pelo trauma; sequelas físicas, tais como surdez, necessidade de transplante de pele em decorrência de queimaduras, puberdade precoce (caso de crianças próximas dos militantes, que ficaram traumatizadas); infindáveis tipos de sequelas psíquicas geradas pelo medo e pelo terror, paranoia, depressão, instabilidade psicológica, dificuldades na carreira profissional. Socialmente, as marcas da ausência de uma política

de memória sobre os horrores cometidos durante a ditadura implicam na construção frágil de uma cultura de respeito aos direitos humanos e de uma sociedade democrática.

Os relatos obtidos pelas comissões da verdade em geral trazem uma marca da surpresa do horror. Não porque os detidos por motivos políticos não soubessem o que os aguardava uma vez que caíssem nas mãos da repressão, mas como diz Lucia Murat, em depoimento à CNV: “o horror é indescritível”. Os depoimentos que vem à tona a partir do trabalho dessas comissões, parecem agora comprovar o que era conhecido pelos depoimentos dos sobreviventes, ou por relatos que em condições de grande dificuldade saíam dos “porões” da repressão, e que entravam em rota de colisão com a política de negação da tortura por parte dos militares, com os atestados de óbito constando “suicídio” ou com as versões oficiais sobre o grau de periculosidade e resistência à prisão por parte dos militares. Havia o conhecimento de que as prisões e torturas existiam, mas as versões oficiais e a impunidade para os torturadores impediam um trabalho de proteção efetiva às vítimas e de justiça real.

O que os artistas engajados em denunciar o problema da tortura e de outras formas de violação dos direitos humanos buscaram em suas obras era eternizar e publicizar o sofrimento que ficava perversamente preso na esfera individual. Ainda que as torturas fossem política de Estado e sistemáticas, a negação do reconhecimento e a atuação completamente à margem da lei impedia que o sofrimento dos militantes se tornasse efetivamente um problema da justiça, obstruída pelo próprio regime, o que os jogava de alguma forma numa espécie de “situação de exceção”, um “limbo” à margem do próprio pacto social. A sociedade civil teria que abraçar essa causa e desafiar o próprio regime, e em diversas instâncias houve organização¹⁵⁴ para a proteção e denúncia das violações de

154 Como exemplos de organizações que se mantiveram militando na resistência ao regime, podemos mencionar, além da oposição consentida (Movimento Democrático Brasileiro – MDB), diversas organizações que atuaram na clandestinidade, ou foram duramente perseguidas, como partidos políticos (que não fossem a ARENA ou MDB), a União Nacional dos Estudantes (UNE), alguns sindicatos como o

direitos humanos. No meio das artes visuais o tema apareceu com frequência relevante o suficiente para provocar impacto na comunidade internacional.

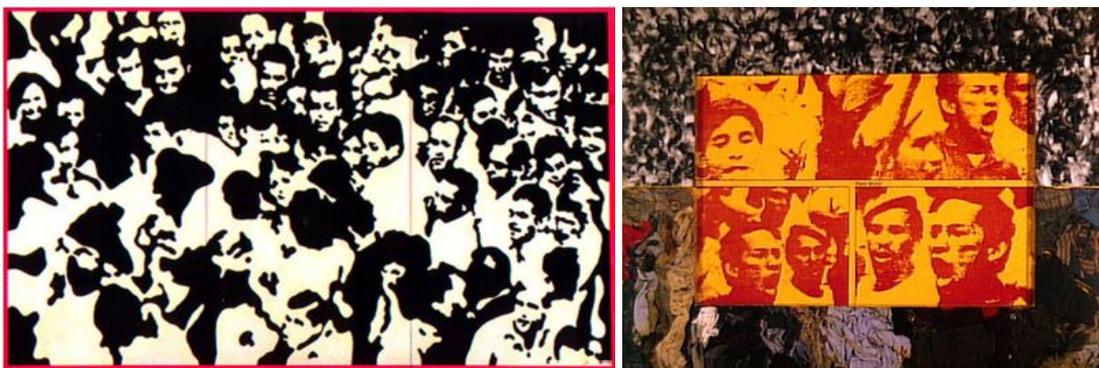
2.2) Resistir é preciso: a crítica à ditadura e a denúncia da tortura

Uma marca interessante de ser mencionada nas obras tidas como “políticas” ou “engajadas” nos anos 1960/1970 foi o retorno da ideia de “povo”, de “popular”. No entanto, de maneira diferente da antropofagia modernista dos anos 1920, os artistas de 1960/1970 não tiveram como motivação central definir o que era o povo brasileiro, inventá-lo, descobrindo a civilização tropical. Sob o entendimento político que era nele – representado quase sempre pelos elementos da classe trabalhadora – que residia o processo de transformação da sociedade brasileira, esse povo teve seu retrato realizado através de temas que lhe fossem inerentes, quase sempre relacionados à vivência do trabalho, à multidão, ao lazer nas cidades, e às lutas políticas. Mais do que forjar uma unidade para o povo, uma identidade, como no caso modernista dos anos 1920, os artistas das novas vanguardas, inspirados numa ideia de expressar o real, apresentaram o elemento popular pelo que ele era no presente, e não pelo que deveria ser. Os temas das obras então, se encontravam com o negro, o indígena, o pobre, o trabalhador no Brasil. A “multidão”, diferente da “massa de consumidores” da *pop art* norte-americana, em geral aparece como um conjunto coerente, organizado, diversas vezes unido pelos símbolos da

dos Metalúrgicos, em Osasco e Contagem; o Movimento Intersindical Antiarrocho, no Rio de Janeiro, as Comunidades Eclesiais de Base (CEB); a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB); a Associação Brasileira de Imprensa (ABI); além dos grupos de luta armada e as organizações de esquerda que sobreviveram ao golpe. ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Editora Vozes, 1984.

luta da classe e com traços que a definia como a classe subalterna, como a multidão resistente à ditadura de direita que se instaurara em 1964.

A multidão foi objeto de diversos artistas, como o caso da obra de Claudio Tozzi, recém-egresso da Faculdade de Arquitetura da USP, que participou da agitação do movimento estudantil paulista.



Claudio Tozzi. *Multidão*. Vinílica sobre aglomerado. 175 x 300 cm. 1968. (esquerda)

Claudio Tozzi. *Third World*. Liquitex sobre tela e materiais agregados. 67 x 92. 1973 (direita)

Nas duas obras, escolhidas como exemplos de um conjunto de outras obras que trazem características semelhantes, é possível perceber a ligação direta entre a “multidão” e os movimentos sociais. Referir-se à multidão, para muitos desses artistas, significa se remeter às passeatas e outros atos políticos organizados pela esquerda. Tornava-se cada vez mais comum a identificação entre a representação da classe trabalhadora e a representação da resistência à ditadura, caracterizando um entendimento de dois projetos de classe distintos, que correspondiam ao apoio à ditadura (burguesa) e à luta contra ela, vinculada à esquerda (socialista).

Algumas obras marcaram essa relação direta da multidão com o socialismo, como por exemplo, também de Claudio Tozzi:



Claudio Tozzi. *Guevara, vivo ou morto*. Tinta em massa e acrílica sobre aglomerado. 175 x 300 cm. 1967.

No painel elaborado por Tozzi, exposto (e censurado pelos militares) no IV Salão de Arte Moderna de Brasília, em dezembro de 1967, vê-se a figura de Che Guevara, ladeado na parte superior pela cena de protesto, na parte inferior por duas crianças descamisadas e com expressão de assustadas (espelhados no lado esquerdo e direito do revolucionário argentino). As referências ao socialismo, à resistência à ditadura, ao sacrifício do futuro, são agravadas em seu teor político pelo título da obra: *Che Guevara, vivo ou morto*. Um jogo de palavras com os cartazes tradicionais de “procura-se” determinado bandido, onde se exhibe uma foto de seu rosto, geralmente acompanhado por algum valor de recompensa; o texto e as imagens deixam a reflexão que combinam a luta, a condição de miséria, o socialismo e a presença de Che.

Tal como na obra acima, onde há uma associação com a caça aos criminosos e a figura de esquerda, é possível observar mais obras, em finais da década de 1960, que passaram a apresentar como temática o que estaria contido na ideia do “marginal”. A

inserção da figura do marginal como personagem da superantropofagia ¹⁵⁵ brasileira tornou-se mais consagrada após o ano de 1968, quando Hélio Oiticica realizou sua famosa obra: a bandeira “Seja Marginal. Seja Herói”.



Hélio Oiticica. *Seja marginal, seja herói*. Banner, silkscreen, rayon. 1968.

A bandeira foi feita para um *happening* organizado por Flávio Motta e Nelson Leirner. A cada domingo, em praça pública, um artista da nova vanguarda realizaria a confecção de uma bandeira. O poema-bandeira *Seja marginal, seja herói* foi a obra de Oiticica para o evento. No centro um enorme retângulo de pano via-se o corpo morto, com os braços abertos em cruz, de Manuel Moreira, 23 anos, conhecido pela alcunha de “Cara de Cavalo”. Assassinato com 52 tiros pela polícia, após ter se tornado um dos criminosos mais procurados do Rio de Janeiro, por ter matado um detetive de polícia em um cerco que intentava sua prisão, era amigo de Hélio Oiticica, residente da favela da Mangueira, no Rio de Janeiro. No poema-bandeira, a poesia em duas linhas: “Seja

¹⁵⁵ O termo “superantropofagia” foi usado por Hélio Oiticica em “Esquema Geral da Nova Objetividade”, e posteriormente foi incorporado por diversos outros artistas/autores.

Marginal. Seja Herói.”¹⁵⁶ Apesar de homenagear Cara de Cavalo, a bandeira, que ganhou fama, já se inseria num momento de atuação de um grupo de artistas que levanta a temática do militante perseguido como marginal (e em alguns casos do marginal como um militante perseguido), as atividades grupo Marginália.¹⁵⁷ Desse modo, é pertinente apontar que elemento “marginal” foi incorporado pela esquerda não apenas por representar o elemento marginalizado socialmente das favelas¹⁵⁸, mas também porque àquela altura estendia-se para a figura do “subversivo”, o resistente à ditadura, perseguido pelas polícias do Estado ditatorial. Assim, um incontável número de obras no pós-1964 e nos anos 1970 apresentam a figura do militante de esquerda perseguido pela lei, como resistente, como preso, como torturado e ainda revolucionários símbolos da esquerda latino-americana – principalmente Che Guevara, assassinado na Bolívia em uma caçada da CIA, com conivência da ditadura boliviana, em 1967 -, mas também Salvador Allende e em menor escala Fidel Castro. O perigo da transgressão “à esquerda” é representado também na obra de Maurício Nogueira Lima.

¹⁵⁶ Cara de Cavalo conheceu Hélio Oiticica na Favela da Mangueira, onde o artista participava das atividades do carnaval. Informações sobre o caso: *Jornal do Brasil*, Ano LXXIV, número 235, página 10 (4 de outubro de 1964), *Última Hora*, Ano XIV Edição vespertina - número 4545, páginas 1 e 7 (28 de agosto de 1964).

¹⁵⁷ Formado depois da perseguição a uma série de artistas pós-1967 (época de prisão e exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil), o grupo tem no texto de Marisa Alvarez Lima “Marginália – Arte e Cultura na Idade da Pedrada” um dos seus principais manifestos. Atuavam em diversos campos de arte, e seus principais nomes foram: no cinema, Rogério Sganzerla e Ozualdo Candeias, respectivamente com os filmes *A Margem* (1967) *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), além de *Câncer* (1968), de Glauber Rocha; na literatura José Agripino de Paula, Waly Salomão, Francisco Alvim, Gramiro de Matos, Torquato Neto e Charles ou Chacal, tendo como principais obras o livro *Me segura que eu vou dar um troço* (1972) de Waly Salomão, *Urubu-Rei* (1972) Gramiro de Mattos, textos de Oiticica, Décio Pignatari, Rogério Duarte, irmãos Campos publicados em jornais de imprensa alternativa, como o *Flor do Mal*, *Presença* e *O Verbo Encantado*, além da coluna *Geleia Geral*, de Torquato Neto, publicadas no jornal *Última Hora* e o emblemático almanaque, de exemplar único, *Navilouca*, de 1973; outros veículos de imprensa alternativa estiveram ligados ao grupo, como *O Pasquim*; e na música Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Carlos Pinto e Lanny Gordin. As obras destes artistas abordavam uma diversidade de temas, que passavam tanto pela crítica ao conservadorismo e moralismo da sociedade brasileira quanto pelas denúncias da violência urbana e do Estado. Questionavam os limites da política, a desigualdade social e as fronteiras da justiça no regime ditatorial e de classe, daí a ideia de um grupo à margem da lei, cujos principais personagens compartilhavam esta condição. LIMA, Marisa. “Arte e Cultura na Idade da Pedrada”. *Revista O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1968.

¹⁵⁸ A temática dos subúrbios e presença individual de personagens do “povo” está mais bem abordada no capítulo seguinte, que discute a questão do *pop*, da cultura de massas e da indústria cultural.



Maurício Nogueira Lima. *Não Entre à Esquerda*. 1964.

Numa ironia, o tom imperativo da obra daria uma ordem comum como um sinal de trânsito. Ao lado esquerdo e direito, nomes de bairros e ruas de São Paulo: à esquerda Liberdade, Paraíso e Bela Vista; à direita Consolação, Casa Verde e Carandiru. As frases que compõe a obra diziam: “Não entre à esquerda”, “Conserve-se à direita” e “Entre pelo cano”. O tom de ordem, o perigo da esquerda, que faria “entrar pelo cano”, e a exortação de conservar-se à direita contrastavam com a representação da esquerda da placa, que era relacionada à sinalização dos locais de São Paulo com nomes mais agradáveis (Liberdade, Paraíso e Bela Vista), enquanto do lado direito: o bairro Carandiru, que abrigava a Casa de Detenção conhecida pelo mesmo nome e o bairro Casa Verde, onde se encontra o aeroporto Campo de Marte, ambos listados pela CNV como locais de graves violações de direitos humanos; e a Consolação. A obra, construída como uma placa de trânsito da

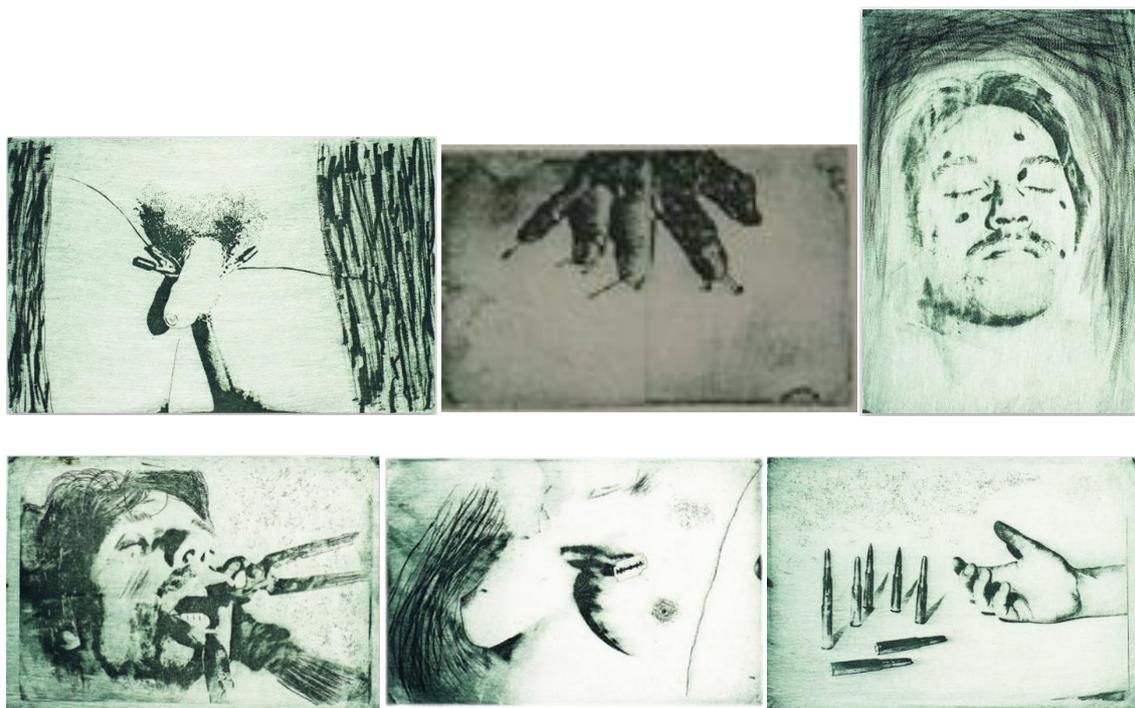
metrópole paulistana, ironiza a autoridade e a ideologia de perseguição aos grupos de esquerda, ao mesmo tempo em que aponta os perigos da opção de esquerda no Brasil.

a) “Perdendo a forma humana”: a representação da tortura

Nos anos 1970 um tema bastante recorrente na obra dos artistas plásticos da resistência foi a representação da tortura na ditadura civil-militar. Com estéticas e estratégias distintas, esses artistas se esforçaram por trazer a público – nos museus, nas ruas ou fora do Brasil – a denúncia da perseguição e violação dos direitos humanos, cometidas pelo Estado brasileiro. O contexto, pós-AI-5, acirramento da luta armada e implementação de outras ditaduras militares no cone sul, fez com que o tema da violência de Estado se tornasse gritante e urgente, passando a ocupar esses artistas em suas atividades profissionais.

Uma das séries mais emblemáticas sobre a tortura, exibida em fotogravura por Alex Fleming, foi a série *Natureza Morta*, de 1978.





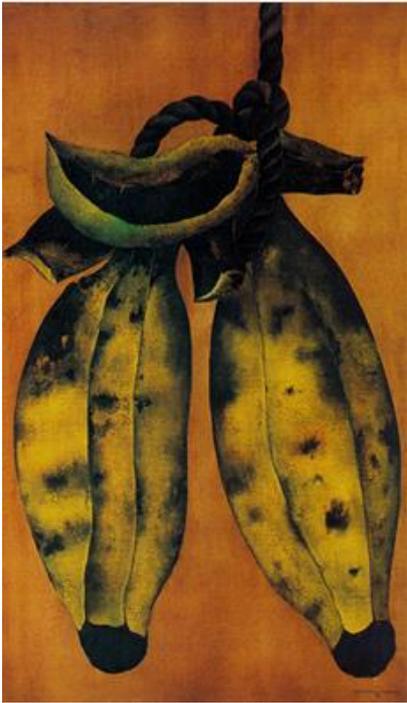
Alex Flemming. *Natureza Morta*. (série). 1978

Utilizando um registro diferente, entre a fotografia (colhida dos periódicos que conseguiam denunciar a tortura) e a pintura, Flemming produziu imagens que representavam as principais formas de tortura ocorridas no período da ditadura. Se percorrermos da esquerda para a direita as fotos acima reproduzidas, vemos em cada imagem: a tortura por afogamento em barril; sufocamento em saco plástico; os pés na posição do pau de arara; choque elétrico nas genitálias; castigos físicos com pregos embaixo das unhas; terror envolvendo animais (insetos); dentes arrancados com alicates; cortes no seio feminino com gilete, e por fim, a execução sumária. As imagens retratam de maneira chocante o cotidiano dos presos políticos no Brasil nos anos 1960/1970 e a utilização da repressão como forma aniquilar o inimigo interno, seu ímpeto de transformação social. Daí o título, de uma ironia devastadora quando contrastado com seu uso pela arte acadêmica, *Natureza Morta*.

Uma série que também tinha como objetivo denunciar a situação política do Brasil, em especial a tortura, foi o conjunto de obras que tinha como protagonistas bananas, feito por Antônio Henrique Amaral. Abaixo, algumas das diversas obras produzidas:



Antônio Henrique Amaral. *Brasiliana n.9*. Óleo sobre ducatex. 104 X 122 cm. 1969.



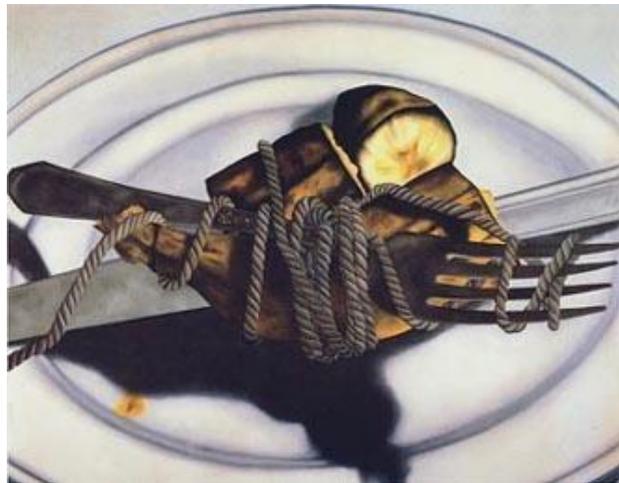
Antônio Henrique Amaral. *As duas suspensas*. Óleo sobre tela, 152 X 92 cm. 1972. (esquerda)



Antônio Henrique Amaral. *Alone in green*. Óleo sobre tela, 152 X 92 cm. 1973. (direita)



Antônio Henrique Amaral. *Campo de batalha 27*. Óleo sobre tela, 152 X 152 cm. 1974. (esquerda)



Antônio Henrique Amaral. *Campo de batalha 3*. Óleo sobre tela, 153 X 183 cm. 1973. (direita)

Entre os anos de 1968 e 1975, as bananas de Antônio Henrique Amaral constituíram duas séries: “Brasileanas” e “Campo de Batalha”. Na primeira série, as bananas aparecem em cachos, e vão do estágio “verde” à maturidade, atingindo em alguns

casos a putrefação. Já na segunda, apresentava a banana sempre em risco de corte ou destruição. De acordo com Amaral, a escolha da banana foi feita para representar o Brasil. Símbolo da tropicalidade, por um lado, e por outro lembrança da ideia de “república das bananas”¹⁵⁹, a fruta aparece, segundo o autor:

Essa ideia da banana me surgiu depois das bocas e das xilogravuras dos *Generais* de 1964, 65... Eu pintava as bocas antes. Os *Generais* já tinham uma abordagem sarcástica com as línguas, com os generais montados em burros ao contrário, tudo isso com as xilogravuras. Agora, quando eu vi a montagem da peça do Zé Celso Martinez, *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, aí foi uma revelação para mim, aquele espírito oswaldiano de deboche, de ironia, sarcasmo, de *O Rei da Vela*, que era um texto muito crítico da nossa realidade (...)

O espírito da obra é um pouco isso mesmo [simular o calvário de um preso político]. (...) Porque os militares achavam que a gente era idiota, que todos nós éramos idiotas e que eles é que tinham a verdade e sabiam o que fazer, e os civis, os trabalhadores, estudantes e os artistas eram todos inúteis e babacas, pessoas que deveriam ser silenciadas, amordaçadas, controladas e, se necessário, torturadas para não atrapalhar a marcha da ditadura... Aí, quando cheguei aos EUA, comecei a série dos *Campos de Batalha*. Foi uma forma de eu superar a fase das bananas, encerrar essa etapa de meu trabalho das bananas. A banana começava verde, inteira, depois sendo amarrada, cortada em pedaços e depois entraram os garfos e as facas.¹⁶⁰

Assim Amaral abordou o momento político brasileiro: o símbolo da civilização tropical, transformada em uma “república das bananas”, subdesenvolvida, dependente dos EUA, ditadora. As marcas da tortura aparecem nas obras *As Duas Suspensas*, *Alone in Green* e *Campo de Batalha 3*, com as bananas amarradas por cordas, imobilizadas como eram os presos políticos. Na série, que contém dezenas de pinturas, as cordas

¹⁵⁹ Termo usado para designar os países latino-americanos marcados por uma economia agroexportadora e dependente dos Estados Unidos, com regimes políticos comandados por oligarquias.

¹⁶⁰ Entrevista de Antônio Henrique Amaral ao professor Jardel Dias Cavalcanti. Londrina, 10/01/2011. http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=41&titulo=Antonio_Henrique_Amaral

amarram, enforcam, imobilizam as bananas que são cortadas, perfuradas, dilaceradas pelos metais perfurantes. Os garfos e facas representam os agentes da repressão nessas cenas.

Nas duas obras reproduzidas da série “Campo de Batalha” (27 e 3), já se vê presente o metal perfurante, que destrói o corpo, o dilacera, ainda que a ideia de “campo de batalha” sinalize a luta, o combate, a tentativa de viver, de resistir. Sobre a banana no lugar do corpo torturado, a explicação pode ser dada da seguinte forma: “aqui [no Brasil, a banana] tem conotação de barato, sem importância, o ser humano, a população, uma coisa micha, sem valor, que não era respeitada”.¹⁶¹ Para o tratamento dispensado pelos militares aos militantes nos órgãos de repressão, a banana figura como objeto repleto de significados sobre o Brasil. Para Simone Rocha de Abreu, as composições com as bananas e os objetos perfurantes em primeiro plano têm “duas consequências simbólicas, uma delas é o aumento do terror na cena, a outra é a tendência em ver a banana não como representação, mas como forma alusiva a todos nós”.¹⁶²

Outro artista que retratou a tortura com uma plástica muito característica da ideia de tropicalidade, das formas que lembram o modernismo brasileiro ou o tradicional muralismo mexicano, foi João Câmara Filho.

¹⁶¹ Antônio Henrique Amaral, transcrito por Simone Rocha de Abreu. *Arte e Crítica. Jornal da ABCA*. n.º 34 - Ano XIII - Junho de 2015.

¹⁶² Idem.



João Câmara Filho. *Uma confissão*. Óleo sobre madeira. 160 x 200. 1971.

A obra acima retratada, numa figuração não tão direta quanto a de Flemming, apresenta elementos da tortura no Brasil: é possível ver, com a figura da esquerda – o torturador – a conhecida “maquininha”, fonte de eletricidade para o choque, forma mais comum de tortura, como já comentado. Essa mesma figura traz na mão esquerda o objeto metálico semelhante ao soco inglês, e na mão direita outro instrumento de flagelação. Do outro lado, a figura do torturado, com o corpo de homem e a cabeça de cavalo, uma espécie de Tifão maldito que incomoda o Olimpo, tal qual a mitologia grega. Preso pelas mãos, que trazem chagas, o corpo é retorcido – como foi representado no caso de outros artistas –, indicando a ferida, a destruição. Ele é ainda pregado em uma chapa de madeira, que lembra a roda de circo do jogo do “atirador de facas”, que numa roda em movimento arrisca a vida de quem está pregado, enquanto atira facas em tempo minucioso para provocar o medo, mas não matar. A simbologia do quadro pode ser completada por seu

título: *Uma confissão*, fazendo a denúncia de que a tortura era a forma de interrogatório usada pelos militares brasileiros na “guerra contra o inimigo interno”.

Já mais próximo de uma linguagem da superação do cavalete e do bidimensional, se aproximando de formas mais contemporâneas, convertendo no futuro a obra num *happening*, o anarquista Artur Barrio elaborou a obra *Situação... ORHH...ou...5.000...T.E...EM...N.Y...City...* (1969), exibida no MAM/RJ. A obra foi a primeira a ser feita com materiais perecíveis e restos sem valor, traço que marcou a obra do artista por um tempo.



Artur Barrio. *Situação... ORHH...ou...5.000...T.E...EM...N.Y...City...*. Sacola de papel com jornal, papel-alumínio, saco de cimento, lixo. Registro: César Carneiro. 1969



(Detalhe) Artur Barrio. *Situação... ORHH...ou...5.000...T.E...EM...N.Y...City...*. Sacola de papel com jornal, papel-alumínio, saco de cimento, lixo. Registro: César Carneiro. 1969

Feita por sacos recheados com jornais, folhas e outros objetos, e por fora manchados com tinta vermelho-sangue, amarrados como trouxas. Montada dentro e fora do museu, a manifestação artística chamou atenção dos militares, que a recolheram e jogaram no lixo. Além de toda a discussão sobre a dessacralização da obra e de seu caráter perecível, o que nos interessa mais – por hora – nessa obra de Artur Barrio era o significado das trouxas ensanguentadas exibidas. As trouxas ensanguentadas se assemelhavam a restos mortais de corpos, esquartejados e dispensados para desaparecer. A obra foi evoluindo e em 1970, Barrio repetiu o mesmo estilo, mas depositando próximo a esgotos e rios, na cidade de Belo Horizonte, na obra que chamou de *Situação.....T/TI.....*. De acordo com pesquisa da Claudia Calirman, estima-se que cerca de cinco mil pessoas viram as trouxas na capital mineira, num domingo no Parque Municipal, local frequentado pela classe média. A situação atraiu policiais, que identificando restos mortais (de animais) nas trouxas, enviou-as para análise. A pesquisadora analisa ainda que “a presença das trouxas em espaço público questionava a

existência de espectadores inocentes e imparciais, sugerindo, pelo contrário, a vulnerabilidade de toda a sociedade aos atos do regime ditatorial.”¹⁶³

b) De dentro da cela: retrato do cotidiano dos presos políticos

Segundo relatório da Comissão Nacional da Verdade, alguns artistas diretamente envolvidos com as organizações políticas de esquerda foram detidos pela ditadura militar. Entre os destacados pelo relatório estão Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre, Carlos Heck, Júlio Barone e Sérgio de Souza Lima, membros da ALN; Alípio Freire e Carlos Takaoka, na Ala Vermelha; Antonio Benetazzo do Movimento de Libertação Popular (Molipo); Sérgio Sister no Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR); Carlos Zílio e Renato da Silveira, no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Esses presos formaram um “ateliê” dentro do Presídio Tiradentes, onde continuaram suas atividades artísticas, e chegaram a introduzir outros no mundo das artes visuais.¹⁶⁴ Essas obras, produzidas entre 1969 e 1979, chegaram a constituir uma exposição, organizada pelas entidades promotoras do Prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos, em 1984. Chamada de “Pequenas insurreições – memórias”, a mostra contou com mais de 300 trabalhos realizados pelos presos políticos. Um olhar distinto do de Flemming ou Amaral, foi apresentado por Alípio Freire e Sérgio Sister. O olhar vinha de dentro das celas.

¹⁶³ CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira da ditadura: Antonio Manuel, Arthur Barrio, Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Réptil, 2013. p. 91.

¹⁶⁴ Brasil, op.cit. p. 352.



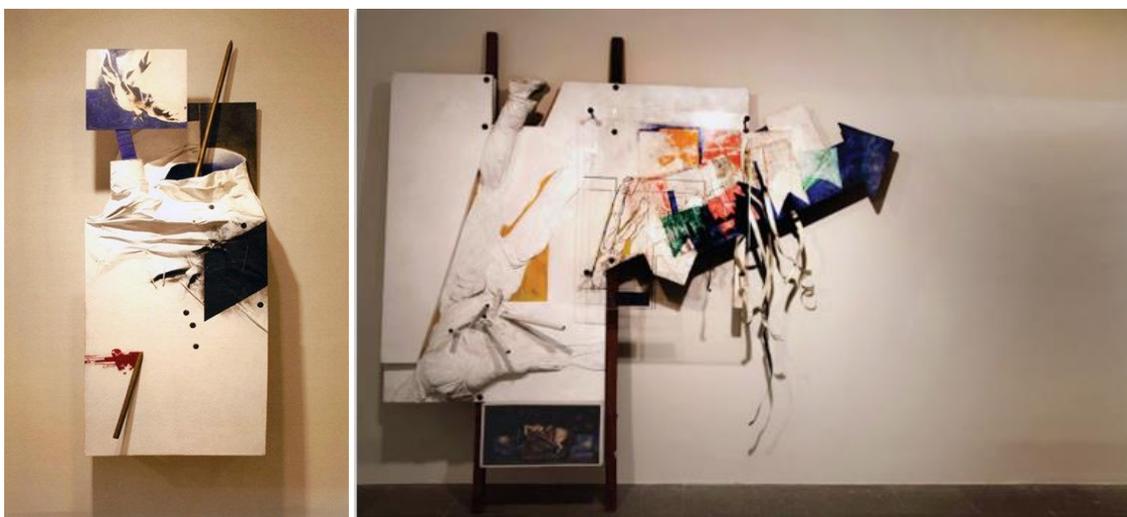
Alípio Freire. RPTP1X3. 1971 (esquerda)¹⁶⁵Sérgio Sister. *Sem título*. 1971 (direita)

Alípio Freire, autor da obra à esquerda, foi militante da Ala Vermelha, preso pela OBAN no ano de 1969, onde foi torturado por três meses, depois transferido para o presídio Tiradentes, onde ficou detido até 1974.¹⁶⁶ Começou a se envolver com as atividades artísticas nesse presídio, produzindo, com outros presos políticos, obras que retratavam seu cotidiano na prisão. A mesma trajetória teve Sérgio Sister, autor da obra à direita, militante do (PCBR), preso e torturado no DOPS em 1970 – na mesma ação que prendeu Jacob Gorender, ficando em cárcere até 1971. Tendo sido presos políticos, ambos os artistas (cuja profissão original foi o jornalismo) construíram suas obras a partir dos elementos que encontravam em sua cela de prisão: escovas de dente, restos de roupas, carimbos e referências ao discurso oficial, tais como a frase “ame-o ou deixe-o” e “ninguém segura a juventude do Brasil”. Novamente as obras trazem os fios elétricos

¹⁶⁵ RPT – Recolhido no Presídio Tiradentes; P1 – Pavilhão 1; X3 – xadrez 3.

¹⁶⁶ ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Projeto Brasil Nunca Mais*. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo: 1985.

pendurados, remetendo à tortura através dos choques. O objeto mais especial na tela de Freire é a presença de um espelhinho, que segundo o próprio autor era usado para os presos que estavam em celas lado-a-lado se comunicarem por linguagem de sinais, evitando que os carcereiros ouvissem as conversas. O todo compõe uma imagem que não remete ao belo e nem é contemplativa, mas pelo contrário, resulta numa estética angustiada que busca ser capaz de narrar os horrores que passaram os perseguidos pelo regime. Outro artista que produziu nas mesmas condições de Freire e Sister foi o arquiteto e artista plástico Sérgio Ferro. Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e militante da ALN, Ferro foi preso em 1970, sendo submetido a torturas no DOPS e no DOI-CODI, e cumpriu pena no presídio Tiradentes até 1971, quando se exilou na França. Com títulos religiosos, Ferro pintou o corpo humano vilipendiado pela tortura em sinais de angústia e dor, além de homenagens a revolucionários caídos em combate.



Sérgio Ferro. *São Sebastião (Lamarca)*. Óleo sobre papel, tela e madeira. 1971. (esquerda)
Sérgio Ferro. *São Sebastião (Marighella)*. Acrílico, parafuso, metal, imagem de gesso, acrílica e látex sobre tecido sobre madeira. 1971. (direita)

As duas obras acima representadas, com materiais de distintos tipos, são homenagens ao capitão Carlos Lamarca (à esquerda), militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8) morto em 1971 pela ditadura militar, e a Carlos Marighella, liderança política da ALN, morta em 1969. A referência no título a São Sebastião é expressiva, considerando a história do santo católico sentenciado à morte pelos imperadores romanos, que no imaginário popular é protetor contra as guerras.

Outro tipo de obra produzida por Ferro adota estilo mais próximo da gravura abaixo:



Sérgio Ferro. *Sem título*. Tinta Acrílica e naquim sobre cartão. 1971

A imagem, feita dentro do presídio Tiradentes, foi doada ao amigo Alípio Freire, com quem compartilhou o cárcere. A figura apresenta um corpo alvejado e caído no canto inferior direito, um quadrado negro e uma mancha vermelha, comum nas obras de Ferro. A representação do sangue e do corpo dilacerado pode ser vista em muitas outras obras

do arquiteto nos anos 1970, sendo a sua forma de expressar o período vivido sob a custódia das forças de repressão. A forma encontrada pelos artistas presos de se manifestar quando o silêncio era imposto.

A imagem abaixo ¹⁶⁷ apresenta o desenho feito pelo jornalista José Wilson em 1971, no presídio Tiradentes.



A imagem acima apresenta o desenho feito pelo jornalista José Wilson em 1971, no presídio Tiradentes. A imagem retrata o julgamento, pelo tribunal militar, dos militantes do PCBR Jacob Gorender, Sérgio Sister, Vadizar Pinto do Carmo, Aytan Sipahi e Adilson Citelli. Segundo explicação de Alípio Freire, a simbologia da obra é: vista de dentro da boca de um lobo (é possível observar a língua em rosa no centro, onde repousam as mãos, e os dentes na margem superior do quadro e onde os militantes estão sentados), o julgamento acontece aos olhos do público (ao fundo). As flechas nos pés de cada militante desenhado representam a quantidade de anos a que foram condenados. ¹⁶⁸

¹⁶⁷ Reprodução fotográfica de Daniel Guerra apresentando a obra de José Wilson na mostra *Pequenas insurreições - memórias*.

¹⁶⁸ FREIRE, Alípio. "Quem pintou na cadeia". *Teoria e Debate*. n.27. dezembro de 1994/janeiro/fevereiro de 1995.

Em alguns casos, essas obras eram vendidas para contribuir com a rede de solidariedade aos presos políticos, como por exemplo, pagar advogados de defesa ou ajudar as famílias. Em outras, foram presenteadas de uns para os outros, como sinal de compartilhamento da condição.

Além dos artistas listados pela CNV, outros que pintaram no cárcere, nessa mesma época de Alípio Freire, Sérgio Sister e Sérgio Ferro, foram: Angela Maria Rocha, militante do Partido Operário Comunista (POC), presa em 1971, torturada no DOI-CODI e no DOPS, cumpriu pena até 1976, no presídio Tiradentes e na Penitenciária Feminina; Arthur Scavone, militante da Molipo, preso em 1972 pelo DOI-CODI, cumpriu pena nos presídios Tiradentes, Carandiru e Romão Gomes, até 1976; Bartolomeu José Gomes, membro da Fração Bolchevique da IV Internacional, preso pelo DOI-CODI em 1972, permanecendo preso até 1973 nos presídios Tiradentes e Carandiru; Carlos Henrique Heck, militante da ALN, preso em 1970 pelo DOI-CODI, cumpriu pena no presídio Tiradentes até 1971; Carlos Takaoka, preso em 1968 pelo DOPS na primeira vez, e depois da segunda em 1969 pela OBAN, era militante da Ala Vermelha (dissidência do PCdoB), cumpriu pena nos presídios Tiradentes, Carandiru até 1974; Henrique Buzzoni, militante do PCB, preso e libertado em 1975, voltou para a prisão em 1976, no presídio Hipódromo; Jorge Baptista Filho, militante da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), foi torturado pela OBAN diversas vezes, preso em 1968, cumpriu pena em Tiradentes e Presídio de Linhares (MG), até o ano de 1972; José Wilson, militante do PCdoB, preso em 1970, passou pelo DOI-CODI e pelo DOPS, foi preso no Presídio Tiradentes e solto em 1971; Manoel Cyrillo de Oliveira Netto, membro da ALN, preso em 1969, cumpriu pena no Presídio Tiradentes, Carandiru, Penitenciária, Presídio Barro Branco, tendo sido libertado apenas depois da anistia de 1979; Régis Andrade, militante do POC, foi preso em 1970, ficando no Presídio Tiradentes, até sua libertação em 1972,

depois de passagens pelo DOI-CODI e pelo DOPS; Rodrigo Lefèvre, militante da ALN, foi preso em 1970, torturado nos interrogatórios na OBAN e DOPS, permaneceu no Presídio Tiradentes, sendo libertado em 1971; Yoshiya Takaoka foi preso no ano de 1964 em Parati, depois transferido para Niterói, e posteriormente para a DOPS-SP, de onde foi liberado. Yoshia foi para o Presídio Tiradentes, em 1971, onde estavam dois de seus filhos, Carlos Takaoka, artista plástico acima citado, e Luz Takaoka, médico.

Os materiais recebidos para os desenhos, ao que indica o depoimento de Sérgio Sister, vinham de familiares. Os agentes da ditadura submetiam essa espécie de diário ilustrado dos detentos à censura, e algumas vezes foram até apreendidos como provas de subversão da ordem e indisciplina dentro do presídio. Mais do que promover uma grande revolução estética, no caso desses artistas, a produção no período da detenção serviu como algum vínculo com sua identidade, uma forma de expressar o horror da prisão. Sérgio Sister, sobre seu trabalho no presídio Tiradentes, afirma que:

... aquele trabalho funcionou na recuperação de uma identidade e na elaboração de um senso de apropriação de um espaço espiritual numa época de trevas.

Depois de um mês de sufoco no Dops, já no Presídio Tiradentes, em fevereiro de 1970, eu não conseguia mais me identificar com qualquer daqueles papéis que desempenhava até então como jornalista, estudante de ciências sociais e, muito menos, como artista. Não cabia. Eu era apenas um preso, sem previsão ou expectativa de liberdade e sem mesmo muita certeza de preservação da integridade física. Foi assim até receber da Bela, minha namorada, uma caixa de crayon e um caderno de desenho.

Desenhei, então, todos os dias, como nunca havia feito antes. Era uma espécie de crônica para registrar o que se passava entre nós. Procurava criar símbolos gráficos e cores, com anotações sobre choques elétricos, a tranca, a porrada; que mostrassem os companheiros de cela, as histórias do Valdizar, o julgamento. (...) Antes de ser arte, queria ser um testemunho ilustrado, um documento. ¹⁶⁹

¹⁶⁹ Sérgio Sister. “Cultura: fazendo arte na cadeia”. *Teoria e Debate*. n.27. dezembro de 1994/janeiro/fevereiro de 1995

2.3) “USA e abUSA”: a participação norte-americana

Outra forma de denúncia presente nas obras foi a menção à participação norte-americana nas ditaduras da América Latina.



Claudio Tozzi. *USA e abUSA*. 1966.

A obra é composta por três grandes áreas: um pedaço de jornal sindical italiano, os soldados e a bandeira norte-americana, com a inscrição U\$A (cifrão em lugar do S), que representam a exploração imperialista e o ideário de repressão à organização dos trabalhadores via golpe militar. Tema semelhante aparece em Antônio Henrique Amaral, na obra *Boa Vizinhaça*:



Antonio Henrique Amaral. *Boa Vizinhança*. 1968

Sob a bandeira do Brasil e em nível superior a bandeira dos EUA, a já explicada menção à “república das bananas” não poderia estar mais óbvia na obra de Amaral. Este é somente mais um exemplo de como esses artistas vinculavam diretamente a manutenção do subdesenvolvimento e das mazelas de uma sociedade desigual ao imperialismo norte-americano, que no contexto de Guerra Fria teria promovido um vasto leque de intervenções na América Latina.

Assim, um tema muito presente na denúncia desses artistas, confirmado pelas pesquisas posteriormente, era a relação entre as ditaduras militares latino-americanas e os Estados Unidos. A potência norte-americana, temendo a organização e crescimento da esquerda no continente latino-americano, fosse pelas democracias populistas, fosse pelo viés socialista, como a Revolução Cubana (e seu exemplo de anti-imperialismo para muitas organizações de esquerda), no contexto da Guerra Fria, esteve nos bastidores de um vasto conjunto de intervenções militares na América Latina, desde a invasão de Santo Domingo, às ditaduras militares no Brasil, Argentina, Chile e Uruguai, passando pela perseguição e assassinato de Che Guevara na Bolívia. Há um conjunto considerável de obras que abordam essa temática, que serão apresentadas no capítulo 4 desta tese, quando a discussão do anti-imperialismo latino-americano for mais bem desenvolvida.

2.4) Dois casos especiais: Frei Tito e Vladimir Herzog.

a) A “Sala Escura da Tortura”: um relato plástico da tortura de Frei Tito.

O relato da tortura do frei dominicano Tito de Alencar Lima, de 24 anos, redigido por ele mesmo na prisão, foi uma das mais impactantes notícias da tortura nos anos 1970. Frei Tito já havia sido preso em 1968 por participação nas atividades do congresso da UNE. Solto por breve período, Tito foi levado pelo DEOPS paulista em novembro 1969, acusado de fornecer rede de apoio à ALN e a Carlos Marighella (auxílio da fuga/esconderijo de pessoas perseguidas ou em risco de vida). Ali foi torturado, sob o comando do delegado Sérgio Paranhos Fleury, onde esteve por pouco mais de um mês. Em seguida, foi transferido para o presídio Tiradentes por alguns meses, até ser foi transferido, em 17 de fevereiro de 1970, para a “Operação Bandeirante” (OBAN), embrião e futura instalação do DOI-CODI em São Paulo (incorporada pelo aparelho oficial de repressão, deixando de ser um centro clandestino de tortura). Levado pelo capitão Maurício Lopes Lima, ouviu seu torturador vaticinar: "Você agora vai conhecer a sucursal do inferno".¹⁷⁰ Nessa ocasião, depois de barbaramente torturado, Tito tentou suicídio, foi levado ao Hospital do Exército e no dia 27 de fevereiro foi levado novamente para a OBAN, retornando posteriormente ao presídio Tiradentes, onde escrevera a carta de denúncia de sua tortura.

O relato de Tito apresenta as condições das celas: frias, sujas, infestadas de animais como baratas e pulgas, sem colchão ou cobertas. O cotidiano, além das torturas de todo tipo, era marcado por períodos de fome. As sessões de tortura chegaram a dez horas e aconteceram mais de uma vez por dia, onde todo tipo de violência física era

¹⁷⁰ Relato do Frei Tito escrito em 1970, publicado em: INSTITUTO FREI TITO DE ALENCAR. *Catálogo da Exposição Sala Escura da Tortura*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2011.

acompanhado de grande terror psicológico, e com recorrentes ameaças de morte. Frei Tito foi torturado repetidas vezes. Em dezembro de 1970, o dominicano foi incluído na lista de presos políticos a serem trocados pelo embaixador suíço Giovani Enrico Bucker, sequestrado pela Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). Depois de libertado, Tito foi banido, tendo passado pelo Chile, Itália e França. Em 10 de agosto de 1974, depois de algumas tentativas, Frei Tito cometeu suicídio aos 28 anos, após acreditar ter visto o espectro de seus torturadores em Paris. Viveu os últimos anos de sua vida atormentado, sofrendo delírios e alucinações que os tratamentos psiquiátricos franceses não conseguiram curar, e nunca pôde se recuperar dos traumas decorrentes das violações que sofreu na tortura e depois de ter sido banido pela lei de seu país.

O relato de sua tortura, escrito por ele mesmo em fevereiro de 1970, saiu clandestinamente da prisão, foi publicado por periódicos internacionais como *Look*, que por ele ganhou o prêmio especial de reportagem do New York Overseas Press Club (“Brazil – Government by torture, a student priest tells his story”), pelo *Publik* e *L’Europeo*, tendo causado comoção pública e chamando atenção para a prática da tortura pelo Estado brasileiro. Posteriormente, o depoimento de seu psiquiatra, Dr. Jean-Claude Rolland, foi divulgado na forma de Comunicação no XI Congresso da Academia Internacional de Medicina Legal e de Medicina Social, realizado em Lyon em agosto de 1979, e reproduzido na obra *Alors les Pierres Crieront*, obra organizada por seu amigo dominicano francês, Xavier Plassat, publicada em 1980.¹⁷¹

Ao tornar-se conhecido na França, o relato de Tito serviu como base para a confecção de um conjunto de obras que foram expostas inicialmente no Museu de Arte Moderna de Paris, no ano de 1972/1973, posteriormente utilizadas em atos públicos da

¹⁷¹ BETTO, op.cit.

Anistia Internacional contra a tortura no Brasil. Executadas por Gontran Guanaes Netto (Brasil) ¹⁷², Julio Le Parc (Argentina), José Gamarra (Uruguai) e Alejandro Marcos (espanhol residente na Argentina desde criança), a obra consistia num cômodo composto por várias telas hiper-realistas, chamado *A Sala Escura da Tortura*. Juntos, os quatro artistas formaram um coletivo que se chamou Grupo Denúncia. ¹⁷³

As obras foram elaboradas a partir do relato de Frei Tito, seguindo a seguinte rotina: no ateliê parisiense de Julio Le Parc, um grupo de atores ouvia a leitura dos relatos de tortura do frei e os encenava, fazendo as vezes de torturadores e de torturados. Enquanto encenavam o terror a que foi submetido Tito Alencar, Le Parc fotografava as posições e expressões. Todo o processo, dolorosamente encenado e muitas vezes interrompido pela gravidade do mal estar que provocava, resultaria num conjunto de fotografias, abaixo reproduzidas: ¹⁷⁴

¹⁷² Temendo por sua segurança, já que era membro de organização de esquerda e procurado pelo regime, se exilou em Paris em 1969.

¹⁷³ A genealogia e as atividades desse grupo estão mais bem abordadas no capítulo 4.

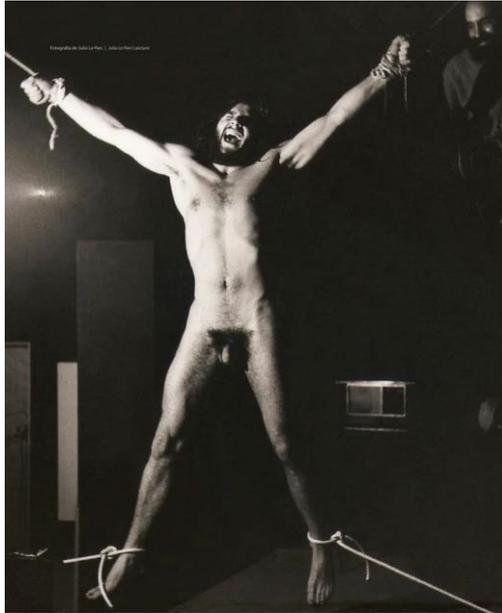
¹⁷⁴ Todas as fotografias são de autoria de Julio Le Parc e foram cedidas para a mostra *Sala Escura da Tortura*, quando essa veio para o Brasil no ano de 2011.



(Fotografia 1)



(Fotografia 2 – esquerda e 3 - direita)



(Fotografia 4)



(Fotografia 5 – esquerda e 6 – direita)



(Fotografia 7 – esquerda e 8 - direita)

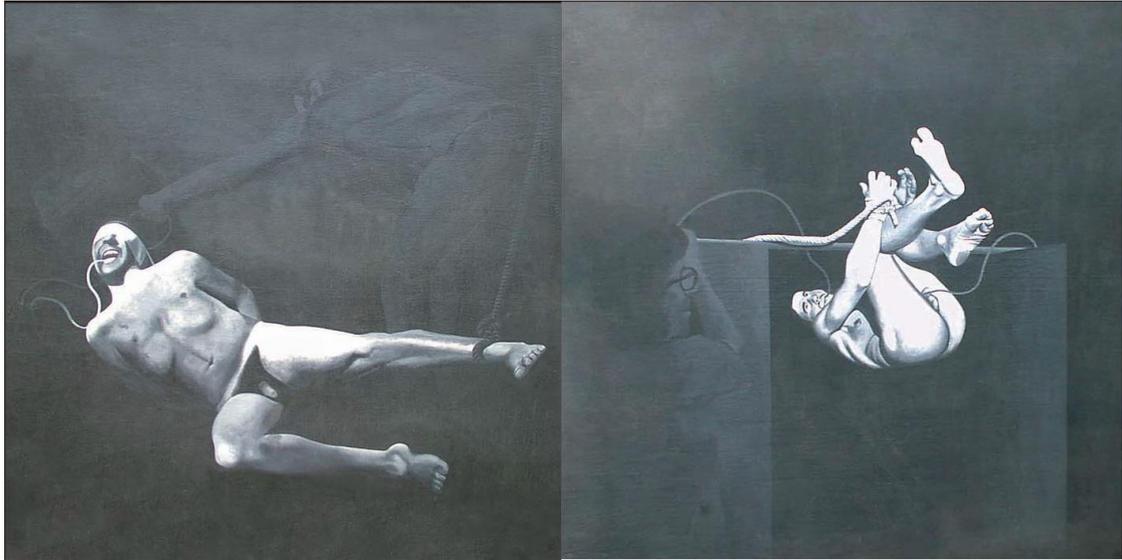


(Fotografia 9 – esquerda e 10 - direita)

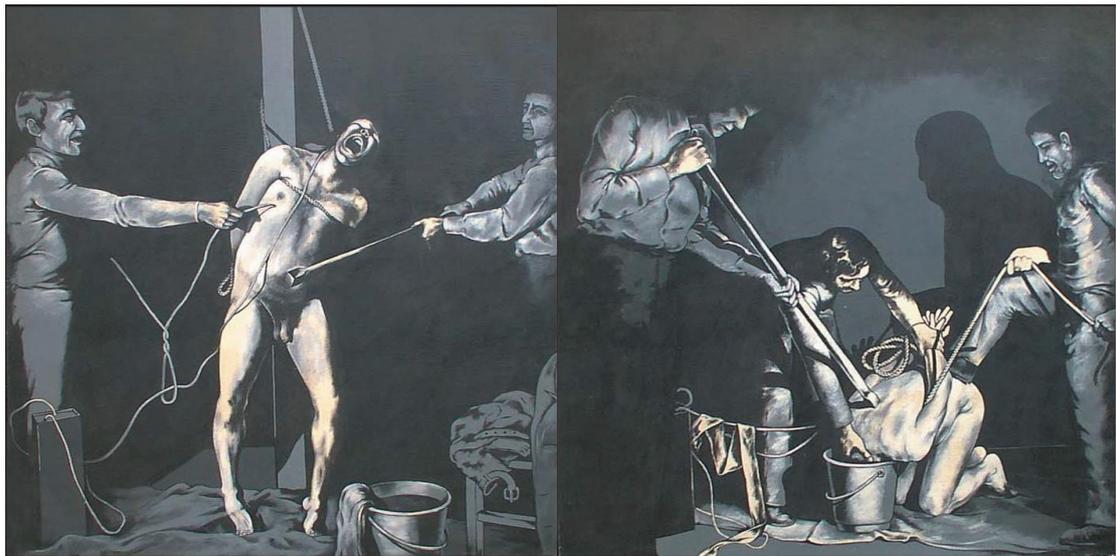
Essas imagens foram posteriormente usadas como matéria-prima para as obras de *A Sala Escura da Tortura*. A partir delas foram pintadas sete telas realistas em tinta acrílica e a óleo, de tamanho 2 metros por 2.



Julio Le Parc. *Sem Título*. 1972 (imagem 1 – esquerda / 2- direita)



Gontran Guanaes Netto. *Sem Título*. 1972 (imagem 3 – esquerda / 4 – direita)



Alejandro Marcos. *Sem Título*. 1972 (imagem 5 – esquerda / 6- direita)



José Gamarra. *Sem Título*. 1972 (imagem 7).

A montagem da sala foi feita dispendo as obras no entorno do cômodo, envoltas em tecido preto, com pouca entrada de luz, e ponto focal de iluminação nas figuras humanas dos quadros. O predomínio do preto e o pouco uso de cores carregavam os quadros do tom sombrio que o tema requeria. Escura como as salas dos centros de tortura eram, a obra obrigava de alguma maneira o espectador a imaginar o cotidiano das vítimas de repressão, sendo forçadas a encarar o que as versões oficiais negavam: a tortura sistemática existente no Brasil.

Nas imagens, vemos representadas muitas formas de torturas físicas usadas nos presos políticos. Na imagem 1, pintada por Le Parc e produzida a partir da fotografia 1, bem como na imagem 7, os autores reproduziram a posição de tortura chamada conhecida como “crucificação”; tanto nessa imagem 1 (foto 1), como na 2 (foto 8) e na 3 vemos em

evidência as cordas que imobilizavam as vítimas, impedindo-as de qualquer proteção. A referência ao choque elétrico é presente em quase todas as imagens, através dos fios (que não devem ser confundidos com cordas) que percorrem o corpo das vítimas. Na imagem 2, que é baseada na foto 8, por exemplo, vê-se a presença de um eletrodoméstico (muitas vezes a TV foi usada como meio de representar a fonte de energia através da qual vinha o choque) e da “maquininha”, outra fonte de voltagem. Na imagem 3 vê-se o choque sendo aplicado na boca, assim como na foto 10. Essa última representa trecho do relato de Frei Tito, segundo o qual, paramentado com as vestes litúrgicas, um dos torturadores – que demonstrou particular ódio do clero e da Igreja, além do anticomunismo – ordenou que ele abrisse a boca para receber a “hóstia sagrada”, dando-lhe choques que fizeram com que sua boca ficasse inteiramente ferida e tão inchada que mal podia falar. A mesma tortura sob forma de choque aparece na imagem 4, que é outro ângulo da foto 1, onde o pau-de-arara é representado juntamente com o choque na genitália masculina. A “cadeira do dragão” aparece nas imagens 2 (foto 8) e na fotografia de número 9, acompanhada das representações do espancamento, que também está espalhado por diversas fotografias e quadros, como por exemplo, os bastões de madeira. A imagem 7, que é baseada na fotografia 2, indica uma forma particular de tortura também relatada pelos presos, que é a queimadura por cigarro. Além de todas essas representações da tortura, há ainda na imagem 5 (baseada na fotografia 5) a presença do balde, um dos grandes símbolos da tortura por afogamento, e a cena em si, na imagem 6 (baseada na fotografia 6).

Cabe ainda mais uma observação: algumas cenas foram feitas por atrizes, como se observa na imagem número 7, onde a vítima da tortura era uma mulher. Entre os homens “torturados” nas fotografias, também se observa a alternância de atores. Apesar de o relato ser o de Frei Tito, a presença dos diferentes atores (e não apenas um só) contribui para quebrar a sensação de individualidade do massacre. Tito afirma em seu

relato que “o que ocorreu comigo não é exceção, é regra. Raros os presos políticos brasileiros que não sofreram torturas. Muitos (...) morreram na sala de torturas”¹⁷⁵, e o retrato de indivíduos distintos, homens e mulheres, na *Sala Escura da Tortura* cumpria a função de lembrar que a prática era generalizada e oficial no Estado brasileiro, que Tito não foi uma exceção. Algo próximo à ideia de vincular a todos por sua condição, colocando o espectador em lugar de pensar que poderia ser ele a estar ali.

Ao mesmo tempo, rendia-se homenagem à resistência e a luta de Frei Tito, personagem que entraria para a história como mártir por todo sofrimento impingido pelos algozes militares, mas também o retirava de seu isolamento de torturado, como uma tentativa de transformar sua dor individual em experiência comum do terror, consolidando a sua memória junto à sociedade, afirmando que ele existiu e sofreu, ainda que a instituição do Estado brasileiro negasse sua dor. *A Sala Escura da Tortura* foi montada com o objetivo de ser um grito de denúncia do uso da tortura no Brasil, na busca por mobilizar a opinião pública contra a prática, fazendo jus à memória de Tito, cujo desejo com o relato era “faço esta denúncia e este apelo a fim de que se evite amanhã a triste notícia de mais um morto pelas torturas.”¹⁷⁶

b) “A morte no sábado”: Vladimir Herzog.

Sem que pareça que é possível hierarquizar a gravidade das torturas e assassinatos dos militantes durante a ditadura, afinal, todas as violações são igualmente graves, algumas mortes tiveram grande impacto social por sua visibilidade, em geral relacionada com a função que a vítima da repressão ocupava na sociedade. Com ciência da injustiça

¹⁷⁵ Relato de Frei Tito.

¹⁷⁶ BETTO, op.cit. p.199.

que isso carrega em si, é possível afirmar que os massacres de camponeses ou indígenas¹⁷⁷ no interior do Brasil aconteceram com frequência e foram muito menos conhecidos do que as mortes de Tito e Herzog. Assim como a história de Frei Tito teria ganhado grande relevância por ter sido um dos primeiros relatos de tortura em primeira pessoa a sair do Brasil e ganhar a imprensa internacional, o assassinato do jornalista Vladimir Herzog também causou grande comoção social, o que acabou chamando atenção da sociedade para os procedimentos de tortura sistemática nas detenções políticas.

Vladimir Herzog era militante do PCB, e entre passagens pelo jornal *O Estado de São Paulo*, pela BBC de Londres e pela revista *Visão*, atuou a partir de 1972 como funcionário da TV Cultura, tendo como mote de sua profissão a ideia de “responsabilidade social do jornalismo”. É de se supor que seu conceito de jornalismo entrasse em confronto direto com as regras de censura impostas pelo regime, e por essa razão e sua ligação com o PCB, foi acusado de promover infiltração comunista na TV Cultura, sendo intimado a se apresentar no DOI-CODI/SP para prestar esclarecimentos. No dia 25 de outubro de 1975, com 38 anos, Herzog se apresentou voluntariamente, obedecendo à convocação, deu entrada no centro de tortura, de onde nunca mais sairia com vida.

¹⁷⁷ De acordo com o relatório da CNV é seguro afirmar que pelo menos 8.350 indígenas foram mortos durante a ditadura militar. No entanto, os pesquisadores acreditam que esse número não seja ainda o definitivo, que na realidade tenha sido muito maior. A Fundação Nacional do Índio (FUNAI), na ocasião subordinada ao Ministério do Interior, muitas vezes agiu como obstáculo à preservação das populações indígenas, que sofreram diretamente com os projetos de “interiorização do desenvolvimento”, abertura de estradas e a pecuária, que beneficiaria tão somente o agronegócio. Estima-se que mais de 30 etnias “arredias” que passaram pelo processo de “pacificação”, promovido pela própria FUNAI, dirigida na ocasião em que esta foi dirigida pelo General Bandeira de Mello, em convênio com a Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM). As etnias indígenas foram vítimas de violações de direitos humanos e de seus direitos como povos indígenas, esbulho de terras, usurpação de trabalho, confinamento, abuso de poder, remoções forçadas, contato indesejado e prejudicial com os não-indígenas, omissão de políticas de saúde e contaminação proposital, desagregação social e extermínio total de algumas etnias. O relatório da CNV aponta que através dessas violências, a grande particularidade da violação de direitos dos indígenas foi terem se destinado não a indivíduos, mas a povos inteiros. BRASIL, op.cit. Para mais detalhes ver especialmente o texto temático 5, “Violações de direitos humanos dos povos indígenas”, de autoria de Maria Rita Khel, no volume II do relatório da CNV.

Herzog morreu pela operação Radar, grande ofensiva do exército para dizimar a direção do PCB. Entre março de 1974 e janeiro de 1976, a operação prendeu 679 militantes, tendo assassinado 19 deles, entre as quais 11 são desaparecidos políticos, cujos restos mortais ainda não foram encontrados e restituídos à família.¹⁷⁸ Seu assassinato tornou-se um grande fato político – além do que qualquer morte por tortura seria – em parte em função do fato da morte do jornalista, ocorrida nas dependências do DOI do II Exército, ter tido como explicação oficial o suicídio. A versão oficial do exército na época alegava que Herzog teria afirmado participação no PCB desde o ano de 1971 e que, posteriormente, quando os agentes retornaram a sua cela, o encontraram enforcado com uma tira de pano, presa nas grades (baixas) da janela, com um bilhete manuscrito contendo a confissão de participação no partido.

A morte de Herzog causou grande comoção na imprensa, com mobilização do sindicato dos jornalistas, dando grande visibilidade ao caso. Em virtude disso, foi aberto um Inquérito Policial Militar (IPM) para investigar as circunstâncias da morte de Herzog, que teve como resultado – depois de laudos e exames no corpo, além da conhecida foto de seu suposto suicídio, anexados ao processo – referendar a versão do auto-estrangulamento dada pelo o exército brasileiro. Sua viúva, Clarice Herzog, entretanto, nunca aceitou que essa fosse a versão oficial da morte de seu companheiro, e no ano seguinte entrou com uma ação declaratória que responsabilizava a União pela morte de Vladimir. Nesse processo, outro jornalista, preso junto com Herzog na ocasião, Rodolfo Oswaldo Konder, afirmou que ouvira Herzog ser torturado nas dependências do DOI-CODI. Sendo descendente de judeus, Herzog passou pelo ritual de lavar o corpo antes do sepultamento, e os membros da congregação israelita também depuseram afirmando evidências de maus tratos. A hipótese que a versão do suicídio não era verdadeira ganhou

¹⁷⁸ Brasil, op.cit.

mais visibilidade quando o rabino Isaac Sobel insistiu para que Herzog fosse enterrado normalmente no cemitério israelita, e não na ala dos suicidas, o que chamava atenção, pois não é permitido pela tradição que os judeus enterrem o que cometeram suicídio em seus “campos santos”. O processo foi fechado em 1978, quando a União foi declarada culpada pela prisão arbitrária, tortura e morte de Herzog, depois que os médicos legistas que elaboraram os laudos do IPM entraram em contradição.¹⁷⁹

No ano de 2013, a família de Herzog recebeu novo atestado de óbito, no qual constava “lesões e maus tratos sofridos durante os interrogatórios em dependência do II Exército (DOI-CODI)”. Em 2014, laudo pericial indireto indicou presença de marcas de estrangulamento distintas das marcas do pano com o qual o suicídio foi forjado. Conforme já mencionado no princípio do capítulo, o estrangulamento era uma das práticas de tortura em interrogatório, ainda que não objetivassem (em tese) a morte do detido. Ficou assim comprovado o homicídio em decorrência de tortura

A morte de Herzog, tal como a de Frei Tito, causou grande impacto, conforme já exposto e também foi matéria para que dois artistas, já reconhecidos como importantes intelectuais da vanguarda brasileira, elaborassem obras em sua homenagem, que desmentiam a versão do suicídio, ao mesmo tempo em que serviam como denúncia dos crimes que a ditadura brasileira cometia. São as a série de quatro quadros de Antônio Henrique Amaral¹⁸⁰, intituladas *A Morte no Sábado: Tributo a Vladimir Herzog*, e a obra que era parte do projeto *Inserção em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles.

Para compreender a representação contida em *A Morte no Sábado: tributo a Vladimir Herzog*, de Antônio Henrique do Amaral, é preciso retornar às formas de

¹⁷⁹ Brasil, op.cit. Relatórios de Mortos e Desaparecidos, sem página.

¹⁸⁰ Hoje afastado das discussões políticas de esquerda, se proclamando publicamente com a ideia de que o socialismo “não dá certo”, na época o artista não era filiado a nenhuma organização, ainda que fosse crítico mordaz da ditadura militar.

representação do Brasil (mencionadas na segunda parte do capítulo) a partir da metáfora das bananas e dos garfos.



Antônio Henrique Amaral. *A morte no sábado: tributo a Vladimir Herzog*. Óleo sobre tela. 1975

O metal perfurante, símbolo da tortura na obra do autor, dilacera um corpo que não é exatamente a banana, e que quando perfurado expõe suas vísceras caídas, indicando o fim da vida.

Comentando que a série tinha sido produzida quando recebeu a notícia da morte de Herzog (ainda que não fossem próximos, conhecia o jornalista por ser uma pessoa influente no meio da cultura),¹⁸¹ expressando o sentimento de revolta, Amaral em entrevista afirma que a série aconteceu:

Porque houve outras mortes. Mas foi emblemática a morte de Herzog. Também o caso do filho da Zuzu Angel, o caso do Paiva, que foi jogado do avião... Como o Herzog era um jornalista da TV Cultura, tinha uma projeção maior do que o Paiva, que era um ativista. No fundo essa obra vale para todos os mortos, vítimas da violência da ditadura militar.¹⁸²

¹⁸¹ A obra, realizada em 1975, só foi exposta em 1976, no sindicato dos jornalistas em São Paulo.

¹⁸² Entrevista de Antônio Henrique Amaral ao professor Jardel Dias Cavalcanti. Londrina, 10/01/2011. [http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=41&titulo=Antonio Henrique Amaral](http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=41&titulo=Antonio+Henrique+Amaral)

Assim, tal como *A sala escura da tortura*, de alguma maneira a obra de Amaral era um tributo a um indivíduo, mas queria também desindividualizá-lo. Conforme expõe o artista, seu objetivo era compartilhar o fato de que aquela violência era a de muitos, de tantos outros que morreram em decorrência da tortura, que nesse caso a ditadura brasileira cinicamente disfarçou em suicídio.

Outra obra que teve como objetivo questionar a versão dos militares sobre a morte de Herzog e que é mencionada como uma das principais obras entre os artistas “engajados” fez parte do projeto *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de autoria de Cildo Meireles.¹⁸³



Cildo Meireles. *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula*. Carimbos sobre notas de CR\$ 1 cruzeiro. 1970.

Com um carimbo que trazia a pergunta “Quem matou Herzog?”, a etapa do *Projeto Cédula* consistia em marcar todas as notas de um cruzeiro, de maior circulação,

¹⁸³ Mais detalhes sobre o projeto estão no capítulo 3 desta tese.

que passassem pelas mãos de Cildo Meireles e devolvê-las ao circuito monetário. A intervenção do artista estimulava ainda que outras pessoas fizessem carimbo semelhante e repetissem o ato ¹⁸⁴ Segundo Claudia Calirman, a mensagem do carimbo não estava elaborando uma pergunta comum. Tratava-se de uma pergunta retórica, que apontava diretamente a versão oficial do suicídio como falsa. Ao mesmo tempo, a cédula causava desconforto no público, que sabendo quem era Herzog questionaria a justificativa do suicídio, e não conhecendo Herzog, seria apresentado ao nome. Calirman afirma ainda que o público intimidado muitas vezes temia estar de posse das notas, passando-as adiante o mais rápido possível, o que para a obra era excelente, pois a fazia circular mais rapidamente.

2.5) A questão da censura

Uma análise da tradição de censura exercida no Brasil apresenta uma modalidade especial durante os anos de 1964-1985: a censura da ideologia política. O relatório da CNV afirma que a censura às “diversões públicas” – peças teatrais, cinema, produção musical, rádio e TV, livros e publicidade – que costumava ser ancoradas na ideia da tradição dos bons costumes, desde os anos 1940, passa a estar vigiada também no conteúdo político. Durante o regime militar, a censura – herdada do Estado-Novo – era, em geral, *prévia*, ou seja, a exibição de qualquer produto cultural deveria passar por avaliação e autorização dos censores para circular. A legislação militar cuidou de

¹⁸⁴ Inspirado em Cildo Meireles, no ano de 2014, no Rio de Janeiro, por ocasião da Copa do Mundo de Futebol, coletivos de esquerda carimbavam as notas de real com a mensagem “Fuck FIFA” (sic).

reestruturar todo o aparelho censor herdado, tornando-o mais atuante com cursos e treinamentos no sentido da manutenção da “ordem pública” e da “segurança nacional”.

Um aspecto delicado da censura no que diz respeito às artes visuais, que foi apontado algumas vezes por críticos de arte que visavam proteger as instituições da ação da repressão, é que as leis de censura não enquadravam as exposições de arte em nenhuma das formas de diversão pública. Essas não eram consideradas espetáculos, e por isso não precisavam ser submetidas à avaliação dos censores. Por essa razão, foi comum no campo das artes visuais a censura posterior às mostras, fechando-as, impedindo a exibição de tal ou qual obra de arte. Alguns organizadores, para evitar o fechamento das exposições, preferiam submetê-las antecipadamente à censura.

Em função disso é possível explicar a presença de obras que realizavam críticas diretas ao regime nos principais museus e centros de arte no Brasil, ainda que posteriormente esses artistas ficassem marcados pelo regime e as instituições fossem sendo cada vez mais cerceadas.

Algumas obras conjugaram a denúncia da censura com a da repressão. A primeira a causar impacto nesse sentido foi a obra *Pintura Tátil*, de Pedro Escosteguy, cuja mensagem só era descoberta ao toque, como num segredo, comentando a “noite violenta” iniciada com a ditadura de 1964.¹⁸⁵ Outro exemplo desse tipo de obra foi realizado por Antônio Manuel:

¹⁸⁵ Por opção temática, a imagem da obra ficou reproduzida no capítulo 3 desta tese, quando será abordada a estética da participação, já que a obra foi uma das pioneiras nesse sentido.



Antônio Manuel. *Repressão outra vez... eis o saldo.*

Em painéis de madeira, folhas de jornais (ou simulações de) tingidas de vermelho eram cobertas com um pano preto amarrado a uma corda. De longe, a obra parecia apenas um conjunto de retângulos pretos. Ao acionar a corda, revelava-se a denúncia: cenas da repressão, notícias das mortes e da tortura. O pano preto representava a censura, a mensagem oculta, clandestina, e a tentativa de esconder o ocorrido pelas forças do regime. A obra de Manuel foi censurada pela ditadura, que a retirou de exibição por realizar uma afronta direta ao regime.

Nos anos 1960/1970, em face da dificuldade de organização dos movimentos sociais de esquerda, postos na clandestinidade, da censura e da repressão, os artistas militantes tiveram o desafio de produzir uma arte cuja mensagem estivesse presente, mas

que sobrevivesse à censura e que, principalmente, garantisse a sobrevivência de seus autores. Paulo Herkenhoff afirma que “a nova arte se transformou na guerrilha simbólica, e os artistas passaram a ser aqueles que tornariam mais públicos os espetáculos obscuros da censura e da repressão política”.¹⁸⁶

Se as artes visuais no Brasil foram menos censuradas do que as produções mais relacionadas com a cultura de massa, muitos artistas no Brasil, atuando dentro ou fora do país, utilizaram essa brecha como arma política para transformar seu trabalho em mais uma arma para a resistência, algumas vezes aliado à organização e atuação em outras frentes políticas, outras vezes não. A postura desses artistas pode ser enunciada por Antônio Henrique Amaral:

[...] a arte deste século, como a de qualquer outro século, reflete sempre as transformações que se operam no homem e nas culturas em que vive o artista. Essas transformações ocorrem em dois tempos distintos, no tempo interior do homem e no tempo do mundo à sua volta [...] Consciente ou não, o artista se defronta com o desafio de lidar com esses dois tempos e, através deles, criar seu trabalho, desenvolver sua linguagem refletindo seu estar no mundo [...] ¹⁸⁷

¹⁸⁶ HERKENHOFF, Paulo. op.cit. p. 22.

¹⁸⁷ Antônio Henrique Amaral. Trecho do texto “Tradição e Ruptura. Pintura É o Cadáver que Mais Vive e Se Mexe”. Publicado no encarte Especial Domingo, no jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 24 de outubro de 1995. *Apud: REVISTA USP*. São Paulo. n. 105. p. 89-104. abril/maio/junho 2015. p. 92

CAPÍTULO 3

OCUPAR É PRECISO:

ARTE AMBIENTAL, ARTE NAS RUAS, INDÚSTRIA CULTURAL

“...penetramos nesse caminho com a intenção de participar, com o espectador, de experiências que dialogam com o tempo, com o espaço, com a forma, e principalmente com a vida. Porque a arte sempre foi, e continuará sendo, uma continuidade do ser humano.”

(Arte Pública, 1967)

Uma questão relevante para os artistas da vanguarda da nova figuração brasileira nos anos 1960 e 1970 era a elitização da arte e seu afastamento das massas, especialmente das classes subalternas. Esta preocupação estava diretamente relacionada com a certeza política que a Revolução aconteceria a partir da organização e atuação desses, nos quais residiria qualquer possibilidade de transformação efetiva da realidade. Esta aproximação entre a arte e o elemento “popular” era considerada urgente em todos os sentidos, e começou com a prática de questionar os espaços artísticos tradicionais, com a crítica da própria instituição “arte” descolada da práxis social, desdobrando-se em uma série de frentes de atuação. Retomando o binômio de leitura de Gonzalo Aguilar, exposto na introdução desta tese, que analisa as práticas “revolucionárias” e práticas “modernizadoras” na Argentina e Brasil dos anos 1960/1970, é possível afirmar que do ponto de vista modernizador, a aproximação com o popular teve que se enfrentar com o problema da indústria cultural em crescimento no Brasil, além de um contato com a estética e as opções de lazer populares. Do ponto de vista revolucionário, ficava cada vez mais presente a ideia de “popular” como a classe trabalhadora e como opção política,

motivo pelo qual progressivamente a figura do militante de esquerda foi se integrando também ao objeto artístico, convertendo a arte do período em um instrumento de denúncia das perseguições.

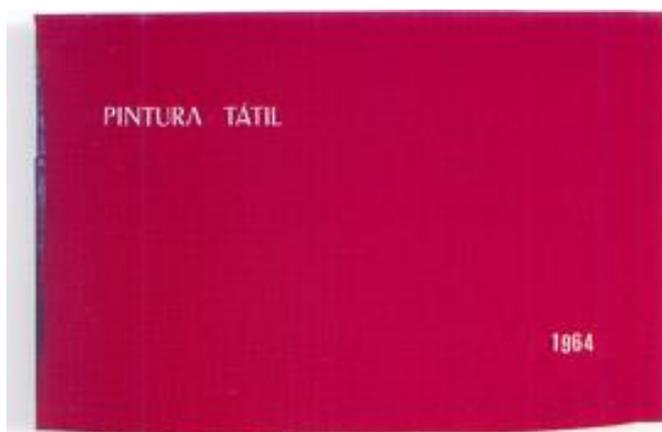
Assim, podemos entender que os temas do elemento popular, da arte *pop* e da cultura de massas estiveram intimamente relacionados na busca das respostas para um problema comum, qual seja, a abertura da arte diante de sua tradição elitista, a função da arte na sociedade contemporânea.

3.1) O museu nas ruas: os espaços institucionais e a estética da participação

Uma forma de se colocar a temática da necessidade de uma abertura urgente dos espaços dedicados à arte no Brasil, sob pena dela continuar perdendo sua vitalidade social, era lutar pela mudança na relação entre produtor e receptor da obra de arte. Na subversão de sua dimensão “sagrada” de criação “intocável” de um “gênio”, se constituiu uma *estética da participação*, que apesar de já presente na mente dos artistas no novo realismo desde o início dos anos 1960, foi teorizada por Hélio Oiticica no “Esquema Geral da Nova Objetividade”. Se era preciso pensar numa arte que ultrapassasse os campos institucionais e que redimensionasse o próprio fazer político da obra, o projeto de uma nova linguagem estética era central para a filosofia de abertura da obra de arte. A ideia de trazer o real para dentro das obras de arte tinha como pressuposto primeiro romper com a relação de afastamento entre obra e espectador, abandonando a estética contemplativa. A ideia seria acabar com o “império do visual”, e investir na utilização de todos os sentidos mediante uma participação integral do participante (ex-espectador), com o objetivo principal transformar a experiência sensorial, desalienando-a, reintegrando homem e espaço e impedindo o espectador de permanecer indiferente. As instalações

passavam a ser cada vez mais convidativas à participação do público, ao ponto de se considerar que a obra só adquiria existência plena se o público se envolvesse com ela.

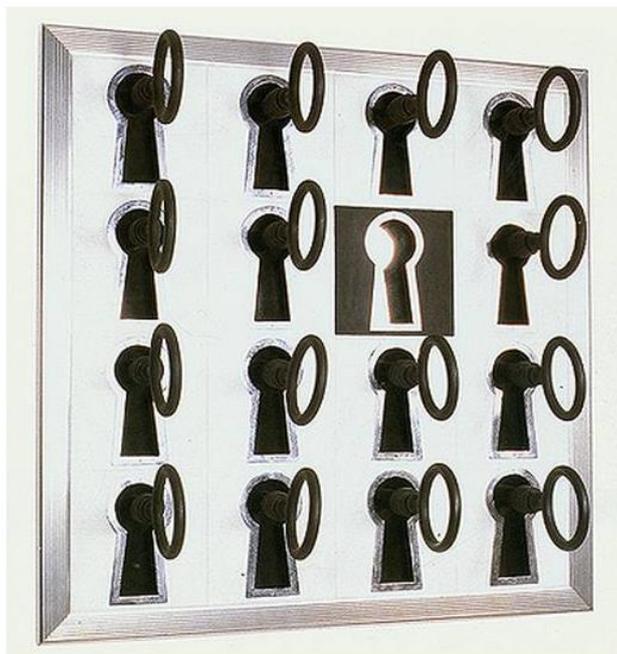
Além dos já citados penetráveis de Oiticica, um exemplo pioneiro da proposta da estética da participação foi a obra *Pintura Tátil*, de Pedro Escosteguy (1964).



Pedro Escosteguy. *Pintura Tátil*. Técnica mista. 46x70 cm. 1964

A obra era um quadrado de madeira, quase em um só tom: numa uma espécie de tecido vermelho as inscrições em branco, “Pintura Tátil” (canto superior esquerdo) e “1964” (canto inferior direito). Ultrapassada a provocação de “pintura”, que é tradicionalmente visual, e “tátil”, que demanda o toque (já indicando a quebra nos suportes tradicionais da obra de arte), no momento de obedecer ao comando a obra se mostrava: gravada em relevo estava para ser sentida com as mãos a frase “Noite violenta esta”. Em um mistério que lembra a impossibilidade de falar abertamente devido à censura, o espectador encontra ao lado do ano 1964 o desabafo do artista. Sem o toque a denúncia não existe.

Outro exemplo é o da obra *Você faz parte*, de Nelson Leirner, de 1965.



Nelson Leirner. *Você Faz Parte II*. Madeira, aço cromado, espelho e aglomerado de madeira.

111x111x10cm. 1964. Reprodução fotográfica da obra.

Num quadro metálico composto por dezesseis fechaduras, há uma única que não possui chave. Esta tem um espelho, que reflete o próprio participante. Olhar seu próprio reflexo é o que dá sentido ao título da obra, que coloca não apenas o espectador dentro da própria obra, mas também como parte do alerta de que, se ele se propõe a observar pelo buraco da fechadura, isso significa que ele também é observado.

Estes são algumas das obras nas quais podemos ilustrar a maneira como estes artistas utilizaram diferentes estratégias para ampliar o campo das artes no sentido de uma arte mais participativa e menos idealista, mais conectada com o real, ou dialética, usando as expressões dos próprios autores da época. Resgatando a discussão dadaísta dos objetos de anti-arte, os artistas dos anos 1960 negaram a obra de arte concebida de maneira tradicional e incorporam o não-tradicionalmente artístico aos seus trabalhos. Na segunda metade dos anos 1960 e na década de 1970 houve grande esforço dos artistas da nova vanguarda brasileira no sentido de ampliar a participação do público, que significava uma

abertura direta da arte para o mundo, conforme era a vontade política destes artistas, expressa em seus textos. A ideia da participação estaria diretamente relacionada à experiência de um espaço compartilhado entre o artista e o participante, que se realiza na obra, mas que também é o único caminho que realiza a obra, já que sem o segundo ela não existe. As práticas da estética da participação serviam a um só tempo como modernizadoras dos padrões estéticos, mas também como tentativas revolucionárias de subverter as relações de produção das artes visuais e interação entre os dois lados do processo artístico. A incorporação do participante, de novos materiais e suportes eram maneiras privilegiadas nesse processo de abertura. Este debate é uma das questões centrais da arte contemporânea, cujas formas de expressão comuns são justamente as instalações, performances (*happenings*), momentos em que a atitude do artista cristaliza a substituição da noção de *obra de arte* por *manifestação artística*.

Uma das marcas do período foi a vocação desta vanguarda de questionar os critérios das instituições artísticas acadêmicas, tais como salões, museus, escolas, bienais e prêmios, sob alegações políticas de cerceamento do processo criativo e ainda mais aristocratização do campo das artes, já que em geral estas instituições eram patrocinadas por galerias que visavam um mercado de arte, organizações internacionais que impunham uma normatização cultural, ou pelo próprio Estado repressor. Forçar a abertura contra o processo de institucionalização da arte tinha o objetivo romper com o ciclo de mercantilização da arte como produto de consumo restrito para as elites e, ao mesmo tempo, denunciar a impossibilidade de uma integração efetiva entre arte e sociedade, dado o vazio da produção de arte na sociedade burguesa, sob o signo da “arte pela arte”. É claro que este processo de crítica não pode ser compreendido sem pensarmos na posição política destes artistas: se expressar a realidade nacional era a função da arte, e o povo o

motor de todas as transformações, uma arte pautada pelo campo institucional impediria a livre expressão e a aproximação com o verdadeiro agente revolucionário.

Esta crítica ao espaço institucional ocorreu de diversas formas entre os artistas. Uma delas se deu pela aproximação de Hélio Oiticica com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, em 1963, onde se tornou passista e frequentador. Inspirado na estética dos desfiles da escola e com a interpretação de sua vocação para uma arte coletiva, Oiticica deu seguimento a seus projetos e elaborou os primeiros *Parangolés*¹⁸⁸, que eram compostos por um grande conjunto de cores e texturas tropicais, que deveriam ser penetrados pelo participante (espectador) e através da dança ganhariam vida, revelando todos os materiais de que eram compostos e mensagens neles ocultas. Com estas obras – e muitos foram os conjuntos penetráveis, que se complexificaram desde os *Parangolés* até os labirintos como o *Tropicália*¹⁸⁹, ocultando outras obras e poemas a serem significados na experiência do contato sensorial com a obra de arte – Oiticica não apenas incorporava novos materiais, mas especialmente conjuntos estéticos que não seguiam regras de apreciação acadêmicas.

Os projetos de Oiticica, no entanto, não subverteram apenas a relação tradicional do espaço físico que a obra de arte ocupa (transbordando para o ambiente), mas também do espaço onde ela é exposta. As obras do renomado “prodígio” da nova vanguarda foram elaboradas e levadas até a favela do Morro da Mangueira, onde puderam ser tocadas, usadas e experimentadas pelos integrantes da Escola. Em outra oportunidade, os integrantes da Escola foram convidados a participar da exposição *Opinião 65*, e foram

¹⁸⁸ O nome “parangolé” teria surgido quando Oiticica viu, na zona norte do Rio de Janeiro, uma improvisação de uma pessoa em situação de rua, que teria construído uma espécie de barraca com madeira e tecidos diversos, na qual era possível ler – mal – uma placa com a inscrição “parangolé”.

¹⁸⁹ *Tropicália* era uma instalação semelhante a um labirinto, composta por dois penetráveis: PN2 – Pureza é um mito e PN3 – Imagético. O todo era repleto de elementos típicos do clima tropical, tais como animais e plantas, e o caminho era percorrido num chão de terra. O objetivo do autor era reconstruir a sensação que tinha ao andar pelas vielas dos morros cariocas, e era composto por uma série de provocadores dos cinco sentidos. Ocultos pelo ambiente tropical penetrado havia poemas-objetos espalhados.

proibidos de entrar no Museu – numa clara delimitação de espaços de circulação para as manifestações culturais das classes sociais. Em protesto Oiticica desfilou com a escola nos jardins do MAM/RJ, atraindo a atenção dos passantes e da imprensa, seguido por uma multidão, de acordo com os arquivos do MAM. Gerou com o ato um debate no próprio ambiente artístico: o que determina o que vale ou o que não vale em arte?



Nildo da Mangueira vestindo o *Parangolé Capa 11*, com a mensagem: Incorporo a Revolta.

Reprodução fotográfica de Cláudio Oiticica.

Iniciativa semelhante foi levada a cabo pelo crítico de arte Frederico Morais, em julho de 1968, com o projeto “Arte no aterro – um mês de arte pública”. Expondo no aterro trabalhos de Oiticica, Lygia Pape, Gerchman e outros, a mostra vinha acompanhada de um panfleto, distribuído nas ruas e nas praias cariocas, onde se lia:

A arte é do povo e para o povo. É o povo que julga a arte. A arte deve ser levada à rua. Para ser compreendida pelo povo, deve ser feita diante dele, sem mistérios. De preferência coletivamente. Qualquer um pode fazer arte. E boa arte. Para tanto, deve ser obras de arte. E conversar diretamente com os artistas, críticos e professores.¹⁹⁰

O panfleto condensa as ideias que tomavam conta dos impulsos dos novos artistas na década de 1960: a abertura dos espaços institucionais e da própria arte, sob a ideia de que se ela é expressão da realidade, pode ser realizada por qualquer um, desde que seu circuito seja aberto. Uma verdadeira arte expressiva do povo precisava contar com sua participação, e mais do que isso, com sua produção, e a crítica ao campo acadêmico estava impulsionada por esta vocação de abertura.

Os limites do campo artístico foram apontados também por outros artistas. Nelson Leirner, artista paulista integrante da galeria Rex, foi protagonista de um episódio que envolveu crítica, imprensa e os artistas de vanguarda, num *happening* que ficou conhecido como “happening da crítica”. No ano de 1967, Leirner enviou para o júri do VI Salão de Arte Moderna de Brasília um porco empalhado numa jaula de madeira¹⁹¹ e, para a surpresa de todos, a obra foi aceita para ser exposta no salão. Diante da aceitação, Leirner entrou em contato com jornalista Ivan Ângelo, do *Jornal da Tarde* de São Paulo, que publicou no dia seguinte, na segunda página, o questionamento do artista sobre o porquê de o porco haver sido aceito como obra de arte. A isso se seguiram meses de debates sobre os critérios da crítica e dos salões de arte, momento em que o próprio artista e sua obra desapareceram, deixando como gesto o desafio ao papel do crítico, do júri e dos salões de arte.

¹⁹⁰ Textos da exposição *Rubens Gerchman*. Casa Daros, Rio de Janeiro, dezembro de 2014.

¹⁹¹ Este episódio é mais complexo e será novamente abordado, com mais detalhes de todo o procedimento do artista, mais a frente neste capítulo.

O tema do mercado instituído para as artes no Brasil era bastante caro ao paulista Nelson Leirner, e aparecia recorrentemente em suas obras. Uma de suas experiências neste campo de discussão consistiu em uma coleção de quadros bastante semelhantes, intitulada *Homenagem à Fontana*,¹⁹² em 1967, construídos a partir de lonas coloridas, tela de madeira e zíperes. Os quadros foram presenteados ou vendidos a preço de custo (“preço industrial”, como chamou o próprio Leirner) a pessoas diversas, que não os valorizaram porque não possuíam valor no mercado. A primeira intenção do artista era transformar a obra de arte em algo seriado, rompendo o mito da unicidade na obra de arte, aproximando arte e cotidiano numa dimensão industrial. A segunda, foi a ironia de apontar como quando sem alto valor de mercado a obra não assumia o papel tradicional que tinha para o campo artístico. Em entrevista a Rafael Vogt, Nelson Leirner afirma que muitas pessoas abandonaram os quadros em depósitos ou até mesmo no lixo, porque sua reprodutibilidade, o fato de existirem diversos quadros semelhantes, foi signo de desvalorização. No entanto, na década de 1990 a série foi premiada, momento em que diversos proprietários dos quadros procuraram o artista pedindo restauração, uma vez que a obra passara a ter valor de troca, como mercadoria de alto valor para as galerias, ou até mesmo como capital simbólico para aqueles que passavam a ser proprietários de um Leirner original de série premiada. O pedido de restauração foi negado pelo artista, que apresenta o fato do próprio abandono como uma realização importante de sua obra. Leirner comenta que somente aceitou restaurar um dos quadros para o MAM-RJ, mas transformado em outra obra: lado a lado figurariam um exemplar sem restauração e um

¹⁹² Lúcio Fontana foi um artista argentino que integrou o movimento chamado *arte povera* na Itália, nos anos 1960. A ideia central do movimento era o “empobrecimento” da arte a partir do uso de materiais do cotidiano, como areia, jornais, cordas, tecidos diversos, com o objetivo de romper com a aura sagrada da estética, a separação entre arte e cotidiano e o essencialismo do que pode ser considerado material artístico.

restaurado, com o novo título de *Simulacro*, representando a fantasia de que uma mercadoria teria se transformado em objeto artístico de arte que não existe.¹⁹³

Em outro episódio, dos mais marcantes na carreira de Leirner, ocorrido uma década mais tarde, o artista atacou diretamente o mercado das artes e as galerias em São Paulo. Convidado pela Galeria Múltipla de Arte para montar uma exposição individual – é importante que esteja marcado que esta exposição aconteceria numa galeria, voltada para a compra e venda de obras de arte, e não em um museu –, Leirner organizou a coleção em torno do título *Pague Para Ver*. O convite da exposição virou razão de celeuma: exibia a foto de uma mão segurava um conjunto de cartas de baralho que apresentavam o potencial de virar um *royal straight flush* (conjunto de maior valor no jogo de pôquer), restando apenas uma da carta a ser revelada. Acompanhava o seguinte texto, que apesar de grande merece citação integral:

Consegui. Vinte anos de tentativas para finalmente chegar aonde queria: **VENDA GARANTIDA, ARTE COMPROMISSADA, ARTE COMERCIAL PURA**. Divulgo a fórmula:

1-PRODUTO: tem que ter certas características constantes. (Usei em todos os trabalhos o mesmo estilo, a mesma medida, a mesma moldura). A sociedade sempre quer reconhecer o autor, pois isto lhe dará uma dupla satisfação: a de não estar comprando gato por lebre e a de sentir-se altamente culta.

2-DIMENSÃO: quanto maior a dimensão do trabalho, maior o seu valor financeiro, sem esquecer o espaço médio da moradia do comprador. Os tamanhos mais vendáveis são acima de um metro e abaixo de um metro e cinquenta. (Usei, como medida base, um metro e dez).

3-TABELA DE PREÇOS: nos trabalhos bidimensionais, temos um valor já preestabelecido em função dos materiais usados. Do mesmo autor, um trabalho a óleo vale mais que acrílico, que vale mais que aquarela, que vale mais que têmpera, que vale mais que bico-de-pena, que vale mais que lápis de cera, que vale mais que lápis de cor, que vale mais que grafite, e assim por diante.

¹⁹³ ROSA, Rafael Vogt Maia. “Entrevista com Nelson Leirner”. In: Revista Celeuma, USP – número 1. <http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/1/entrevistas/entrevista-com-nelson-leirner#sthash.avzaJxmS.dpuf> Acessado pela última vez em 20 de fevereiro de 2015.

(Resolvi usar todos os materiais pois deve valer muito mais um trabalho que usa óleo, mais acrílica, mais aquarela, mais têmpera, mais bico-de-pena, mais lápis de cera, mais lápis de cor, mais grafite e outros materiais.

4-ESTÉTICA: o problema estético, apesar de secundário, também deve ser levado em conta. Nos dias de hoje a sociedade divide basicamente sua preferência entre duas tendências: o figurativismo, e o abstracionismo. No figurativismo, o fato do trabalho ser entendido lhe dá a sensação de aproximação com o artista, tornando-se seu cúmplice. Os que preferem o abstracionismo alegam que, ao sentir o artista, colocam-se mais perto de seu mundo mágico, tornando-se também seu cúmplice. (Agora terei todos como amigos: usei ambas tendências: o real e o imaginário).

5- O MARCHAND E A CRÍTICA: será uma festa completa. O marchand terá, através de suas comissões, pagos todos os investimentos, fora o lucro e a pseudo-sensação de mecenato. Os críticos continuarão com seus empregos garantidos através de suas reportagens, colunas sociais e trabalhos representativos dentro dos órgãos governamentais.

6- O ARTISTA: ele poderá sentar-se numa alta roda de jogadores, filar a última carta, apostar alto e esperar que paguem para ver.¹⁹⁴

O texto é bastante claro: numa linguagem irônica, Leirner ataca de uma vez todas as esferas do mercado das artes, da produção ao consumo. O objetivo do artista com o texto era expor ao ridículo toda a estrutura do campo institucional das artes, as galerias e marchands, o público consumidor, os críticos, o próprio artista. Denunciava a ausência total de liberdade criativa quando apresentou uma receita de materiais e tamanhos a ser seguida para que sua arte fosse aceita pelo mercado e consumida. Pôs a nu o fato de que, numa sociedade cuja vocação mercadoria é o elemento mais importante da arte, o mercado joga com o consumidor, esperando numa aposta que esse pague (expressão do jogo de pôquer) para ver. Com a aura, a dimensão única da obra de arte, os agentes desse mercado valorizam a própria mercadoria, ou seja, a obra passa a possuir maior valor de troca, porque para o consumidor ela passaria a valer mais como signo da distinção social

¹⁹⁴ Texto original da exposição *Pague para ver*, ano 1980. *Apud.* CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner. Arte e não-arte*. São Paulo: Takano, 2002. p.67.

(traduzida no texto pela ilusão de compreensão da obra ou pela fetichizada aproximação do artista e pela possibilidade econômica de participar desse mercado). No entanto, essa aura é pura fantasia, já que a arte-mercadoria já a teria dispensando em nome daquilo que aparecesse com melhor demanda no mercado, o que gerava “modas” estéticas, repetições de estilos. Desse mercado institucionalizado participavam aqueles que lucravam com a venda da obra – artista, galerista e críticos – e os que se supunham realizados intelectualmente ao compra-las.

A crítica do texto se completava com a imagem, segundo Fernanda Lopes. A fotografia apresentava a sequência de cartas de 10 ao rei. A carta virada para baixo, cuja identificação não conhecemos, poderia ou não ser o “ás” que completaria o *royal straight flush*, e “o jogador pode ter nas mãos tanto uma jogada valiosa como não ter nada. Tudo depende dessa carta que não vemos. Pode ser um blefe.”¹⁹⁵ Ou seja, na arte comercial, toda a experiência artística estava em jogo. A presença de Leirner, com seu texto permeado de denúncias e ironias, indicava que os papéis sociais envolvidos naquela exposição pareciam a cartada máxima, mas em uma perspectiva crítica não passavam de blefe. A exposição, como se pode imaginar, foi cancelada pelos proprietários da galeria, devido ao fato de Leirner se recusar a mudar o texto do panfleto-convite. O panfleto em si acabou virando uma obra, e todo episódio é considerado pelo autor como um *happening*, à medida que provocou na sociedade (os proprietários) uma reação, um posicionamento sobre a situação da arte crítica no Brasil.

Os *happenings*, cujas primeiras experiências e teorização são atribuídas ao artista norte-americano Allan Kaprow, se caracterizaram por serem manifestações artísticas que mesclaram artes visuais e atuações “teatrais” (no sentido de ações programadas pelo artista, ainda que não haja texto, roteiro fechado ou conhecimento da reação), que se

¹⁹⁵ LOPES, Fernanda. op.cit. p. 135.

diferenciam das *performances* porque **pressupõe a participação do público**. Eram marcados pela improvisação, e privilegiavam espaços não tradicionais das instituições artísticas.¹⁹⁶

No período dos anos 1970, os *happenings* se transformaram em montagens artísticas recorrentes. O formato era condizida com as discussões trazidas pelas vanguardas especialmente por duas razões: por ser coletivo (todos os *happenings* pesquisados dependeram de alguma colaboração para acontecer, isso quando não eram realizados por mais de um artista), e não produzia objeto a ser sacralizado. Assim, não apenas enfatizava o impulso da vanguarda de uma arte social, mas era apontado como desafiador do mercado das artes por ser passageiro, não produzir artefato colecionável, vendável, que fosse apropriado ou institucionalizado. Além disso, por ser realizado em roteiro prévio e pressupondo a participação do público, os *happenings* podiam ser considerados uma nova forma de arte “concreta”, já que estabeleciam uma relação vital com o “participador”.

Entre os artistas brasileiros, os que mais utilizaram os *happenings*, é possível apontar Flávio de Carvalho, com a *Experiência n.º 2*, na qual o artista desafiou uma procissão religiosa, atrapalhando-a ao andar em sentido contrário, e acabou linchado por isso¹⁹⁷, e os membros do *Grupo Rex*, já mencionado no capítulo 1, entre eles Nelson Leirner. Outros artistas participaram de *happenings* não sistematicamente.

Uma experiência impactante foi o *happening* PARE, com participação de Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, Antônio Dias e Roberto Magalhães e Mario Pedrosa, realizado na Galeria G4, no Rio de Janeiro, em 1966. Segundo Gerchman, teve grande público (apesar de ter sido realizada numa galeria, o que não seria comum

¹⁹⁶ NARDIM, Thaise Luciane. *Allan Kaprow. Performance e Colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa*. Campinas: UNICAMP, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes). – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. MICHELI, op.cit.

¹⁹⁷ SANGIRARDI, Jr. "Flávio 1 2 3: louco lunático infantil." In: *Exposição Flávio de Carvalho, 73- 74*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

para um *happening*), mas foi ignorado pela crítica, possivelmente por ter apresentado intervenções bastante diretas com relação ao campo artístico. O próprio Gerchman, apresentou duas propostas. A primeira foi chamada de *Elevador Social*, e consistia na seguinte atividade: o artista colocava alguém do público numa estrutura de madeira, revestida de plástico transparente, que, depois de grampeado, prendia o participante nesse espaço fechado, como uma jaula. Pelo lado de fora, Gerchman pintava todo o plástico com tinta *spray* colorida. Acabada a pintura, o participante ficaria preso ali, sem ver o lado de fora, tanto tempo quanto demorasse em se encorajar a destruir todo o plástico pintado pelo artista. A libertação viria apenas após a destruição total da “arte” feita pelo pintor no plástico.¹⁹⁸

A mesma crítica à arte como objeto intocável foi apresentada nesse *happening* por Vergara. A intervenção do autor consistiu em fazer dois furos baixos em uma tela branca, pendurada, que convidava: “O pintor pinta, o pintor faz pensar. Olhe aqui”. Ao olhar, o participante encontrava a seguinte frase: “Em vez de o senhor ficar olhando por esse burquinho, nesta posição ridícula, porque não olha em torno e pensa nos problemas que estão acontecendo em sua volta?”¹⁹⁹ De acordo com Gerchman, se formaram enormes filas para “olhar no burquinho” da “tela” de Vergara, e enquanto alguns riam, outros saíam “com o rabo entre as pernas”, envergonhados pelo que lhes fez pensar o artista. A intervenção de Vergara era a um só tempo um convite feito pela arte para pensar a realidade, não apenas pela participação do “espectador”, que seria decisiva para que a obra acontecesse, mas, sobretudo, pela exortação clara de que era necessário olhar a situação social do Brasil.

¹⁹⁸ GERCHMAN, Clara. *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J.J. Carol, 2013. p. 27

¹⁹⁹ Idem, p. 28.

A outra manifestação artística de Gerchman nesse mesmo *happening* abordava mais diretamente a condição do homem das massas no Brasil, numa imitação crítica do *Programa do Chacrinha*. Segue a descrição de Gerchman:

Os participantes chegaram com uma mala, de onde retiraram cartazes, que eram colocados sobre uma parede negra, ao fundo. O primeiro cartaz dizia: “Como é o Homem?” Aparecia então um manequim representando o sexo masculino, e no seu peito havia um coração com os dizeres: “Sem gordura animal”. Segundo cartaz: “Que é que o Homem come?” E aparecia um *menu* de botequim (pratos feitos) e um retrato de *pinup*. Terceiro cartaz: “O Homem é o que come?” E saía da barriga do manequim um outro cartaz, que era exposto ao espectador: “Subnutrido”. Saíam ainda, da barriga do manequim uns saquinhos de água e plásticos de cor, sugerindo suas vísceras. Quarto cartaz: “O Homem é um animal racional?” E instrumentos de trabalho eram retirados da barriga do boneco. Quinto cartaz: “Como é o animal?” Aparecia então um porco rosado, e por detrás dele o não menos famoso ídolo da TV e das massas: o nosso Chacrinha, com suas buzinas à guisa de cornos, que foi imediatamente coroado com tranças de cebola. Aos gritos de “Que é que o povo come?” chovia feijão do teto, sobre os espectadores, atentos e ávidos de sensacionalismo.²⁰⁰

Para o próprio autor, o objetivo era situar a todos na condição “homem brasileiro, subdesenvolvido”. Provocativo ao usar a estética sensacionalista de um programa de auditório, Gerchman colocava o problema da fome e do subdesenvolvimento numa galeria de arte, flexibilizando as barreiras do que era a arte a ser exposta, a cultura de massas e as temáticas da vida do brasileiro comum.

Outro *happening* marcante, que pode ser usado como exemplo das tentativas de uma arte pública, foi a exposição *Do Corpo à Terra*, realizada no Parque Municipal de Belo Horizonte, em 1970, organizada por Frederico Moraes. Entre as obras que mais geraram comoção estavam as de Arthur Barrio, que espalhou pelo parque suas “trouxas

²⁰⁰ GERCHMAN, op.cit. p. 28.

ensanguentadas”, parte da montagem *Situação T/T1*²⁰¹, com o objetivo de que fosse confundida com restos mortais pelo público, insinuando serem de pessoas torturadas pela ditadura. Tudo aconteceu em um parque que era tradicionalmente frequentado pela classe média mineira. O fotógrafo César Carneiro registrou a reação do público, e estima-se que mais de cinco mil pessoas tenham visto a obra. Para a especialista na obra de Barrio, Claudia Calirman, o objetivo era:

A presença das trouxas em espaços públicos questionava a existência de espectadores inocentes e imparciais, sugerindo, pelo contrário, a vulnerabilidade de toda a sociedade aos atos do regime ditatorial.²⁰²

Assim, Barrio transbordava a arte para as ruas, retirou-a dos museus e forçou sem pedir licença a participação dos “espectadores” em sua manifestação artística. Chamando a atenção para a existência da tortura e sua gravidade, para a impunidade dos torturadores e para o fato de que qualquer um poderia ser a próxima vítima, apontava a necessidade de que todos se sensibilizassem e mobilizassem diante das violências perpetradas pelo Estado. O *happening* terminou com a chegada dos bombeiros e da polícia, que ao examinarem as trouxas ensanguentadas e verificarem a existência de ossos em seu interior, as levaram para análise em um laboratório, destruindo as que restaram, deixando a situação ainda mais tensa.

O *happening Bandeiras na Praça*, com participação de Carlos Scliar, Nelson Leirner, Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Antônio Dias, entre outros, também causou comoção policial, em 1967 em São Paulo, e depois inspirou semelhante manifestação no Rio de Janeiro, em 1968, num domingo de carnaval, na Praça General Osório. Artistas convidados exibiram bandeiras com mensagens diversas. A

²⁰¹ A obra já foi comentada no capítulo 2.

²⁰²CALIRMAN, Claudia. op.cit. p. 91.

manifestação era um duplo posicionamento: a crítica social presente nas bandeiras, entre as quais figurava, por exemplo, a bandeira *Seja Marginal, Seja Herói*, de Oiticica, e a crítica à arte institucional, por sua atuação direta nas ruas. Todas as bandeiras em São Paulo foram apreendidas pela polícia, e sua retirada só pode ser feita mediante pagamento de alta multa. No Rio de Janeiro, Oiticica levou a bateria da Escola de Samba Mangueira, e em meio ao carnaval, as bandeiras passaram incólumes pela repressão policial.

O que podemos concluir, com esses e tantos outros exemplos, era que houve, enquanto foi possível (levando aqui em consideração as condições de sequestro do espaço público típicas da ditadura), tentativa desses artistas de transcender o espaço institucional, de alcançar, mais do que uma arte ambiental, uma arte pública, incorporada à vida das cidades. Alguns coletivos posteriormente foram formados e trabalharam muito com a contestação social via *happenings*, como por exemplo, *3NÓS3* e o *Viajou sem Passaporte*, que tinham no seu DNA um impulso bastante comum aos artistas das novas vanguardas figurativas, que era justamente essa abertura da arte. Nos documentos produzidos pelo coletivo *3NÓS3*, por exemplo, é sintomático observar a opção pelo uso do termo “intervenção”²⁰³ em lugar de performance ou *happening*. O grupo foi fundado em 1979, e era composto por Hudinilson Jr, Mario Ramiro e Rafael França, e atuou sempre com intervenções no espaço urbano. Já o *Viajou sem Passaporte*, mais próximo do teatro, foi fundado em 1978, e realizou *happenings* em universidades, transportes coletivos e outros espaços públicos, numa vaga mais próxima do teatro experimental.²⁰⁴

²⁰³ Entre as intervenções do *3NÓS3*, uma bastante eloquente foi a chamada *Ensacamento*, ocorrida em 1979, na cidade de São Paulo. Os artistas “asfixiaram” as estátuas dos monumentos oficiais com sacos plásticos e “amarraram” suas mãos, colocando-as em posição muito semelhante ao que passaram os torturados pela repressão ditatorial. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINEA SOFIA. *Catálogo de la exposición Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Espanha, 2012.

²⁰⁴ RAGHY, Luiz Sergio. *Viajou sem passaporte*. *Arte em revista*, São Paulo, CEAC - Centro de Estudos de Arte Contemporânea, n.8, p.116-119, out. 1984

Os *happenings*, contudo, não foram a única maneira de ocupação do espaço público. Muitos artistas tentaram exibir suas obras fora das galerias e museus, como o caso de Claudio Tozzi, que transformou sua *Che, vivo ou morto* (abordada no capítulo anterior) em um cartaz serigrafado e reproduzido, exposto nas ruas. Rubens Gerchman, outro exemplo, também pode ser citado nesse mesmo contexto de arte nas ruas. Numa inspiração de “devolver o significado” de certas palavras, Rubens Gerchman produziu, em 1967, sua conhecida obra *Lute. A cartilha do superlativo*.



Rubens Gerchman. *Lute*. 240 x 800 cm. 1967.²⁰⁵

As quatro gigantescas letras em vermelho não foram produzidas para repousar dentro dos museus. Com oito metros de comprimento e quase dois metros e meio de altura, a ideia do autor era bloquear a Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro.

²⁰⁵ Reprodução fotográfica de Sofia Colucci na 30ª Bienal de São Paulo.

Por motivos policiais o autor não conseguiu colocar sua obra na referida avenida, e essa ficou um tempo na Cinemateca e posteriormente foi para o MAM. A manifestação queria devolver ao público o significado do verbo lutar, ocupando a cidade na luta contra a ditadura. No ano anterior, Gerchman gravou *Ver Ouvir*, curta-metragem “estrelado” ao lado de Antônio Dias e Roberto Magalhães, sobre a obra dos três jovens “pintores” (como o próprio artista se apresenta no filme). A parte de Gerchman, último terço do filme de vinte minutos, é toda gravada nas ruas. O artista levou a público seus quadros, inclusive os primeiros da série *Desaparecidos*²⁰⁶, expôs outras obras e entrevistou pessoas no centro do Rio de Janeiro, questionando o público sobre sua própria produção. Assim, como parte desse processo de abertura da arte, temos a flexibilização das relações entre produtor-receptor, com a estética da participação; e também o alargamento dos espaços de realização das manifestações artísticas. Houve ainda, nesse processo de abertura, mudança de protagonistas e experiências sociais retratadas, no bojo do debate sobre o popular e a cultura de massas.

3.2) O popular e o *pop*: classes subalternas, cultura de massas e indústria cultural

a) O pop e o Brasil

Entre os temas que evocavam a dimensão política de esquerda nas vanguardas artísticas nos anos 1960 o tema da arte *pop* passou a ocupar lugar central, tanto do ponto de vista da presença da indústria cultural e dos materiais industriais quanto a própria dimensão de popular que o *pop* indicava. Alegando trazer uma discussão sobre a arte *pop*

²⁰⁶ Reproduzida e explicada mais adiante nesse capítulo.

diferente daquela realizada pelos artistas no norte ²⁰⁷, que acabaram tendo como foco produzir para a sociedade de consumo, estes artistas brasileiros utilizariam em suas obras a iconografia urbana com o intuito de subvertê-la, recolocando em cena as contradições geradas pela posição subalterna no processo imperialista, a precariedade econômica e a desigualdade social, e não mais a promessa de um suposto desenvolvimento e alcance do patamar de crescimento artístico típico dos países de capitalismo central. Em entrevista, quando questionado sobre a perspectiva de uma arte *pop* ser diferente aqui, Nelson Leirner afirma que:

Total, pois vivíamos culturas diferentes especialmente quando nos referíamos à política. O consumismo presente no pop americano foi trocado pela nossa relação com a ditadura. No hemisfério norte não havia na época, nas artes, um conflito visual entre a esquerda e a direita. A esquerda americana era uma ameaça à ‘chamada democracia’, enquanto a nossa foi de encontro a uma ameaça antidemocrática. ²⁰⁸

Sérgio Sister realiza depoimento igualmente direto:

Tínhamos um entendimento falso da pop. Mais ou menos como os chineses da bienal de 1994, que pegam o mesmo bonde, instrumentalizando-o para sua luta política. Entramos na pop porque parecia um meio moderno de arte, próprio para nosso combate revolucionário. Era agressiva, irônica, bem-humorada e carregava um arsenal de ícones suficiente para alimentar nosso discurso. Ao contrário dos americanos, que partiam da banalização da imagem para anulá-la como centro e como alvo do olhar, nós colocamos os ícones como a voz mais forte, a representação. O plano servia para trazer mais rápido nossas

²⁰⁷ Na Inglaterra e EUA (berço do surgimento da *Pop Art*), os produtos artísticos tiveram íntima relação com a propaganda dos objetos produzidos em massa, o que foi criticado pelos artistas do *pop* latino-americano.

²⁰⁸ ROSA, Rafael. Op.cit. Acessado pela última vez em 20 de fevereiro de 2015. O trecho mencionado é resposta transcrita do artista Nelson Leirner sobre a relação da esquerda com o contexto político nacional nos EUA, em plena época de Guerra Fria e aversão ao comunismo, e o Brasil, no período da ditadura militar.

questões para frente. Os temas foram mudando um pouco na cadeia, mas o resultado era o mesmo. Olhe bem detidamente para as nossas produções daquela época e você vai ver, de alguma maneira, a reiteração de uma composição bem tradicional, com figura e fundo, claro/escuro, perspectiva e até secção áurea. Valiam. Mas muito mais como um experimento, um estudo, uma descoberta. Reiterando e ensaiando uma ruptura. Como na política.²⁰⁹

A ideia central, como é possível perceber pelas declarações dos dois artistas, era justamente a de que os artistas envolvidos com o momento desenvolviam uma forma de arte bastante mais combativa e comprometida com as questões sociais – e principalmente com a esperança de superação destas questões – do que dos artistas do Norte. Enquanto a *pop art* norte-americana se transformava num inventário da sociedade de consumo – através de um otimismo urbano tentando (ou ao menos dizendo tentar) expor a ausência de sentido da produção em série na vida –, os artistas que foram identificados pelos críticos estrangeiros como o “pop brasileiro” tinham em seus temas um enfrentamento com o regime militar e outras questões políticas que deram à experiência no Brasil um caráter combativo muito mais direto.

O crítico de arte Rodrigo Alonso afirma que nos países subdesenvolvidos havia muito mais permanências da cultura popular na arte pop do que nos países de capitalismo central, onde a ideologia do consumo teria permitido à indústria cultural se apropriar com mais “eficiência” de qualquer elemento da cultura tradicional popular.²¹⁰ Como elementos populares, cabe esclarecer, o autor entende formas expressivas diretas e coletivas que sejam capazes de se aproximar do elemento popular. Se considerarmos que a sociedade de consumo nos países de capitalismo periférico estava em estágio ainda mais

²⁰⁹ SISTER, Sérgio. op.cit.

²¹⁰ ALONSO, Rodrigo. “Un arte de contradicciones”. IN: HERKENHOFF, Paulo. *Arte de contradicciones. Pop, realismo y política. Brasil – Argentina 1960*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

incipiente quando comparada a dos países de capitalismo central, é possível imaginar que nos países latino-americanos as formas tradicionais de cultura popular ainda possuíssem grande poder expressivo junto às massas, enquanto na sociedade norte-americana e europeia, a consolidação da indústria cultural já teria substituído os elementos tradicionais por produtos da própria indústria no âmbito da sociedade de consumo desenvolvida. Alonso afirma que:

No entanto, nos países onde os processos de industrialização não são tão marcados e as economias regionais não subiram ao nível dos países líderes do capitalismo global, esse deslocamento [das antigas culturas populares pela nova cultura de massas] é necessariamente incompleto.²¹¹

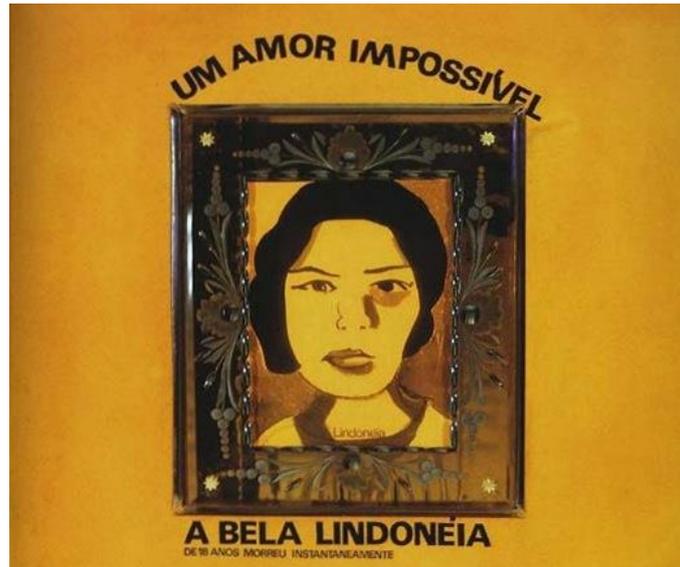
No caso brasileiro, há outra questão que parece explicar melhor a razão das permanências dos elementos populares na arte chamada pop. Essa questão seria uma reação à consolidação da indústria cultural no Brasil nos anos 1960. Assim, a análise de Alonso procede no que diz respeito às representações da cultura popular na arte pop, mas talvez uma explicação mais coerente seja o fato disso ser uma reação, e não um indício de sua fraqueza, um resquício de uma era pré-cultura de massas. Assim, entre os artistas identificados com a vocação “pop” no Brasil, é possível perceber a atitude política com relação ao campo artístico e um uso da arte com finalidade de estabelecer pensamento crítico da situação social. Estavam, de alguma forma, vinculados a temas tradicionais da vivência dos subúrbios, do Nordeste ou, posteriormente, à situação da perseguição política dos revolucionários e militantes de esquerda. Esse vínculo está relacionado com o fato de que para uma massa recém-egressa do mundo rural, que fugia de uma série de pressões sociais no campo para tentar a vida nas cidades com outro conjunto de pressões,

²¹¹ ALONSO, op.cit p. 26. Tradução própria.

o otimismo urbano do *pop* norte-americano não fazia qualquer sentido. A cidade, a multidão, a indústria, o contemporâneo, aparecem na arte pop brasileira de maneira bastante diferente, crítica e eivada de conflitos.

A relação com o elemento popular neste contexto se tornou, como é possível imaginar, uma discussão complexa, que foi atravessada pela própria noção de representação do povo, pela experiência estética do popular e pelo problema da cultura de massas. Ironizando o glamour hollywoodiano da *pop art* norte-americana, Rubens Gerchman criou a obra *Lindoneia – a Gioconda dos subúrbios* (1966). Numa moldura de espelho bisotê, tradicional das casas suburbanas, jaz a imagem serigrafada de Lindoneia colada sobre madeira, com o olho esquerdo roxo, e as legendas: “Um Amor Impossível. A Bela Lindoneia de 18 anos morreu instantaneamente”. A imagem, que mistura as técnicas típicas da arte *pop* (a imagem serigrafada) com elementos de uma estética tradicional popular, denunciava a violência contra a mulher suburbana, trabalhando sobre a crítica a uma sociedade desigual e cuja violência sobre certos grupos era (ou é) naturalizada. A moldura do espelho não deixa de convidar o espectador a se colocar na posição de participante do processo, também tendo envolvimento como vítima. Posteriormente, Lindoneia foi relida e revista por inúmeros artistas, passando a representar também os inúmeros mortos e desaparecidos entre os jovens filhos da classe trabalhadora durante o regime militar.²¹²

²¹² A obra inspirou em 1968 a canção, também chamada *Lindoneia*, de autoria de Caetano Veloso: “Na frente do espelho / Sem que ninguém a visse / Miss / Linda, feia / Lindonéia desaparecida / Despedaçados, atropelados / Cachorros mortos nas ruas / Policiais vigiando / O sol batendo nas frutas / Sangrando / Ai, meu amor / A solidão vai me matar de dor // Lindonéia, cor parda / Fruta na feira / Lindonéia solteira / Lindonéia, domingo, segunda-feira / Lindonéia desaparecida / Na igreja, no andor / Lindonéia desaparecida / Na preguiça, no progresso / Lindonéia desaparecida / Nas paradas de sucesso / Ai, meu amor / A solidão vai me matar de dor // No avesso do espelho / Mas desaparecida / Ela aparece na fotografia / Do outro lado da vida”



Rubens Gerchman. *Lindoneia. A Gioconda do Subúrbio*. Técnica mista. 1966

Em virtude dessas diferenças entre o *pop* do Norte e do Sul nos anos 1960, houve artistas brasileiros que rejeitaram a terminologia, justamente para marcar que não se tratava da mesma arte realizada nos EUA ou Inglaterra: ainda que as técnicas industriais ou materiais do cotidiano as assemelhasse em algum sentido, a vocação política parecia ser bastante distinta. E por isso existiu quem se interessasse em fazer uma releitura ou readjetivar o termo, justamente para marcar esta diferença, como Waldemar Cordeiro com a ideia do *popcreto*, e outros artistas que procuraram renomear o momento artístico, conforme discutido no capítulo 1 da tese. A denúncia da arte “pop” brasileira estaria, então, pensada da seguinte maneira:

As contradições características da produção, evidentes nas relações humanas que esta institui, levam a ver o campo do consumo como uma barricada onde serão definidos os valores potencialmente inerentes do mundo moderno. É o que se nota nas tendências que tem origem na arte pop. A arte foca criticamente na relação entre os recursos da produção e o fato de que essa produção não

beneficia igualmente a todos. Essa contradição é a causa da transformação, ou formação, dos significados visíveis que compõe a cultura das imagens.²¹³

Ao contrário de uma arte que aspirasse ser confundida com qualquer vanguarda europeia²¹⁴, começavam a aparecer nas exposições obras cujas mensagens não objetivavam o belo ou uma promessa de futuro e desenvolvimento, mas eram em sua maior parte incômodas – pelos materiais e mensagens – e cuja tônica seria marcada principalmente pela ideia de denúncia da situação social no país.

A mesma estética é utilizada por Rubens Gerchman para denunciar os desaparecimentos forçados durante o período da ditadura.

²¹³ CORDEIRO, Waldemar. *Apud.* DUARTE, Paulo Sérgio. *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-dumará, 2002.

²¹⁴ Para não fazer injustiça aos artistas críticos que se envolveram com as vanguardas abstratas, em muitos deles havia justificativas para a adesão ao abstracionismo como experiência plástica de exercício de novos signos, e não apenas a necessidade da eterna “corrida atrás” das modas europeias. No entanto, em muitos casos, vê-se certa ideia de modernidade para a cultura quase desenvolvimentista, como se o caminho das formas culturais fosse a linhagem evolutiva das vanguardas inventada pelos livros de história da arte.



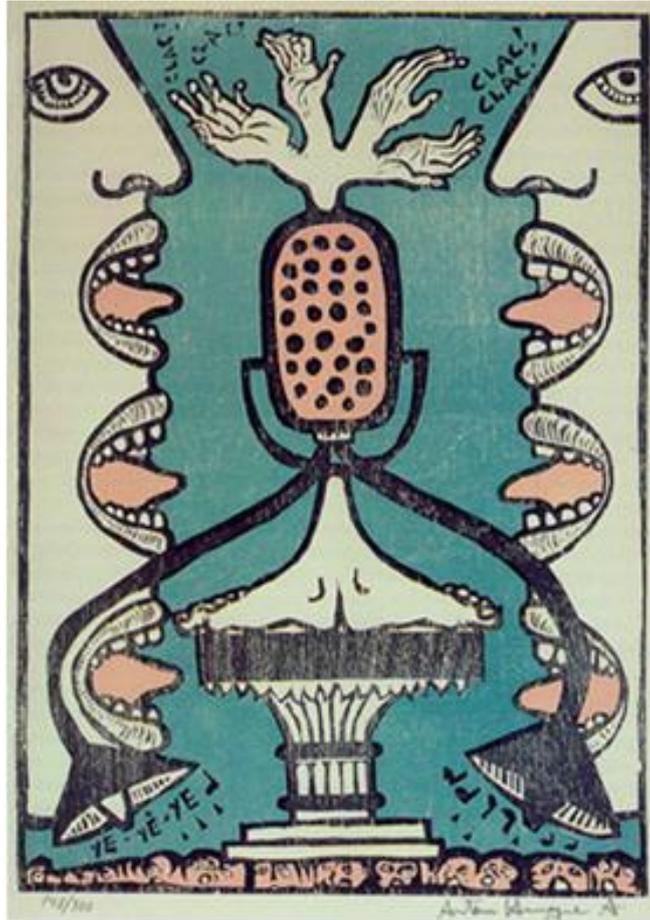
Rubens Gerchman. *Os desaparecidos*. Acrílico sobre tela. 160x120 cm. 1965 (esquerda)

Rubens Gerchman. *Os desaparecidos*. Acrílico sobre tela. 120x102 cm. 1968 (direita)

A primeira imagem, realizada no ano de 1965, traz o retrato de dois homens que, como o retrato de Lindoneia, relembram uma foto 3 x 4 cm, burocrática, que poderia constar nas páginas policiais de um jornal ou em algum arquivo do Estado. Ao lado de cada retrato, a inscrição: “João da Silva nº 1. 31 anos. Solteiro. Trocador de ônibus. Morador de Nova Iguaçu. Saiu de casa no dia 25 de julho. E sumiu.” e “João da Silva nº 2. 28 anos. Casado. Residente a Rua X, Niterói. Líder Sindical. Levando CR\$ 10,000 e um rádio de pilha. Saiu para passar o fim de semana na roça com um amigo morador no subúrbio da Guanabara. E desapareceu.” A segunda obra, também intitulada *Os desaparecidos*, como a primeira, é do ano de 1968. Ironizando a clássica estética da *pop art* de Andy Warhol, que reproduzia lado a lado as imagens eternizadas positivamente

pela indústria cultural, Gerchman reproduz uma realidade muito mais cruel. Tanto Lindoneia quanto os seis desaparecidos, “Joãos da Silva”, são o elemento popular brasileiro comum. Mestiços e de nomes simples, vítimas da violência cotidiana do Estado: pobres, agredidos nas cidades, perseguidos politicamente, desaparecidos. São as vítimas de um crescimento urbano e econômico desigual, vítimas em diversos níveis da ditadura que se instaurava. A estética do retrato 3x4 e o cartaz de “desaparecido” ainda tem como elemento interessante a provocação que vira o jogo com os cartazes de “procura-se” publicados pela ditadura militar. O regime ditatorial tinha como prática publicar cartazes procurando militantes de esquerda, chamados pelos cartazes de “terroristas”, onde se via um retrato do militante, muitas vezes o próprio retrato 3x4, e informações sobre o mesmo, tais como o nome, o crime que teria cometido, entre outras. O cartaz de “procura-se” trazia o “vilão” subversivo que ameaçava a sociedade brasileira, protegida pela ditadura. Já a obra de Gerchman inverte todos os sinais dessa caça aos bandidos: não mais procurados por serem bandidos, mas sim por serem desaparecidos, os “João da Silva” se tornaram as vítimas, e o Estado o terrorista. Assim era a denúncia realizada por Gerchman na série de obras *Os desaparecidos*.

Uma abordagem bastante particular da indústria cultura sob a forma de uma estética que resgatasse elementos populares foi realizado por Antônio Henrique do Amaral.



Antônio Henrique Amaral, O Idolatrado. Xilogravura. 54 x 37 cm. 1967

A xilogravura aparece como uma escolha relevante, por ser linguagem tradicional, popular, típica da literatura de cordel. A xilogravura muitas vezes assumiu, nesse período, o papel dessa estética que se prestava à contestação, ao engajamento social. No desenho de Amaral, que é apenas uma representação de uma extensa série que o artista elaborou entre os anos 1964 e 1969, cujo nome é *O Idolatrado*, temos a abordagem direta da indústria cultural. Antes desse, Amaral havia realizado uma série chamada *Os Gerais* na qual um elemento era presente e aí se repete: a enorme boca com a língua para fora. De acordo com o próprio autor, o objetivo era sinalizar a impossibilidade de qualquer som emitido (já que o tamanho da língua impediria a efetiva comunicação). Essa boca aberta aparecia nas figuras de poder nas xilogravuras, e para Amaral marca a atitude do

berro, da vociferação, da comunicação agressiva. Retornando à *O Idolatrado*, notamos vários sinais da indústria cultural, tais como o microfone, no centro da tela, os autofalantes, que descem à esquerda e à direita, tocando o “iê-iê-iê”, alcunha da Jovem Guarda. A figura do microfone aparece adornada como um troféu, o que para a crítica de arte Simone Abreu representa a vitória do discurso do poder, levado às massas – que estão representadas como pequenas cabeças numa multidão na base da composição –, e tem pés e mãos que aplaudem, mas que não possuem cabeça, fazendo menção aos que reproduziam o discurso hegemônico numa espécie de automatismo do senso comum, ainda que fossem também vítimas desse discurso, colaborando indiretamente com a força do discurso do opressor ao replicá-lo, sustentando-o. Para a crítica, a simetria do quadro ainda ajudaria a reforçar a ideia de um discurso único.²¹⁵ É possível concluir dessa composição a crítica aos meios de comunicação brasileiros, por sua vinculação com o regime ditatorial e uma possível atrofia do pensamento crítico advinda da pasteurização ideológica levada a cabo pela indústria cultural.

Percebe-se, com estes exemplos, que a relação com as técnicas das artes gráficas e os materiais industriais foi bastante diferente entre os artistas brasileiros quando comparados à arte *pop* tradicional no hemisfério norte. Com isso, outra questão importante que estes artistas debateram e marcaram diferenças com relação à arte contemporânea em outras partes do mundo foi o problema da indústria cultural e da cultura de massas.

²¹⁵ABREU, Simone Rocha, op.cit.

a) Indústria cultural

A indústria cultural foi outra questão que apareceu com relevância no debate político para os artistas dos anos 1960. O tema, controverso e alvo de um debate bastante plural em termos teóricos, aparecia com diversos complicadores no cenário brasileiro. De acordo com Renato Ortiz, em *A Moderna Tradição Brasileira*, a indústria cultural aqui conseguira se consolidar apenas nos anos 1960, embalada especialmente pela TV, e nos anos 1970 com a consolidação de um “cinema nacional”.²¹⁶

A questão da reprodução técnica e a produção de cultura/arte tem como debate central o conceito de indústria cultural, inicialmente pensado por Adorno e Horkheimer, que já foi alvo de grandes debates e reformulações. Outros comentários sobre o tema, no entanto, podem ser bastante interessantes para pensar na relação dos novos meios de produção de bens culturais e a arte, especialmente as formulações de Walter Benjamin, Edgar Morin, e posteriormente de Fredric Jameson, nos anos 1980 e 1990. Na formulação original de Adorno e Horkheimer, de 1947, a motivação da reflexão foi encontrar e explicar as vinculações entre o mundo da cultura e o mundo da produção, a maneira como a lógica de produção industrial teria penetrado no processo de produção de cultura. Daí a opção dos dois marxistas alemães em utilizar o termo que justamente ressaltasse esse processo que se instaurava, em lugar da ideia de uma “cultura de massas”, chamando atenção para o fato de que a cultura não era produzida nem pelas massas, nem para elas, mas sim era feita em nome do enraizamento das próprias formas de dominação capitalista.

Para a temática da indústria cultural nos anos 1960 no Brasil, o que nos interessa de imediato na complexa interpretação de Adorno pode ser resumido em dois pontos. O

²¹⁶ Os anos 1970 são marcados por um grande aumento de investimento de órgãos estatais, como a EMBRAFILMES, na consolidação de um cinema nacional, com o correspondente aumento na produção de longas metragens.

primeiro, que o autor parte de uma dicotomia entre a alta cultura e a indústria cultural, afirmando a primeira como espaço de exercício criativo do potencial artístico, e a segunda como o espaço necessariamente da alienação e mercantilização da cultura, e por esta razão, a primeira como a arte verdadeira e a segunda como pura mercadoria. O segundo ponto é a caracterização da indústria cultural, que teria duas faces, que em nome de simplificação poderíamos dividir como a da “forma de produção” e do “conteúdo do que se produz”. A indústria cultural se formaria, portanto, quando fosse implementada a forma de produção industrial capitalista, uma lógica que teria como principais características a padronização das mercadorias, que faria com que em diferentes lugares do mundo, necessidades, hábitos e culturas fossem satisfeitos com o mesmo tipo de produto, feito em série; a produção de bens culturais sob a forma mercadoria e orientada para o lucro; e a concentração dos meios de produção – em geral em função de serem produtos culturais executados com tecnologia –, o que impediria a produção dos não-detentores dos meios. No que tange ao conteúdo produzido, a indústria cultural se caracterizaria pelo esforço na produção ideológica e hegemonização do próprio estilo de vida capitalista, com orientação do público para o trabalho, a valorização de certos modelos sociais, naturalizando uma sociedade que é construída socialmente, e especialmente a ocupação do tempo livre do trabalhador com o próprio consumo, ou seja, este está resultando em benefício para o capital até mesmo quando não está vendendo a força de trabalho. Pela construção de suas narrativas, pautadas na velocidade da tecnologia, a indústria cultural proporcionava, na visão de Adorno, a atrofiação da imaginação para o produtor dos bens, que não poderia exercitar a reflexão sobre a realidade vivida, e para o espectador, que não teria nesses produtos o espaço de contemplação, reflexão e imaginação de novas histórias, outros atores sociais, mais complexos e ativos.²¹⁷

²¹⁷ ADORNO, Theodore, HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Por ser um conceito criado para pensar a lógica de produção, há interpretações nas quais a indústria cultural é associada quase exclusivamente à dimensão de avanço tecnológico dos meios de produção, ainda que no texto original isso não seja tão mecânico, incorporando a dimensão alienada na produção e alienante na circulação.²¹⁸ Pensado por esta ótica, a indústria cultural já existiria no Brasil décadas antes do regime militar, desde a popularização do rádio. No entanto, cabe ressaltar, para melhor esclarecer a periodização de Ortiz (que ajuda a iluminar teoricamente a análise das fontes dessa tese), que o processo de formação da indústria cultural é acompanhado pela montagem de uma estrutura que está além do papel da tecnologia, e que passa especialmente por uma cadeia empresarial que, no caso brasileiro, foi subvencionada pelo Estado, após o golpe de 1964.

Assim, ainda que as décadas anteriores tenham ensaiado a consolidação de uma sociedade de consumo, foi o projeto de aceleração do capitalismo por parte do empresariado nacional e associado pós-1964 que, via Estado ditatorial, fortaleceu o que Ortiz chama de “parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais”.²¹⁹ A especificidade da formação de uma indústria cultural brasileira por sua imbricação com o Estado ditatorial é interessante para pensar os motivos pelos quais o tema da indústria cultural aparece com tanto vigor nos debates dos artistas do período de 1960 e 1970. Ortiz em sua análise afirma que a formação do mercado de bens culturais através da “industrialização” da cultura precisa ser acompanhada de muito perto pelo Estado porque, de um lado, ele precisa cercear as expressões de pensamento contrárias ao autoritarismo, e de outro, consolidar uma ideologia e moralidade condizente com o que

²¹⁸ Renato Ortiz, importante referência para a análise da indústria cultural brasileira chega a afirmar que “a perspectiva frankfurtiana que vê a ideologia exclusivamente como técnica, o que significa assimilar a cultura à mercadoria”. ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 146.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 114.

era o projeto nacional dos setores da direita que ocupavam o Estado naquele momento – e por isso a necessidade de existência de uma censura proibitiva e uma diretiva, o que explicaria o fato de que no pós-1964, contraditoriamente, a produção de bens culturais brasileira se definiu pela censura e repressão política, mas ainda assim foi o período onde foram produzidos e difundidos mais bens culturais, executados pelas empresas da indústria cultural que forjavam uma ideia do que era modernidade brasileira, de acordo com as permissões da ideologia de Segurança Nacional.

De acordo com a obra *Moderna Tradição Brasileira*, a Doutrina de Segurança Nacional, por reconhecer a importância da cultura, estimulou a ditadura a atuar não apenas na censura às obras “subversivas”, mas também no fomento a políticas de cultura que pudessem propor novos produtos culturais, com ideologia condizente com o regime. Se pensarmos na clássica análise de Roberto Schwarz, de que o país no pré-1964 estava “irreconhecivelmente inteligente” pois havia uma “hegemonia cultural de esquerda”²²⁰ – nas universidades, no incipiente cinema (novo), no teatro, nas artes plásticas e literatura, com esforços de toda ordem de organizações com vistas à transformação social – é possível entender como combater esse ambiente cultural seria fundamental no processo de implementação do regime ditatorial. Esse combate foi levado a cabo alimentando uma série de políticas culturais que beneficiaram empresários (de dentro e de fora do ramo da cultura) e conformaram a indústria da cultura no Brasil, a partir dos incentivos do Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema, EMBRAFILME, FUNARTE, Pró-Memória, a associação à INTELSAT (sistema internacional de satélites), a criação do Ministério das Comunicações (1967), entre outros, além de reconhecer a importância dos meios de comunicação de massas com o apoio a certas editoras e redes

²²⁰ SCHWARZ, op.cit.

de televisão.²²¹ Segundo Ortiz, a rede de suporte tecnológico para o desenvolvimento desta indústria seria fornecida pelo Estado, sob a ideia de “integração nacional”, que significava na verdade a integração do mercado para os produtos culturais e o processo de padronização da produção cultural das diversas regiões do Brasil.

Além da dependência destas políticas culturais, Ortiz chama atenção para o fato de que muitos destes empresários não atuavam em um único ramo da indústria cultural, e em diversos casos eram industriais não só da cultura, mas possuíam patrimônio fora dela.²²² Sua associação com a máquina da ditadura civil-militar era, portanto, bastante profunda, no sentido de que muitos foram, via IPES, articuladores do golpe, dependiam e usufruíram de sua penetração na máquina do Estado para montar a infraestrutura necessária para seus negócios na cultura. Além disso, numa estrutura de indústria cultural dependente intimamente da publicidade, ainda contavam com o Estado brasileiro como um dos principais anunciantes, o que dava a ele poder, não apenas da censura formal da lei, mas o poder de censura econômica.²²³ Estas empresas seguiram, portanto, com censura própria além da censura oficial do Estado, adequando seus produtos ao projeto de “despolitização” dos conteúdos (que para o autor é um dos traços da própria indústria cultural), que serviu como esquema simbiótico entre a ideologia de segurança nacional e a aceleração do capitalismo, o fomento à indústria e a construção de hegemonia. Diante destas informações fica um pouco mais claro compreender a formação dos grandes

²²¹ ORTIZ, op.cit. De acordo com Renato Ortiz, as editoras receberam incentivos que chegaram até mesmo a importação de maquinário de edição e a fabricação de papel. A produção de livros em quinze anos teria subido de 43,6 milhões de exemplares para 245,4 milhões (1966-1980), e as revistas de 104 para 500 milhões (1960-1985), tendo como grande fenômeno a editora Abril. O cinema passou de uma média de 32 longas por ano em 1966 para em média 103, no ano de 1980.

²²² Entre os principais empresários da cultura: “Civita: Editora Abril, Distribuidora Nacional de Publicações, Centrais de Estocagem Frigorificada, Quatro Rodas Hotéis, Quatro Rodas Empreendimentos Turísticos. Roberto Marinho: TV Globo, Sistema Globo de Rádio, Rio Gráfica, VASGLO (promoção de espetáculos), Telcom, Galeria Arte Global, Fundação Roberto Marinho. Frias e Caldeira: Folha da Manhã S.A., Impress, Cia Lithográfica Ypiranga, Última Hora, Notícias Populares, Fundação Cásper Líbero”. ORTIZ, op.cit. p.134.

²²³ Ainda de acordo com a pesquisa de Renato Ortiz, os investimentos em publicidade, que em 1964 correspondiam a 152 milhões de cruzeiros, ou 0,80% sobre o PNB, cresceram continuamente e em pouco mais de dez anos já atingia 12 600 em milhões de cruzeiros e 1,28% sobre o PNB.

conglomerados de cultura que dominariam o mercado brasileiro pós-anos 1970, modificando inclusive a própria estrutura gerencial, que não se basearia mais em homens “aventureiros” como Chateaubriand, mas por administradores de grandes negócios.

Nesse contexto é possível recolher algumas pistas sobre o enfrentamento dos artistas de esquerda com o fenômeno da indústria cultural que se consolidava. Produtos de uma íntima relação com o desenvolvimento do capitalismo brasileiro e com o Estado autocrático, a lógica da produção industrial representa um dos pontos de inflexão teórica e de forte crítica/disputa para os artistas que seguiram na resistência ao regime militar. Esses artistas disputaram com a indústria cultural o sentido de modernização, de popular e a apropriação de modernas técnicas de reprodução de bens culturais. Do processo de crítica a uma arte abstrata considerada aristocrática e apartada da vida, estes artistas se viram às voltas com a necessidade de enfrentar a realidade de que a concepção tradicional de arte é típica de uma sociedade de baixo consumo que vinha sendo substituída pela sociedade de consumo de massas, e ao mesmo tempo como estes produtos de alto consumo estavam envolvidos com uma estrutura de sociedade que buscavam combater.

Entre as *práticas revolucionárias*, lidar com a indústria cultural – teórica e praticamente – passava a ser uma questão relevante para estes artistas. Em diversas passagens de textos e nas obras é possível notar esta preocupação, mas por hora é interessante analisar a formulação “Problemas estéticos na sociedade de massas”, um ensaio de cerca de quarenta páginas de Ferreira Gullar, publicado em três partes na *Revista Civilização Brasileira* (números 6, 7 e 8), que sintetiza as interrogações e análises daqueles artistas, e apresenta referenciais teóricos para pensar a questão, além de ajudar a iluminar as razões que levaram tais artistas a adotar principalmente dois tipos diferentes de postura com relação à indústria cultural que aparecem nas obras analisadas.

A análise de Ferreira Gullar parte de uma identificação direta entre a indústria cultural e a cultura de massas. Mais do que a segunda como o resultado da primeira, em diversas partes do ensaio elas aparecerem quase como sinônimos, o que já nos fornece a primeira diferença entre a perspectiva adorniana e a de Gullar. Para o poeta brasileiro, portanto, a análise do fenômeno da indústria cultural não está centrada na lógica de produção, mas sim no produto final e seu papel social. Definida como uma “arte popular imposta”²²⁴, a cultura de massas produzira uma espécie de arte cuja principal característica seria “o seu raio de ação, o vasto número de pessoas de todas as classes e regiões, que ela pode atingir a curto prazo”²²⁵. Desta conceituação feita pelo autor, podemos derivar uma questão bastante relevante em sua visão: a constatação de que uma das principais características da indústria cultural é a padronização de seus produtos (concordando com o que consta em Adorno, uma das principais características de produção industrial (a produção em série). Isto se explicaria pelo fato de que, para se consolidar, a cultura de massas precisaria abarcar o maior número possível de consumidores, já que ela mesma teria se transformado em uma mercadoria legítima no mercado de bens de uma sociedade capitalista. Sendo produzidos para amplo consumo, estes bens culturais teriam uma tendência às fórmulas estereotipadas e convencionais, um esquematismo que recorda novamente a proposição de Adorno que os produtos da indústria cultural produzem a “atrofia da imaginação” pela padronização da moral, formas de vida e experiências sociais. Além disso, Gullar reconhece também uma vocação conservadora e alienante nestes produtos, afirmando que estes bens culturais

²²⁴ GULLAR, Ferreira. “Problemas estéticos na sociedade de massas”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano I, nº 8, julho de 1966.

²²⁵ GULLAR, Ferreira. “Problemas estéticos na sociedade de massas”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano I, nº 7, maio de 1966. p. 242.

... jamais abrem questões: apenas vulgariza ou repete conceitos estabelecidos nas camadas superiores da sociedade. Nesse sentido, a cultura de massa desempenha função ideológica, transferindo para as grandes massas conceitos da classe dominante, como se eles fossem eternos e indiscutíveis.²²⁶

A padronização teria, neste sentido, não apenas a função de alcançar mais mercados (o esquematismo estaria intimamente relacionado com a própria natureza da obra de arte na indústria cultural, motivada por fins comerciais), mas ideologicamente operava na psicologia das massas uma repetição que indicava a noção de permanência, naturalizando instituições sociais, para recordar novamente a formulação de Adorno. O mundo representado sem resistências, simplificado e imutável, nas palavras do crítico de arte maranhense. A indústria cultural operaria, portanto, como um elemento de esvaziamento do retrato da vida social de seus conflitos e contradições, que lhes dão a própria complexidade na vida real. Estes produtos funcionariam ainda como meios de uniformização das experiências diárias de toda a comunidade, uma vez que era através deles que esta tomaria conhecimento dos acontecimentos, e que isto seria fundamental para a manutenção da “ordem pública”. Numa clara referência aos meios de comunicação de massa, a hegemonia e a ditadura militar, Gullar escreve:

Com eles, não obstante, torna-se possível também o surgimento de regimes absolutistas que utilizam os meios de comunicação de massa para manipular a opinião pública e conduzi-la à sua vontade. Há, porém, uma contradição básica entre tais regimes e os veículos de comunicação em massa que tem que se mutilados em sua função informativa para que o absolutismo se mantenha. Noutras palavras, o absolutismo vive na medida em que impede que a comunidade tome conhecimento de si mesma como um todo. E disso vivem, também, todos os regimes injustos.²²⁷

²²⁶ *Ibidem.*

²²⁷ *Ibidem.*

Em um primeiro momento, portanto, é possível afirmar que o autor entende a indústria cultural como veículo de propagação da ideologia dominante, e que selecionar e restringir a informação era fundamental para que os meios de comunicação de massas pudessem cumprir a missão desejada pela ditadura militar de promover a “integração nacional”.

Gullar enxerga um espaço, na própria lógica da indústria, que encerra nestes pontos centrais sua aproximação com Adorno, uma vez que na perspectiva do frankfurtiano os produtos da indústria cultural são alienados (não pertencentes aos produtores) e alienantes (reificando a ordem). Já em “Problemas estéticos na sociedade de massas”, a cultura de massas estaria cumprindo um papel diferente da arte como era concebida tradicionalmente (e por isto mesmo ela impactaria diretamente nas artes eruditas), qual seja, aguçar o interesse do homem contemporâneo pelo real, não se satisfazendo mais com formas culturais metafísicas e idealistas. A cultura de massas despertaria o interesse pelo presente, numa operação contraditória onde ela escancara o real em suas formas, mas ao mesmo tempo o esconde em suas seleções. Nesta brecha paradoxal de ocultar e revelar a realidade, Gullar desenvolve uma linha de entendimento da indústria cultural que desloca o centro de análise da produção para as noções de apropriação.

A leitura dos textos teóricos permite concluir que este deslocamento está intimamente com uma leitura de Walter Benjamin como referencial. Por sua proximidade com a Escola de Frankfurt como colaborador (mas nunca como membro efetivo), em algumas interpretações, Benjamin foi lido através do conceito de indústria cultural. Cabe ressaltar, portanto, que “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”²²⁸

²²⁸ Escrito em 1936 e reescrito até sua versão final, de 1939, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” é um dos textos mais citados do autor. Envolvido num caloroso debate sobre estética, linguagem e arte no momento de transformação radical da sociedade e dos sentidos, Benjamin dialogou com Adorno, Brecht e Fuchs, entre outros, numa reflexão que se estende até os limites de qual é a função social da arte

apresenta diferenças com relação à interpretação de “A industrial cultural”, e tem como uma de suas grandes preocupações a dimensão da mudança na percepção sensorial provocada pela reprodução técnica na arte. Assim, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” não é tanto um ensaio sobre o problema para a obra de arte que representava a perda de sua aura, mas reflexões sobre o lugar da arte e sua produção no processo de transformação total dos sentidos e das formas de sociabilidade no momento de desenvolvimento do capitalismo.

Antes de seguir com a análise dos referenciais teóricos na discussão sobre indústria cultural e reprodução técnica no Brasil, cabe um breve comentário acerca do conceito de aura. De acordo com Benjamin, a obra de arte antes da era da reprodutibilidade técnica era dotada de uma dimensão de autenticidade que corresponderia ao “aqui e agora do original”, que identifica a obra como *aquela* obra. Essa autenticidade é resguardada pela sua duração material, as transformações que ela sofreu com a passagem do tempo e a história das relações de propriedade que já passou. Essa unicidade da obra é o que Benjamin chama de *aura*, e que a reprodução técnica teria destruído, descolando a obra de sua experiência ritual, sagrada. Se a aura é dependente da materialidade da obra, já que esta é única, sua reprodução passa a significar a perda do testemunho histórico, da própria aura. Isso aconteceria porque a reprodução permite que a obra vá ao encontro do espectador em qualquer situação, e por isso ela atualiza o objeto reproduzido, abalando a tradição. Na era da reprodutibilidade técnica há ainda uma produção de obras de arte criadas para serem reproduzidas, de acordo com Benjamin, retirando da produção artística a autenticidade, modificando em si toda a função social da

e sua definição nesta nova era. O texto, no entanto, só publicado em 1955, e amplamente divulgado pós 1963, traduzido para diversos idiomas. Adorno e Horkheimer dificultaram a publicação de Benjamin nos EUA e reagiram às teorias de Benjamin no *Dialética do Esclarecimento*.

arte. Libertada de sua fundamentação ritual, a arte passa a ter sua práxis fundada na política.²²⁹

Pautado numa visão de que o que determina a alienação na arte da indústria cultural não é necessariamente a lógica de produção, de onde se pode concluir que a forma é apenas o meio de se responder às questões que a realidade coloca, Gullar abre espaço para a ideia de que estes produtos podem ser disputados na arena da luta de classes, e que seu sentido, conferido socialmente, pode ser elaborado com vistas à transformação social:

Não obstante, de acordo com as circunstâncias, o conteúdo dessas obras pode desempenhar papel positivo na educação da massa, transferindo a elas a noção de valores como os princípios da liberdade política, a igualdade entre os homens independentemente da raça, cor, religião ou classe social.²³⁰

Fredric Jameson, em *As Marcas do Visível*, afirma que para atingir o público que não é produtor de conteúdo, mas espectador/consumidor dos bens culturais, a indústria cultural precisa criar algum nível de vínculo com este público, que o leve a se identificar e aceitar o produto. De acordo com o autor, este é o espaço no qual há a possibilidade da quebra da ordem com a narrativa harmônica das experiências sociais apresentadas pela indústria cultural. Esta quebra pode vir por uma ação que não se enquadre na moralidade vigente, mas que seja complexificada e valorada positivamente, um personagem cuja postura não segue o que a ideologia pressupõe ou privilegie, enfim, ao lado de todo o conteúdo da hegemonia a ser construída e reforçada algo que escape como peça do todo. Este escape Jameson chama de “centelha”, porque representa justamente a quebra da ordem da repetição e da padronização que pode levar ao ato reflexivo, e desde aí

²²⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²³⁰ GULLAR, Ferreira. “Problemas estéticos na sociedade de massas”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano I, nº 7, maio de 1966.

desencadear um processo antagônico ao que os produtos geralmente objetivam.²³¹ Esta *centelha* que pode fazer explodir o barril seria quase como uma negociação do discurso dominante com o dominado, no qual em troca de algum mínimo espaço dissonante os valores estéticos e políticos da hegemonia pudessem ocupar todo o tecido social. Sem a inocência da crença na “negociação” numa estrutura industrial onde a correlação de forças é muito desigual, o autor encara esta *centelha* como o espaço que a indústria cultural deve abrir e que os artistas críticos devem ocupar, em função de aproveitar os meios da cultura de massas para a elaboração de um pensamento crítico, de levar a um público mais amplo relances das imagens de contradições inerentes à sociedade de classes.

Esta visão de Jameson é bastante esclarecedora dessa postura segundo a qual o espaço da indústria cultural – como todo espaço de cultura – também está em disputa,²³² e que não é apenas o suporte que determina a alienação do produto, mas uma combinação de produção, intenção, conteúdo e recepção. Cabe ressaltar que, quase sempre nesta disputa, a correlação de forças é muito desigual, o que utopicamente deixa o espaço como campo de disputa, mas realmente opera com vitórias tímidas na parte do pensamento contra-hegemônico. Assim, ainda que muitos artistas, como o próprio Ferreira Gullar, num dado momento tenham visto a possibilidade de produzir dentro da indústria cultural como *centelha* de Jameson, uma brecha para ampla divulgação de pensamento contra-hegemônico, na realidade histórica, o empresariado e a própria censura tentaram, com sucesso, limitar estas possibilidades.

²³¹ JAMESON, Fredric. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

²³² Outra forma de pensar a questão é encarar como as empresas da indústria cultural, por serem empresas e terem como objetivo último o mercado, por vezes fazem concessões a grandes nomes que ela mesma constrói, porque estes representam alto percentual de venda, ainda que contrariem a ideologia dominante. Para pensar esse processo complexo de “negociação” entre o mercado e a ideologia na indústria cultural podemos citar como exemplo os artistas da contracultura nos anos 1960 e 1970, que – alçados a grandes estrelas pela indústria fonográfica – utilizam, sempre que possível e com algum sucesso, suas obras para criticar o *status quo*.

A partir desta noção de indústria, podemos imaginar que também em Ferreira Gullar a reprodutibilidade e as novas formas de produção cultural pautadas na tecnologia são uma nova linguagem para a arte, típica do mundo contemporâneo. Tal como a quebra de padrões nas formas de expressão artística em princípios do século XX, com as vanguardas artísticas, a indústria cultural seria uma realidade já existente, e a postura ludista de nega-la seria, para o autor, um retorno a uma arte idealista e aristocrática, desconectada do homem e do mundo. Por isso, por mais bem-intencionada que fosse, não cumpriria sua função como arte, “depósito de experiências coletivas”.²³³

Em que pese ao esquematismo e à superficialidade dessa formulação é nela, não obstante, que a maioria dos homens vê refletida, pelo menos, a face cotidiana imediata de sua existência. Uma visão estética que rejeita em bloco essa linguagem rejeita, ao mesmo tempo, a formidável massa de experiências que nela se acumula e, mais que isso, nega-se à própria atualidade que emerge nessa linguagem.²³⁴

A partir daí cabe refletir sobre os desafios de se encarar a cultura burguesa como parte do acúmulo de conhecimentos da humanidade, e conseguir lidar com o que é inerente à ideologia burguesa e o que é patrimônio desse desenvolvimento humano da linguagem. Retornando ao texto de Ferreira Gullar, este reconhece sem eufemismos que a arte de massas²³⁵ é também mercadoria na sociedade capitalista, mas não demonstra preocupação de que isto represente o fim da arte, uma vez que antes de ser mercadoria de amplo consumo ela também era um objeto num mundo de outros objetos, mas de consumo restrito. A existência da indústria cultural representava uma mudança na forma de

²³³ GULLAR, Ferreira. “Problemas estéticos na sociedade de massas”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano I, nº 7, maio de 1966.

²³⁴ GULLAR, Ferreira. “Problemas estéticos na sociedade de massas”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano I, nº 8, julho de 1966.

²³⁵ A título de esclarecer o leitor, é importante estar atento que o que Gullar chama de arte de massas – produtos da cultura de massas – não deve ser confundido com a arte “pop” discutida no tópico anterior.

produzir arte, mas não necessariamente seu aniquilamento. Situar-se no coração da atualidade e negar uma estética que buscasse fugir da história significava entrar em combate pela arte do real, incluindo aí também os seus meios, na perspectiva do crítico.

Somado a este, outro ponto central na discussão dos anos 1960 é a questão da aura, da dimensão de unicidade e sacralidade que tradicionalmente é envolvida a obra de arte e que se perde “na era da reprodutibilidade técnica”. Inspirado na perspectiva benjaminiana, Gullar apresenta como um dos principais potenciais da arte da cultura de massas o fato de que é impossível distinguir entre a obra e o cotidiano, o fato de que não há aura tanto pelo lado da propriedade das obras, quanto por sua dimensão sagrada, já que ela nasce de dentro do dia-a-dia. A obra não perderia a aura porque nunca a teria possuído, e por isso pode se espalhar como cultura, e não como a arte tradicional, que era restrita.

Se o conceito de obra de arte única, original, está ligado à questão da qualidade, enquanto a reprodução ameaça a obra, não apenas por vulgariza-la, mas muitas vezes por deforma-la, é certo também que aquele conceito se esclerosou num tipo de aristocracia do gosto que não apenas desconhece a qualidade verdadeira na obra de arte única como a desconhece na arte de massa, situando-a, a priori, num nível inferior.²³⁶

Claro fica, a partir desse trecho, que na crítica à questão da aura está também uma crítica ao papel tradicional da arte, e que – diferentemente do que considerava Adorno quando escrevera sobre a indústria cultural – os produtos da indústria cultural eram considerados arte, instituição agora ressignificada. Inclusive, esta é considerada por Gullar nesse momento, a própria arte popular, o que faz lembrar novamente Renato Ortiz, quando afirma que com a consolidação de uma indústria cultural no Brasil, a dimensão de “popular” passa a estar cada vez mais afastada da ideia folclórica de tradição, ou

²³⁶ GULLAR, Ferreira. “Problemas estéticos na sociedade de massas”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano I, nº 7, maio de 1966.

espírito do povo, manifestações culturais produzidas por ele, e começa a ficar cada vez mais próxima do parâmetro do mercado: aquilo que mais era consumido pelas classes populares.

A vantagem principal das artes de massas seria seu raio de ação. Nisso residia um potencial educativo que chamava fortemente a atenção de grupos de artistas do período, pois viam a possibilidade de atingir um volume de público não alcançado antes por nenhuma outra forma de arte, além da identificação com o cotidiano nos seus aspectos mais atuais e da quantidade de reproduções e de acessos ao redor do mundo. Gullar chega a afirmar que aproveitar as conquistas da arte de massas, especialmente o alcance que ela proporcionava, ajudava até mesmo a divulgar as artes não industriais, como a poesia, teatro e as artes plásticas (que também seriam influenciadas diretamente pela mudança na sensibilidade gerada pela consolidação da indústria cultural).

...a existência de tais elementos comuns da comunicação, se, por um lado tende a amortecer o impacto da expressão nova, por outro lado permite mais ampla comunicação, e mesmo comunicação mais complexa, desde que se saiba usá-los de modo novo, crítico. Um lugar-comum de linguagem é uma espécie de núcleo fechado, onde se acumulam energias comunicativas que podem ser liberadas com surpreendente resultado.²³⁷

A ideia seria, portanto, extrair o máximo de “rendimento cultural” da arte de massa, utilizando sua linguagem como condição peculiar para o alcance do grande público, construindo caminhos para uma arte de massas com alto teor expressivo.

A análise pela perspectiva de Benjamin, com o foco na ideia de que a nova forma de arte tem na reprodução tecnológica seu eixo de produção de sentido e mensagens, e certa falta de clareza entre as fronteiras do que é um produto produzido ou reproduzido

²³⁷ GULLAR, Ferreira. “Problemas estéticos na sociedade de massas”. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano I, nº 8, julho de 1966.

tecnicamente e o que é a lógica de produção, a indústria cultural em si, deixa algumas questões em suspenso. A primeira delas é que, apesar de citar Walter Benjamin em sua reflexão, Gullar tem uma diferença decisiva com relação ao autor alemão. Enquanto o poeta brasileiro tem como linha de raciocínio a ideia de ocupar os meios da indústria cultural, numa tentativa de usar a estrutura da indústria contra a mensagem capitalista, a noção de Benjamin passa justamente pelo oposto, ou seja, subverter os meios de produção. Ou seja, de acordo com “O que é o teatro épico – Um estudo sobre Brecht”²³⁸, uma arte para ser verdadeiramente revolucionária precisa antes de tudo revolucionar o próprio aparato da cultura tradicional. Benjamin parte da seguinte citação de Brecht:

Acreditando possuir um aparelho que na realidade os possui, eles defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõem de qualquer controle e que não é mais, como supõem, um instrumento a serviço do produtor, e sim um instrumento contra o produtor.

E continua com análise própria:

... sob a forma de peças de tese, com caráter político, aprecia a única forma de fazer justiça a essa tribuna. Mas qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês.²³⁹

Na análise de Benjamin, tanto quanto em Brecht, a utilização de um aparelho artístico tradicional com uma mensagem de esquerda não é o suficiente para a existência de uma obra de arte efetivamente revolucionária. E esta parece ser a perspectiva de Ferreira Gullar e de um conjunto de outros artistas, cuja perspectiva girava em torno da

²³⁸ BENJAMIN, Walter. op.cit. p. 78-90.

²³⁹ *Ibidem*, p. 79.

noção de ocupar os meios de comunicação. Em Benjamin é possível ver com clareza a ideia de que a presença da tecnologia na obra de arte não é sinônimo de indústria cultural, que seria uma forma de produção típica da sociedade capitalista que precisaria ser subvertida, e não apropriada como linguagem para a classe trabalhadora. Mesmo que reconheçamos o esforço da análise de Gullar em retomar uma dimensão de cultura como parte da vida social, que guarda especificidades e uma autonomia relativa, e que por isso é espaço da própria disputa política, formando-se no processo de luta de classes na vida social real, é preciso atentar para o fato de que a lógica de produção industrial não se restringe ao suporte tecnológico. Ela é, sobretudo, uma estrutura de concentração dos meios de produção que inviabiliza em diversos casos a presença dos não-detentores dos meios no processo de produção de cultura, o que dificulta em muito a subversão da estrutura de produção, uma vez que a correlação de forças está sempre desigual. Se as novas formas artísticas demandam maquinário, distribuidores e financiadores, e ocupam a nova sociabilidade do lazer, a indústria cultural se consolida como soberana nos processos culturais, fazendo com que mesmo as formas de arte não industriais dependam cada vez mais dos sistemas de informação e patrocínio para que sejam dadas a conhecer.

Este é o lado da indústria cultural que não aparece na ideia de uma “arte de massa” como abordado por Gullar, e é uma forma de análise que justificava a tentativa de usar o aparelho de produção da indústria cultural a favor de um projeto progressista, como feito por intelectuais vinculados ao PCB (tal como Gullar), como Vianinha e Dias Gomes, que trabalhavam em grandes veículos da indústria cultural. Um estudo interessantíssimo que se relaciona com essa temática é a tese de doutorado de Cássia Louro Palha, na qual a autora discute a trajetória do programa *Globo Repórter*. Criado em 1973, o programa teve em seus primeiros anos uma linha de programação combativa em relação à tradição jornalística oficial da Rede Globo na ditadura. Marcado por uma “liberdade vigiada”, o

programa teve em seus quadros diretores alguns dos mais importantes cineastas no Cinema Novo, como Eduardo Coutinho, Paulo Gil Soares (diretor geral do programa até 1983), Maurice Capovilla (ligado indiretamente ao Cinema Novo), Leon Hirszman, entre outros. Nesse período, o programa retratou um Brasil muito diferente da ideologia de “integração nacional” oficial do regime, colocando na tela “uma identidade nacional constituída de desencontros e exploração, denunciava as relações de mandonismo no campo, a marginalização dos migrantes rurais nas grandes cidades, a violência do sistema capitalista, a exclusão do homem do povo”. Essa linha do programa teria perdurado até o início dos anos 1980, quando a equipe diretora foi substituída por jornalistas da própria emissora, dando início à linha editorial do “jornalismo espetáculo”.²⁴⁰

Essa perspectiva era em algum sentido próximo ao que os artistas da música tropicalista imaginaram poder alcançar. Ainda que isso possa ser pensado como a *centelha* proposta por Jameson, é preciso encarar nesse tipo de militância os limites impostos pelo próprio empresariado da cultura. A *centelha* permitiria trazer à tona temas de esquerda, mas a presença nos meios não era capaz de “abastecer o aparelho” modificando-o “em um sentido socialista”²⁴¹, subvertendo as próprias relações de produção e consumo da arte, transformando a arte efetivamente numa necessidade social, em presença na vida da classe trabalhadora.

Os desafios para os artistas deste período, que em grande parte se dispuseram a lidar com os novos meios da indústria, fosse através do uso dos meios “não convencionais e modernos” da técnica em suas obras, ou fosse pela tentativa de ocupar os circuitos

²⁴⁰ PALHA, Cássia Louro. *A Rede Globo e o seu Repórter: imagens políticas de Teodorico a Cardoso*. Niterói: UFF, 2008. Tese (Doutorado em História). Departamento de História - Programa de Pós-Graduação em História/PPGH, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

²⁴¹ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.127.

gerados pela sociedade de consumo, era conseguir disputar com uma situação política repressora e com um gigante que se formava com as empresas que atuavam no setor da cultura. Esta, inclusive, passaria a ser uma das grandes questões que a ser pensada com o passar dos anos. Se na formulação de Ferreira Gullar, por exemplo, o homem contemporâneo precisa do real na cultura, e precisa se ver nesse real, o fato é que ao longo do processo histórico a vitória do capitalismo e da ideologia dominante, este homem não conseguiu necessariamente forçar o alargamento do que eram as concepções tradicionais apresentadas pela cultura de massas. O que se assistiu foi um encolhimento de suas próprias experiências de vida para caber dentro deste “real” que a indústria apresentava.

Além disso, outro grande problema a lidar era como usar uma linguagem que não subvertesse os meios de produção de arte – a linguagem da indústria capitalista – para subvertê-la. Se de acordo com Mikhail Bakhtin os signos definidos socialmente compõem a linguagem, que por sua vez forma a consciência (e daí surge a ideia de que a linguagem, como o signo, é material, ambos são definidos na existência real dos homens), era preciso cautela e reflexão na utilização desta linguagem forjada numa apropriação capitalista da produção de arte (saindo da dimensão artesanal para a industrial) com a finalidade de elaboração de um pensamento crítico.²⁴²

Nenhuma destas questões era de fácil resposta no contexto de atuação destes artistas, e da maneira que puderam, responderam alguns desses desafios e outros não.

b) Indústria cultural e as práticas revolucionárias

Colocando em xeque a própria aura da obra de arte, os formatos da indústria cultural foram considerados por muitos destes artistas como meios pelos quais um novo

²⁴² BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

campo experimental poderia ser aberto, aproveitando as técnicas de produção da indústria para questionar os limites e tradições formalizados no mundo das artes. Habitar os meios de comunicação passava a ser fundamental para estes artistas, entendendo a própria indústria como espaço de disputa, ainda que reconhecendo a correlação desigual de forças: a concentração dos meios de produção da indústria cultural se impunha como uma barreira para a tentativa de transgressão da indústria por dentro dela mesma; além do fato de que, se tratando de obras com maior alcance, a censura seria impiedosa e atenta no controle destes conteúdos. O projeto de colonizar os meios, então, encontrou todo tipo de barreira, e muitos destes artistas, como o caso dos teatrólogos acima referidos e os próprios músicos tropicalistas, foram paulatinamente sendo engolidos pela própria indústria.

No campo das artes visuais, no entanto, os procedimentos com relação à indústria cultural e à cultura de massas foram diversificados, e com soluções diferentes. Uma estratégia utilizada por estes artistas teria sido trazer a discussão da indústria cultural para dentro do mundo das artes “eruditas”, estratégia mais “bem-sucedida” (no sentido de sobreviver para provocar a discussão, e não no alcance de um grande público) do que ocupar efetivamente os meios de comunicação da indústria cultural. No que tange esse esforço de trazer a discussão para o espaço tradicional das artes, podemos localizar dois tipos de atitude predominantes com relação ao tema da indústria cultural.

A primeira delas é a que critica a alienação gerada pela presença massiva do pensamento hegemônico nos produtos culturais (e que a essa altura só podia ser hegemônico por estar dentro destes meios). Como exemplo desta atitude é interessante observar a obra de Nelson Leirner, *Adoração – Altar Para Roberto Carlos*, de 1966. A obra era composta por um enorme altar de cortina vermelha, posicionado atrás de uma catraca amarela. Ao abrir a cortina revelava-se a imagem em neon da estrela da Jovem

Guarda, Roberto Carlos, cercada por santos católicos, todos iluminados, contando inclusive com a almofada para que os “fíéis” se ajoelhassem para o ato de adorar, conforme imagem abaixo:



Nelson Leirner. *Adoração (Altar para Roberto Carlos)*. Catraca de ferro, veludo, montagem de imagens religiosas, tela pintada e néon, 260 x 252 cm. 1966.

Na instalação observamos de um lado a ideia da construção da imagem intocável do cantor Roberto Carlos, fruto da própria indústria fonográfica e dos esforços de um consenso e arte para uma juventude “não-marginal”, associado ao tradicional altar dos santos da cultura popular; e de outro a denúncia da mercantilização da própria arte e da cultura, pela presença da catraca, indicando imediatamente que a arte não era para todos, estava restrita e diretamente vinculada a uma dimensão de classe. A um só tempo Leirner acentua o papel da cultura de massas na produção de referências artísticas e o ridículo da adoração aos ícones da indústria cultural, além do fato de ressaltar o processo cada vez

mais acelerado de produção de mercadorias para o consumo no campo cultural. A ironia da identificação da indústria cultural como uma cultura de massas no espaço de cultura popular tradicional (os altares religiosos) e o fetiche da mercadoria²⁴³ são elementos que podem passar pela análise desta obra, são questões levantadas por Leirner.

Ainda há um aspecto interessante de se ressaltar sobre essa obra, lembrando quando Gonzalo Aguilar, chama atenção para o fato de que as práticas modernizadoras e revolucionárias não são antagônicas, mas ao contrário, muitas vezes aparecem juntas em uma mesma obra ou um mesmo artista. Observar *Adoração* é encontrar um conjunto de peças do cotidiano colocadas em ambiente artístico, juntamente com técnicas (como o uso do neon), que representam de maneira bastante forte a mudança nos suportes para a realização da obra de arte – que a esta altura é uma instalação, e não mais um quadro. A mudança no suporte e a autocrítica da própria arte, prática modernizadora e prática revolucionária, não podem ser descoladas nessa experiência que colocava sob a lupa própria a indústria cultural, para ser observada como um fenômeno complexo.

Podemos seguir com a obra de Nelson Leirner para discutir a segunda possibilidade de posicionamento diante da indústria cultural, qual seja, o esforço para ocupá-la – estratégia já mencionada no tópico anterior. Um exemplo desta tentativa, que curiosamente entrou para a história da arte no período apenas como crítica às instituições tradicionais de arte, foi um *happening* programado por Leirner em 1967, que ficou conhecido como *happening da crítica*, mas que originalmente se chamava *O porco*

²⁴³ De acordo com Marx, o *fetichismo da mercadoria* é uma espécie de relação entre mercadorias como uma relação entre coisas, que oculta a relação existente entre os produtores. O fetichismo da mercadoria seria uma das formas pelas quais o capitalismo oculta as relações sociais subjacentes às forças econômicas, sinalizando um tipo de sociedade no qual as relações sociais são vividas sob a forma de relações entre mercadorias ou coisas, o que se relaciona com a *alienação* (estranhamento com relação ao próprio trabalho) e a *reificação* (autonomização de relações sociais e coisas que ganham aparência de independência com relação ao homem e governam sua vida). Na ilusão fetichista, o valor aparece inerente naturalmente à mercadoria, e a realidade do trabalho social fica oculta, bem como as relações de exploração. MARX, Karl. *O Capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Livro I.

empalhado. A manifestação artística tinha como roteiro a seguinte intenção: Leirner enviou para o júri do IV Salão de Arte Moderna de Brasília um porco empalhado num engradado de madeira, com um presunto amarrado em seu pescoço. A ideia, segundo o autor, era enfatizar a transformação do objeto natural em produto industrial, o porco e o presunto (que foi consumido no caminho, chegando à Brasília apenas o porco). No entanto, esta não era a parte mais importante. Leirner afirma que, sendo ou não aceito pelo júri – que era composto por Mario Pedrosa, Mario Barata, Frederico Moraes, Walter Zanini e Clarival do Prado Valadares – o porco teria ido à Brasília e isto era o mais importante. O artista já havia combinado com um amigo da TV Cultura de condecorar no ar o dito porco, por seus serviços prestados em Brasília. Numa atitude de ironia com os serviços prestados pelos militares na capital, o programa foi retirado do ar quando Leirner chegara com um discurso de general na TV, tendo sido censurado e mutilado o fim de sua manifestação de arte. Como vemos, os espaços de maior público eram muito bem controlados pelos órgãos de censura, e para os artistas que buscassem a exposição de uma crítica mais aberta à ditadura brasileira nessas oportunidades havia pouca abertura.

Outra forma de tentar ocupar as brechas abertas pela sociedade de consumo foi o esforço de criar espaços para a circulação de mensagens críticas de esquerda em produtos de grande circulação. Com esse objetivo nasceram as *Inserções em Circuitos Ideológicos*, com os projetos Coca-Cola e Cédula, de Cildo Meireles.²⁴⁴ Segundo o autor, o projeto teria começado com um texto que escrevera, em abril de 1970, que partia da ideia de que existiam na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos), que veiculavam tradicionalmente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo eram passíveis de receber inserções em sua circulação, que deveriam ocorrer sempre que fosse

²⁴⁴ O *Projeto Cédula* foi explicado no capítulo 2, no item que fez referência às obras produzidas por ocasião da morte de Herzog nas instalações do exército.

possível deflagra-las.²⁴⁵ Inspiradas nas correntes de santos e garrafas de naufragos atiradas ao mar, Cildo Meireles absorveu a ideia de um meio sempre circulante, como o caso das garrafas retornáveis e as cédulas de dinheiro. Nelas o artista inseria mensagens críticas, como o carimbo com a frase “Quem matou Herzog?” na cédula de um cruzeiro e a instrução que se gravasse nas garrafas do refrigerante Coca-Cola informações e opiniões e as devolvessem à circulação.



Cildo Meireles. *Inserções em Circuitos Ideológicos. Projeto Coca-Cola.* 1970

Estes exemplos de obra de arte nos mostram como para um grupo considerável dos artistas de esquerda a intervenção direta e a problematização do ambiente cultural e político brasileiro estavam na ordem do dia. Esta intervenção poderia se dar, como aqui relatado, nos temas mais relacionados ao campo da cultura, sua mercantilização e controle

²⁴⁵ MEIRELES, Cildo. “Inserções em Circuitos Ideológicos”. In: FERREIRA, op.cit.

com a indústria cultural, a cultura de massas e a censura, ou com temas políticos mais amplos, como as obras de Gerchman sobre a violência nos subúrbios cariocas – além dos que se engajaram na resistência e fizeram denúncia da violação dos direitos humanos e a perseguição aos militantes, como mencionado no capítulo anterior.

3.3) As formas contemporâneas e a ocupação do espaço público

Se a palavra de ordem para estes artistas era a abertura da arte, a questão do espaço se transformava também em algo de extrema importância, não apenas do ponto de vista de reconstruir o espaço da obra de arte, através da extrapolação do quadro e da pintura de cavalete, conforme abordado, mas principalmente através da reinvenção dos espaços de exibição destas obras, que dizia respeito a uma dimensão mais pública e mais política para a realização delas. Gonzalo Aguilar caracteriza esta temática como o esforço de um uso inventivo do espaço como lugar de teste da potência estética da arte.²⁴⁶ Neste contexto de ocupação cada vez mais acentuada do espaço público, especialmente a partir de finais dos anos 1960 e início dos anos 1970, um dos maiores desafios e impeditivos estaria na repressão do regime ditatorial. Os regimes militares latino-americanos tentaram cercear a ocupação do espaço público, gerando para estes artistas desafios para a popularização de suas obras, que resultaram muitas vezes em prisões, torturas, exílio ou deportação.

Inseridos neste debate sobre da arte contemporânea, ganham força os cartazes e grafites como formas de expressão artística de larguíssimo alcance e fácil reprodução, e

²⁴⁶ AGUILAR, op.cit.

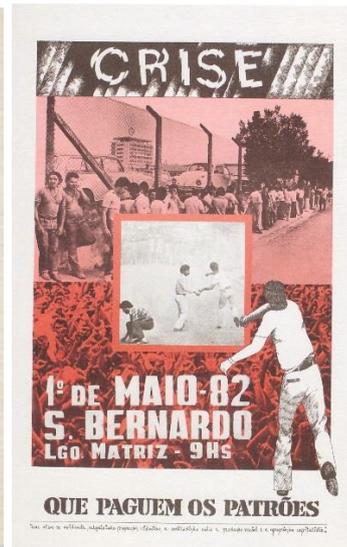
em muitos casos, anonimato. Se a ocupação do espaço público passava a ser central como forma de potencializar a politização da obra de arte e intervir na realidade cotidiana, as artes gráficas passaram a ser tidas como formas prioritárias. Por serem consideradas as mais democráticas, uma vez que ocupando os espaços públicos da cidade seriam expostas a todos, sem estar permeadas pela restrição das galerias e museus, os cartazes e outras formas de exposição pública muitas vezes ainda eliminavam a dimensão de posse ou propriedade das obras. De acordo com Francisco Homem de Melo, a ideia da utilização dos cartazes estava profundamente relacionada com a consciência de que se o povo estava nas ruas, era lá que a arte deveria estar, e assim as artes gráficas passariam a ser arte de militância por excelência.²⁴⁷ A partir dos anos 1970, principalmente, estes formatos foram aos poucos ocupando o lugar de expressão artística da resistência e garantindo a transmissão de suas mensagens. Estes cartazes expressavam as principais bandeiras dos movimentos sociais e denunciavam a violência perpetrada pelo Estado no período.

Entre as principais influências estéticas da produção destes cartazes está o Tropical Pop Cubano. O modelo de serigrafia tradicional dos cartazes de cinema e políticos da Cuba socialista foram para os jovens artistas do período forte inspiração. Além da técnica de fácil reprodução, a utilização das cores fortes e os símbolos tradicionais da esquerda, bem como alguns de seus personagens, representavam a filiação política dos produtores das obras. Por exemplo, o cartaz a seguir, homenagem à luta uruguaia no período da ditadura, traz um pássaro que em realidade esconde um punho cerrado, símbolo da resistência socialista.

²⁴⁷ SACCHETTA, Wladimir (org.). *Os Cartazes dessa História. Memória Gráfica da Resistência à Ditadura e da Redemocratização (1964-1985)*. São Paulo: Instituto Wladimir Herzog e Escrituras Editora, 2012.



Outra influência estética comum a estes cartazes, e a inúmeros outros em diversas partes da América Latina, era a dos cartazes do Maio de 1968 francês. A utilização de fotografias dos atos de resistência, com forte presença da juventude como protagonista, tornou-se comum nos cartazes produzidos, como é o caso deste, de 1982: um jovem enfrenta a repressão da brigada militar, em meio a fumaça e correria, ergue a bandeira nacional, ressignificando a ideia do que era a defesa da nação, tradicionalmente encarada pelo pensamento conservador como apoio à ditadura, que passava a ser a luta pelo fim do regime militar. O cartaz ao lado, apresenta uma colagem com imagens de um jovem em posição de atirar algum objeto, uma fila de trabalhadores e uma manifestação social abaixo.



Além destas duas influências, uma terceira que se tornaria comum nos anos 1970 eram as xilogravuras, típica estética de cordel. Os desenhos tradicionais desta forma de literatura popular nordestina ganham espaço entre os cartazes, com forte apelo à cultura popular, como exemplo dos dois cartazes abaixo: o primeiro produzido pelo Movimento Feminino pela Anistia; e o segundo, que é parte de uma campanha que vendia fora do Brasil xilogravuras tradicionais de J Borges para arrecadar fundos para financiar a resistência à ditadura.



Esses cartazes, em geral produzidos em regime de precariedade e urgência, apresentavam imagens icônicas, facilmente reproduzíveis e dramáticas, com frases claras e objetivas – como os dois primeiros retratados abaixo –, pois precisavam alcançar o público o mais rápido e diretamente possível, antes que fossem arrancados de seus postos de exibição. Entre seus principais temas é possível elencar a luta pela preservação dos direitos humanos, a denúncia da violência e a condição dos presos políticos e a mobilização pela anistia destes presos, como o caso dos dois cartazes abaixo, que apresentam, a perseguição e espancamento de um militante, e o terceiro, com clara inspiração da obra *Trabalhadores*, de Tarsila do Amaral, apresenta o povo (trabalhadores militantes) num bonde chamado Anistia.



Tema também recorrente era o da denúncia dos mortos e desaparecidos pela ditadura empresarial-militar, que estampava os rostos das vítimas (e inclusive mobilizou amplas campanhas de apoio internacional). Além deste, também eram comuns os que retratavam a falência da ideia de “milagre econômico”, escancarando as condições de desemprego e precariedade nas quais viviam os trabalhadores brasileiros, como por exemplo o “Não Há Vagas” abaixo reproduzido. Em meio a uma infinidade de recortes de classificados, o trabalhador em desespero, sentado na rua, denuncia o desemprego e exige seus direitos, tais como o direito de greve, por exemplo. Do lado direito, um cartaz que convoca os trabalhadores a militar em seus sindicatos para minimizar a situação de crise econômica pós-falência do “milagre” econômico.

Neste processo de utilização dos cartazes como bandeira de resistência foi criado o coletivo Oboré, no ano de 1978, uma cooperativa de jornalistas voltada para a comunicação popular. A Oboré tinha como principal objetivo trabalhar junto aos movimentos sociais e trabalhadores urbanos na montagem de seus departamentos de comunicação, auxiliando não só na produção de cartazes, mas também de jornais e revistas. Entre os fundadores deste coletivo estão Henfil, Sérgio Gomes, Laerte e Leon Hirszman.

Somadas a estas estratégias, diversas outras foram utilizadas no campo da cultura pelos artistas e trabalhadores nos processos de resistência à ditadura implementada em 1964. As performances, a praça pública, o teatro, eram outras armas, ao lado das aqui brevemente relatadas no campo das artes visuais, que se estenderam ao longo dos anos 1960, 1970 e 1980, e ajudam a indicar que não apenas a perseguição não cessou com a lei de anistia em 1978, mas que havia artistas que, mesmo diante das adversidades impostas por um Estado autoritário e repressor, aliaram formas contemporâneas de expressão artística com as bandeiras de esquerda e se mantiveram comprometidos com a resistência da maneira que encontraram oportunidade para fazer.

CAPÍTULO 4
REDES DO SUL: CONEXÕES LATINO-AMERICANAS
NA LUTA CONTRA A DITADURA

“Para la lucha que se libra ante nuestros ojos y en cada país del mundo, entre la prehistoria y la aspiración de vivir de acuerdo con nuestro concepto del hombre, necesitamos obras que rindan testimonio: necesitamos andrajos y gritos, necesitamos la suma de todas las acciones de las cuales dan noticia esas obras. Solo después que contemos con ellos – informes indispensables y sencillos, canciones para acompañar la marcha, pedidos de socorro y consignas del día –, solo entonces tendremos derecho a complacernos con la belleza literaria”
(Régis Debray, 1974)

Entre os anos 1960 e 1970, certo senso de integração regional marcou significativamente a intelectualidade artística de esquerda na América Latina. Em opções estéticas e políticas, se fortaleciam novamente os ideais de uma conexão entre os países latino-americanos, que assentava sua irmandade em um passado colonial compartilhado, um presente de exploração e intervenção imperialista ainda existente e um futuro de esperanças em comum, que seria alcançado pela Revolução.

Esteticamente, podemos remontar a influência artística latino-americana entre os produtores de artes visuais brasileiros pouco antes do golpe de Estado: a exposição *Otra Figuración Argentina*, na galeria Bonino, ano de 1963, marcava de maneira mais incisiva a troca cultural entre Brasil e Argentina, entre arte e política (conforme já exposto no capítulo 1). Durante a ditadura civil-militar, essas trocas e conexões passam a ser ainda mais solidificadas, por uma rede de artistas que compartilhou exílios, influências,

proteção e exposições de arte. Formou-se, especialmente entre os anos de 1967 a 1973 ²⁴⁸ uma verdadeira rede de solidariedade entre os artistas latino-americanos, em especial no cone sul.

Partindo de uma análise dos escritos e dos esforços de organização de atividades artístico-políticas entre os latino-americanos, este capítulo pretende apresentar, através de importantes iniciativas (selecionadas a partir de seu impacto na comunidade artística e sua ligação com a luta política), algumas questões centrais que marcaram o sentido desse sentimento de identidade latino-americana, assim como propõe discutir quais foram as estratégias de resistência e solidariedade entre esses artistas, exilados ou não, que conjuntamente tentaram construir, a partir da atuação política através de seu trabalho, formas de denunciar as violações de direitos humanos e possíveis caminhos para a Revolução.

4.1) “Hermano, dame tu mano”: a luta política e cultural latino-americana

Ao pensar a arte na sociedade argentina na longa década de 1960 ²⁴⁹, Ana Longoni chama atenção para a relação visceral entre a ideia de vanguarda e a de Revolução. O impulso de considerar o fazer artístico como vetor para atuar nas condições reais de existência, que Longoni se dedica a pesquisar ²⁵⁰, não é exclusividade do campo artístico

²⁴⁸ Uso como principais marcos para o recorte a exposição coletiva *Homenaje a Latinoamérica* e o boicote à XII Bienal de São Paulo/golpe de Estado no Chile, respectivamente, 1968 e 1973. Manifestações de solidariedade já existiam antes e continuariam a existir depois, mas em momentos mais espaçados e com menos força política, por isso a opção de trabalhar com esse recorte cronológico.

²⁴⁹ Termo emprestado de Fredric Jameson, em *Periodizar los 60*, para quem, na América Latina, os anos 1960 como período histórico ultrapassam os dez anos previstos no calendário, começando com a Revolução Cubana de 1959 e indo até 1976, no golpe de Estado que implementou a ditadura militar mais violenta que a Argentina passara no século XX. JAMESON, Fredric. *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora, 1997.

²⁵⁰ LONGONI, Ana. *Vanguardia y Revolución. Arte y izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

argentino, objeto principal da autora. Um mergulho na documentação sobre as vanguardas das artes visuais no Brasil, os artistas apoiadores da Unidade Popular no Chile, por exemplo, representa percorrer caminhos com muitas esquinas cruzadas, para os quais as conclusões da autora argentina podem ser generalizadas, em grande medida: vanguarda e Revolução eram motores das atividades artísticas para um conjunto grande de artistas no cone Sul.

A noção de “hegemonia cultural de esquerda”, que Schwarz usa para o Brasil, não parece ser exclusividade nossa:

Como assinala Cristina Tortti, dentro e fora das organizações e grupos da nova esquerda argentina ‘cresciam as tendências que colocavam suas demandas falando a linguagem da “libertação nacional”, do “socialismo” e da “revolução”, e envolviam não somente a classe trabalhadora, mas também a importantes setores da classe média’, do que resulta um conglomerado de forças políticas e sociais que produz um ‘intenso processo de protesto social e agitação política pelo qual a sociedade argentina pareceu entrar em estado de contestação generalizada.’²⁵¹

Pela citação do livro de Longoni (que por sua vez compartilha a conclusão de outra intelectual argentina), o sentimento de transformação social iminente e a certeza da crise generalizada do capitalismo eram presentes também na Argentina. E diante dos eventos históricos que levaram à vitória eleitoral do projeto da via democrática para o socialismo da *Unidad Popular* (UP) com a eleição do presidente Salvador Allende, podemos afirmar que no Chile também se compartilhava o mesmo momento histórico de construção de uma alternativa de esquerda.²⁵²

²⁵¹ LONGONI, Ana. op.cit. p.22.

²⁵² Artistas latinos de outros países também participaram dessas iniciativas, mas como aparecem em menor escala e quase nunca como organizadores, optei por me concentrar principalmente na conexão Chile-Argentina-Brasil.

Junto com esse pronunciado senso de necessidade de transformação social entre os artistas da América do Sul, é preciso mencionar a influência decisiva de Cuba no cenário das lutas abaixo da linha do Equador. A ilha aparece como exemplo e como articuladora de um sentimento de integração regional frente o grande inimigo: o capitalismo imperialista. Entre os intelectuais brasileiros, a consciência anti-imperialista não era uma novidade como estratégia de luta, tendo motivado, desde o início das atividades do PCB, estratégias frentistas para a derrota da exploração estrangeira no país, que seriam parte de um conjunto de etapas no fortalecimento nacional, para posteriormente operar a luta socialista. É possível apontar, entretanto, que nesse momento da passagem dos anos 1960 para 1970, a articulação anti-imperialista não tinha como pano de fundo uma etapa nacionalista, e estava muito mais relacionada à necessidade urgente de uma transformação social profunda, de uma revolução socialista. O sentimento anti-imperialista que alimentava o novo senso de “latino-americanismo” esteve assentado em uma série de processos históricos que se desenrolavam pelo mundo, e consolidaram o sentimento de integração regional: as lutas de libertação nacionais na África, a formação do bloco “Terceiro Mundo” a partir da Conferência de Bandung (1955) e a I Conferência dos Países Não-Alinhados (1961), a resistência à intervenção norte-americana no Vietnã e a própria Revolução Cubana, que colocaram no centro da discussão as possibilidades de organização autônoma dos países com passado colonial – ainda que na prática essa autonomia fosse muito mais parte do programa do que a realidade econômico-social.

Essa nova identidade latino-americana, como já afirmado, partia do passado nacional compartilhado, de exploração imperialista, mas o transcendia, encontrando solidariedade vinculada a essa origem comum, numa luta comum pela chegada de um novo tempo. O anti-imperialismo nacionalista já não era mais suficiente: a integração regional estava pautada no fortalecimento coletivo para a superação do próprio

capitalismo. Desse modo, podemos começar a esboçar uma imagem desse latino-americanismo como uma ideologia de integração regional, consciente da exploração e do atraso dela decorrente, e por isso, profundamente anti-imperialista, que teve como marca central o vínculo indissociável entre a identidade latino-americana e o socialismo.

Em obra (1972) enviada para ser exibida no Chile em solidariedade ao governo socialista eleito, Luis Felipe Noé explicita diretamente essa conexão:

A ARTE NA AMÉRICA LATINA É A REVOLUÇÃO. A arte é revelação, e só há uma forma de revelar a imagem América Latina: a Revolução.

No ano seguinte o autor publicou, por uma editora chilena, um pequeno livro onde abordava justamente o tema dessa obra, que se chamou *A arte na América Latina é a Revolução (El arte de América Latina es la revolución)*. Sua capa era o mapa invertido da América Latina, eternizado por Torres García ²⁵³, e nela o autor desenvolvia em texto algumas das ideias que apareceram na sala de exposição chilena nos cartazes e banners.

A pintura se esgotou como campo de investigação da linguagem. A arte é revelação, e só há uma forma de revelar a imagem da América Latina: a revolução. A Revolução não se representa. Se faz. [A arte na América Latina] deve ser convocatória, provocativa, executora. [...] A revolução não acontece na arte, a arte não vai fazer a revolução. A arte é a revolução quando a revolução é arte e a revolução é arte quando é revolução. ²⁵⁴

É possível notar que o artista argentino manifesta uma visão – que não é exclusivamente sua nesse período, é importante ressaltar –, de que tem muita clareza de

²⁵³ Artista uruguaio fundador da Escola do Sul, escola de arte construtiva/construtivista que eternizou a frase “o sul é meu norte” e teve no mapa da América invertido a representação plástica de seu objetivo. Marchesi acredita que a presença desse mapa na publicação de Noé representa uma ponte entre as posições latino-americanistas da primeira metade do século XX.

²⁵⁴ NOÉ, Luis Felipe. *El arte en America Latina es la Revolución*. Santiago do Chile: Andres Belo, 1973. p. 32

que não é a atividade artística que vai conduzir à revolução. Sua mensagem não caminha no sentido de que a arte seria revolucionária, ou de que a revolução aconteceria através das artes. Ao contrário, afirma que se a arte é revelação, a única maneira de revelar a América Latina é libertando-a do fardo da exploração, ou seja, a única forma de revelação é a revolução socialista. A própria revolução seria a arte, e o revolucionário guerrilheiro seria o verdadeiro grande artista.²⁵⁵ Na proclamação do fim da arte, o que esses artistas fizeram foi estetizar a revolução, falar sobre ela, em alguma medida ajudar a trazê-la para a ordem do dia, experimentando-a plasticamente, contribuir para incitá-la. Nesse sentido, Daniel Buren, em 1968 declara: “talvez o único que alguém possa fazer depois de ver uma obra como as nossas é a revolução total”²⁵⁶. Na tênue linha entre a ajudar a construir a revolução e a postura de iluminação vanguardista, essas declarações vão compondo um quadro de contradições e crises pelas quais passaram esses intelectuais em seus trabalhos como artistas e suas atividades como militantes.

Em um texto que chamou de “Para um perfil de arte latino-americano”, publicado pelo CayC, o crítico argentino Jorge Glusberg aborda a temática da arte e ideologia, sob perspectiva marxista (introduzindo o texto fazendo o balanço do significado de ideologia em Marx, Althusser, Poulantzas e Gramsci), para relacionar esse problema com o lugar da arte latino-americana. Entendendo a arte como um discurso ideológico, composto por signos, Glusberg considera que através da arte o homem pode conhecer sua realidade social, já que esse sistema de significados é definido pelos próprios homens. “Nos países ideologicamente submetidos por metrópoles e economicamente escravizados” diz o crítico, a arte não escapa desse processo de significação, e o importante para o artista seria

²⁵⁵ A ideia de superação do capitalismo apareceu com clareza na análise de muitas obras dos artistas argentinos, e a ideia de que o artista era um “guerrilheiro” no front da cultura apareceu em mais de um texto analisado, com por exemplo, “Guerrilha Cultural”, de Julio Le Parc. Uma análise mais detida desses artistas pode ser encontrada em MARCHESI, Mariana.

²⁵⁶ HAL FOSTER. *El retorno del real*. Madrid: Ediciones Akal, 2001. p.27

explicitar esse conteúdo “quase oculto” - a condição de dependência -, fosse ele a favor ou contra ela.

O crítico, integrante do que chamou de um novo programa criativo – *El Grupo de los Trece*²⁵⁷ – cuja proposta era expor sua significação política de maneira explícita, atacava diretamente as “condições produtivas” desses significados, e dessa maneira acreditava ser possível desenhar o perfil de uma arte latino-americana: uma arte revolucionária, pelas formas e pelo conteúdo, porque “não há transformação ideológica sem uma real transgressão retórica”. Ou seja, de uma maneira dialética o Grupo dos Treze se colocou contra a dependência na América Latina, e reflete essa condição social em sua arte, se posicionando não apenas no conteúdo, mas na própria forma de produzir os signos ideológicos na arte, que passa a ser um canal de comunicação novo a refratar nos seus destinatários reais novos significados ideológicos.

Glusberg afirma que o aparato ideológico da crítica burguesa é um filtro para ocultar os verdadeiros códigos de significados da obra de arte. O novo sistema que propõe intencionaria a comunicação direta com o “povo-espectador”. Em alguma medida, ainda que reconheça uma relação de trocas dialéticas entre a realidade objetiva e as representações na arte, por vezes beira à noção de ideologia como “falsa consciência”. Ao afirmar que arte burguesa era uma consciência “enganosa” para os povos latino-americanos, pode se abrir a porta para a ideia de uma consciência verdadeira de libertação regional vinda através da arte. Essa tensão poderia ser resolvida a partir do projeto de produção da arte a partir da própria classe subalterna, que parece ser a saída do projeto ideal de cultura latino-americana de muitos destes artistas. A subversão das formas de produção da arte precisava estar no programa desses artistas, ainda que muitas vezes não

²⁵⁷ Os treze em questão eram: Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Gregorio Dujovny, Jorge González Mir, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Jorge Glusberg, Jacques Bedel, Victor Grippo, Julio Teich, Luis Benedit, Carlos Burg e Vicente Marotta.

tenha sido colocada em prática. Daí retomamos a premissa de Noé, que juntamente com outros acreditavam ter chegado o momento em que a arte na América Latina dependia da, e estava entrelaçada com, a revolução.

A unidade latino-americana aparecia como peça central e inegociável na estratégia de luta e na arte nesse momento, sendo o fermento de uma série de iniciativas coletivas e “transnacionais” com o objetivo de interferir politicamente, fosse como denúncia da tortura e da censura, a mobilização internacional de apoio aos resistentes, ou como projeto de democratização da cultura e da arte. As iniciativas foram variadas, mas guardaram em seu interior esse núcleo de resistência ao imperialismo, especialmente o norte-americano, de luta contra os regimes militares e contra o capitalismo – três instâncias intimamente vinculadas no discurso desses artistas.

Diante desse quadro, é interessante levantar a chave de leitura de Longoni para interpretar as iniciativas desses artistas, que serão apresentadas nas próximas seções do capítulo:

... uma possível chave de leitura dos vínculos entre arte e política na época abordada a partir das distintas articulações que assumiram esses conceitos [vanguarda e revolução] entre si: vanguarda como revolução, a revolução como experimentação, uma arte para a revolução e finalmente, a revolução como imperativo que exclui de seu foro a arte e reforça o mandato que propicia a mudança para a política.²⁵⁸

O que se verifica na análise das referidas iniciativas, de alguma maneira, é essa chave de leitura. A noção de que a nova vanguarda representava uma revolução no campo artístico, a partir de uma arte experimental, cuja missão central era contribuir, como pudesse, com o processo político de libertação das classes subalternas, que ocorrera por

²⁵⁸ LONGONI, Ana. op.cit. p.12.

sua própria organização, mas que convinha aos artistas contribuírem com seu trabalho para a contra-hegemonia e para a luta pela democratização da arte. De maneiras distintas, o binômio vanguarda e revolução vai aparecendo de maneira substancial nas utopias desses artistas, fosse como sinônimos (“vanguarda é a revolução”) ou como transição (“vanguarda na revolução ou da revolução”) ²⁵⁹. Essas distinções, inclusive, são postas de lado na organização de eventos coletivos. Em nome da solidariedade latina, artistas de diferentes vanguardas estéticas e filiações políticas dentro do campo da esquerda, se unem na denúncia da exploração e das ditaduras, o que resulta em exposições de grande diversidade. O que parece consenso, no entanto, era que “não se podia ser revolucionário em arte e ser reacionário na política”.²⁶⁰ Dessa maneira, inúmeros grupos de artistas e críticos estiveram na luta contra os setores mais reacionários e os regimes que os mesmos implementaram.

4.2) Esforços de solidariedade: institutos, museus e exposições

Conforme exposto, o anti-imperialismo foi um elemento central na identidade dos artistas militantes latino-americanos nos anos 1960 e 1970. Esse sentimento abria diversas frentes de debate, tanto a respeito do imperialismo cultural – pela via das academias de artes, bienais e dos prêmios, ou o problema da cultura de massas, quanto pela crítica às intervenções dos países do “primeiro mundo” nos países de “terceiro mundo”. Nesse quadro é de se esperar que os Estados Unidos da América, principal agente imperialista

²⁵⁹ As expressões destacadas são de Ana LONGONI. As distintas formas de atuação e concepção de como ser revolucionários em arte entre os artistas brasileiros já foram trabalhadas nos capítulos anteriores, motivo pelo qual não me deterei nelas aqui. O objetivo é captar o clima comum de solidariedade para a transformação social presente entre as vanguardas latino-americanas.

²⁶⁰ MASSOTA, Oscar. 1969. *Apud*: LONGONI, Ana. op.cit. p. 40.

no período da Guerra Fria, figurassem como a personificação de relações socioeconômicas exploratórias, da manutenção da dependência e das intervenções militares que minavam os movimentos de libertação, na América Latina e em outras partes do mundo subdesenvolvido.

Antes de passar a análise das iniciativas conjuntas dos artistas latino-americanos, cabe realizar uma observação sobre a forma como os EUA figuram no discurso latino-americano nessas exposições e obras de arte. Carla Macchiavello afirma que nesse processo de anti-imperialismo latino-americano há um “outro hegemônico estrangeiro” o qual se nega absolutamente, e que alimentava também a vontade de independência artística.²⁶¹ No entanto, quando observamos que algumas dessas mostras e exposições contavam com a ajuda de artistas norte-americanos e europeus (como os exemplos da Contrabienal e do Museu de Solidariedade, que abordaremos nas duas últimas seções do capítulo) é possível pensar que o núcleo do latino-americanismo não era simplesmente nacionalista, mas sim anti-imperialista. O grande problema não era o “outro estrangeiro”, mas o “outro explorador”, que atualizava no presente as relações de dominação passadas. Em alguma medida esse “outro explorador” pode aparecer como a burguesia nacional associada²⁶², ou mesmo os agentes estrangeiros que alimentavam regimes econômicos desiguais nos países latino-americanos, que geravam também formas de dominação cultural e mercantilização da arte. Por isso temos iniciativas articuladas em grande proximidade com artistas norte-americanos e europeus cuja posição política era anticapitalista. Os EUA não são um grande alvo de crítica como nação, pura e simples, mas sim por sua grande intervenção como Estado nos países subdesenvolvidos nos anos 1960 e 1970.

²⁶¹ CORNEJO, Carla Maria Macchiavello. "Panamericanismo artístico como vanguardia: el rol social del arte a comienzos de los años 70." *Congreso Internacional de Teoría y Historia de las artes - XII Jornadas Caia. Balances, Perspectivas y Renovaciones Disciplinarias De La Historia Del Arte*. Argentina, 2011. p. 259 – 269,

²⁶² DREIFUUS, René. *1964. A conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

Ao falarmos das iniciativas latino-americanas, há uma questão que é interessante apontar. No âmbito de sua atuação nacional, muitos dos artistas que participaram dessas iniciativas eram partidários da noção de que era necessário romper com as fronteiras acadêmicas/mercadológicas destinada às artes visuais, transbordando os espaços dos museus e galerias, para ganhar as ruas e subverter as relações tradicionais de produção e distribuição da arte. No entanto, ao pesquisar os esforços conjuntos, é impossível não esbarrar em institutos, museus, galerias e até mesmo o apoio do Estado (no caso chileno). Há uma evidente tensão aí entre a crítica à arte tradicional e o anti-institucionalismo e as estratégias de ação transnacionais, especialmente nos anos 1970.

Para pensar essa tensão, Ana Longoni oferece uma excelente sugestão, baseada em entrevistas com os artistas argentinos Juan Carlos Romero e Perla Beneviste, a tática que chama de *copamiento*. O termo, que não tem definição exata no dicionário de espanhol ²⁶³, é empregado como conceito emprestado da linguagem militar, que pode significar tanto “fazer o cerco” como ocupar um determinado espaço. Fora do vocabulário militar, costuma ser visto empregado quando se refere à ocupação de cargos. Mesmo sem tradução direta, é possível compreender a tática de *copamiento* como uma ocupação estratégica. Levando em consideração que muitos dos artistas que encontramos nas iniciativas de solidariedade internacional já eram reconhecidos dentro próprio campo, além de promoverem tentativas de romper com os espaços e os suportes tradicionais para a renovação estética, esses intelectuais aproveitariam suas posições de prestígio junto às instituições internacionais e ao público das artes em geral, para dar visibilidade à denúncia contra o imperialismo e as ditaduras no cone sul, além de realizarem tentativas de aproximação com os trabalhadores. Assim, nos anos 1970, muitos artistas optaram pela tática da ocupação das brechas institucionais para denunciar o regime, depois de uma

²⁶³ O dicionário da Real Academia Espanhola apresenta apenas o verbo *copar*. Nenhum outro dicionário pesquisado apresentava o termo *copamiento*, que parece um neologismo político.

fortíssima campanha para o abandono dessas instituições nos anos 1960. Ao mesmo tempo tentavam manter olho vivo para ocupar as ruas e trazê-las para dentro dos espaços tradicionais. Há uma declaração de León Ferrari, artista reconhecido como um dos principais militantes de esquerda da vanguarda argentina, que é bastante elucidativa dessa tática.

No ano de 1965, Ferrari apresentou a obra *La civilización occidental y cristiana* para o prêmio do Instituto de Tella, um dos principais responsáveis pela divulgação das vanguardas experimentais argentinas. A obra, abaixo reproduzida, apresentava um avião norte-americano no qual jazia um Cristo crucificado:



León Ferrari. *La civilización occidental y cristiana*, 1965.

A instalação era acompanhada da frase “O problema é o velho problema de misturar arte com política”. Tudo na obra era polêmico, desde a maquete do avião que bombardeava o Vietnã, a presença do Cristo e a frase irônica pelo desconforto, o que fez com que o organizador da mostra, Romero Brest, solicitasse a Ferrari sua retirada. O

comentário do artista sobre o evento ilustra o que era a ideia de *copamiento*, cada vez mais presente nos anos 1970.

Quando mudei de ideia sobre a arte, a raiz dos bombardeios no Vietnã, o adverti [a Romero Brest] que faria outra coisa. Quando viu o avião montado, uns dois ou três dias antes da inauguração, notei que estava preocupado. [...] Me sugeriu substituir o avião por sua maquete ou por outra peça. [...] Eu me vi em uma espécie de dilema: ou tomar o caminho das artes plásticas, que indicava ou exigia retirar tudo e denunciar por censura, ou o caminho da política, meu propósito inicial de expor alguma coisa precisamente ali sobre o Vietnã, no lugar das liberdades proclamadas pelos EUA bombardeadores.²⁶⁴

O que notamos do comentário de León Ferrari é parte da estratégia de ocupar os espaços da tradição artística e organizados pelos agentes do imperialismo ou pelos agentes do mercado (quase sempre reunidos nas mesmas figuras) e ali criar o constrangimento da denúncia, alcançando o público desses agentes e promovendo novos debates. Esta tática representará uma discussão importante entre os artistas especialmente na ocasião das Bienais de São Paulo, tema que será abordado na próxima seção do capítulo, uma vez que ocupar esses espaços poderia também representar legitimar o aparelho artístico da reação que eles buscavam combater.

Além de ocupar os espaços dos prêmios e museus, as iniciativas dos artistas latino-americanos contaram, portanto, com redes e estruturas de universidades, institutos de arte e galerias. Os principais focos de organização desses artistas serão o Chile e Cuba, que por seus governos revolucionários facilitavam o processo de articulação, na medida do possível; além de Paris e Nova Iorque, onde havia um número considerável de artistas de

²⁶⁴ LONGONI, Ana. op.cit p. 36. A opção do artista foi substituir o avião por uma maquete menor, mas manter o ato político de apresentar para aquele público privilegiado e financiado pelos EUA a denúncia que sua obra objetivava.

vanguarda latino-americanos que, adquirindo renome no campo artístico nos anos 1960, circularam nessas duas capitais em bolsas de estudo, financiados por prêmios, etc.

Muitas iniciativas foram organizadas, primordialmente por artistas e críticos argentinos e brasileiros, mas que por razões de estarem ambos enfrentando regimes militares, ou com liberdade de expressão reduzida, se mobilizaram de fora de suas terras natais. É possível relacionar a própria identificação mais “geral” regional, como “latino-americano”, fizesse mais sentido para estes artistas que estavam nos dois grandes centros do mundo das artes, percebendo fora da América Latina essa identidade comum.

a) O Museo Latinoamericano e o MICLA

No ano de 1966 foi criado por David Rockefeller (banqueiro da tradicional família norte-americana), o *Center for Inter-American Relations* (CIAR, atual *Americas Society*), inspirado pela iniciativa da Aliança Para o Progresso, mas com o objetivo de sair das relações intergovernamentais para alcançar trocas entre os setores privados, com a declarada finalidade de acelerar a modernização da América Latina, reduzindo a influência cubana no continente.²⁶⁵ Para isso, o CIAR atuaria em duas frentes: uma política e outra cultural. A primeira cumpriria a função de uma melhor comunicação entre os processos políticos, econômicos e sociais para o desenvolvimento do hemisfério,

²⁶⁵ IGLESIAS, Aimé Lukin. “Contrabienal: Latin American Art, Politics and Identity in New York, 1969-1971.”. In: *Art@s Bulletin* 3, n.2, 2015; e LONGONI, op.cit. p. 199. Lincoln Gordon, embaixador norte-americano no Brasil na ocasião do golpe de 1964, articulador entre Estados Unidos e forças da contrarrevolução brasileira, foi membro da diretoria do CIAR, e sua renúncia era exigida pelos artistas do *Museo*.

enquanto a segunda buscava promover a divulgação das conquistas e tradições culturais norte-americanas para América Latina.

Vista pelos artistas latino-americanos como vítima do imperialismo econômico, a América Latina não teria força econômica ou os veículos adequados para construir sua própria auto-representação. Considerando que as formas de representação da América Latina pelo CIAR eram deturpadas, um conjunto de artistas residentes em Nova Iorque idealizou o *Museo Latinoamericano*, entre os anos 1969-1970. O objetivo da organização seria promover um programa cultural de atividades, ajudar a implantar cursos de arte latino-americana nas universidades e disseminar informações sobre a censura e repressão às atividades culturais na América Latina. A ideia central era criar espaços alternativos para agirem fora do controle das fundações, corporações e outros instrumentos de estabelecimento de hierarquias culturais. O documento de fundação do *Museo* foi assinado por Arnold Belkin (México), Leandro Katz (Argentina), Rubens Gerchman (Brasil), Leonel Góngora (Colômbia), Luis Molinari Flores (Equador), Alejandro Puente (Argentina), Rolando Peña (Venezuela). A eles se juntaram Luis Camnitzer (Uruguai), Eduardo Costa (Argentina), Liliana Porter (Argentina), Teodoro Maus (México), Carla Stellweg (nascida na Indonésia e residente no México) e Luis Wells (Argentina), entre outros. O grupo possuía um jornal chamado *Frente*, distribuído local e internacionalmente por eles mesmos.

Um dos primeiros atos do *Museo* foi uma exibição alternativa à *Latin American Art Week*, organizada pelo CIAR (e posteriormente cancelada, tamanho sucesso da outra exibição), chamada *Contrainf*, já indicando a necessidade de espaços que estes artistas considerariam como “contrainformação”, ou seja, alternativos aos espaços de discurso oficial sobre a América Latina da “industrialização e do progresso” na aliança com os EUA. A exposição, realizada na Paula Cooper Gallery (única a aceitar apresentá-la), em

Nova Iorque, reunia vinte *silkscreens* com frases e informações históricas acerca da intervenção norte-americana na América Latina. Do conjunto de artistas agrupado em torno da iniciativa do *Museo Latinoamericano* surgiu o *Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericana* (MICLA), uma ala mais radical em termos de utilização da iniciativa como ferramenta política, e não com espaço para apresentação dos trabalhos pessoais.²⁶⁶

Alguns membros desses grupos, encabeçados por Carla Stegwell, fundaram a revista *Artes Visuales*, publicada de 1973 a 1982, que funcionou como um dos principais periódicos dedicados à arte latino-americana, onde publicaram diversos intelectuais, tendo como tema central as artes de vanguarda no continente. De acordo com a editora da revista, esses artistas advogavam um internacionalismo – solidamente vinculado à tradição crítica entre esses artistas²⁶⁷ – através de uma lente latino-americana. A denominação “latino-americana” teria servido como cola para unir um conjunto de artistas que foram confrontados com a dominação europeia e norte-americana nos âmbitos econômico, social, político e ideológico sob a qual viviam, gerando espaço de discussões sobre o tema. Colaboraram com a revista alguns nomes como Jorge Romero Brest (Argentina), Ferreira Gullar (Brasil), Jorge Alberto Manrique (México), Carlos Monsiváis (México), Octavio Paz (México), Mario Pedrosa (Brasil), Emilio Garcia Riera (Espanha, exilado no México) Marta Traba (Argentina/Colômbia), Vito Acconci (EUA), Luiz Camnitzer (nascido na Alemanha, criado no Uruguai), Douglas Davis (EUA), Guillermo Deisler (Chile), Juan Downey (Chile), Hans Magnus (Alemanha), Dan

²⁶⁶ Os artistas que batalhavam pelo espaço pessoal afirmam que tinham menos condições econômicas de sobreviver em NY sem construir o espaço de trabalho para sua arte, mas que não necessariamente discordavam da posição política do MICLA.

²⁶⁷ MARCHESI, Mariana. “Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973.” *ContraCorriente*. v. 8, n.º. 1, 2010. p. 120-162. www.ncsu.edu/project/accontracorriente. Acessado em janeiro de 2016.

Graham (EUA), Les Levine (Irlanda/EUA), Nam June Paik (Coreia do Sul), Martha Rosler (EYA), Wolf Vostell (Alemanha), Horacio Zabala (Argentina).

b) “A Cuba iré”: o pólo chileno-cubano

O *Museo Latinoamericano* e o MICLA não foram as únicas iniciativas surgidas no período. Além desse grupo, que se organizou a partir dos Estados Unidos, outro eixo de articulação se desenhou na própria América Latina, o “polo cultural chileno-cubano”. Afiançado pelos governos socialistas existentes nos dois países, esse polo conformado sob os ventos de novas interpretações sobre a realidade socioeconômica dos países ex-coloniais no campo da esquerda, como a teoria da dependência, reuniu artistas firmemente posicionados a favor da revolução social. Em torno desse eixo foram promovidos encontros e exposições especialmente através de duas instituições: o *Instituto de Arte Latinoamericano* (IAL), vinculado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile, e a *Casa de Las Américas*, em Cuba.

Recém-começado o governo de Salvador Allende, o tema da democratização da arte e da cultura ganhava espaço entre os intelectuais chilenos, e já no ano de 1971 foi criado o *Instituto de Arte Latinoamericano* (IAL), cuja direção contaria com os nomes do chileno Manuel Rojas e do crítico de arte brasileiro Mario Pedrosa, ambos professores da Universidade do Chile.²⁶⁸ Já nesse mesmo ano o IAL se aproxima da *Casa de las Américas* e dá início ao que Mariana Marchesi chama de uma frente artística anti-imperialista, que nesse caso teve como grande novidade o fato de que ambos países

²⁶⁸ Mario Pedrosa, em exílio, foi convidado a ocupar a cadeira de História da Arte Latino-Americana.

incluíram os projetos como parte de seu programa oficial de cultura. Juntos, além de exposições, o IAL e a Casa de las Américas organizaram também seminários, chamados de *Encuentros de Plástica Latinoamericana* (EPL).

O I EPL ocorreu em Havana, no ano de 1972 e teve como base o debate sobre a mercantilização da arte na sociedade capitalista e as responsabilidades dos artistas latino-americanos em pensar uma arte revolucionária. Esse encontro gerou grande mobilização dos artistas e resultou num documento, “Llamamiento a los artistas plásticos latino-americanos”, cujo objetivo era convocar os artistas latinos a assumirem a postura política de combate ao imperialismo, econômico e ideológico, denunciando a dependência artística imposta pelos centros internacionais.

No encontro, a tônica do latino-americanismo – seguindo tradição cubana – foi marcada pelo resgate das ideias de integração de José Martí e Bolívar, unidade configurada, como já afirmado, pela luta contra o imperialismo e a necessidade do socialismo, que libertaria efetivamente os povos latinos. O artista latino-americano precisaria tomar como sua a luta socialista e oferecer-lhes as armas que tivesse, nesse caso, sua arte e sua atitude militante, de promover sempre que possível a aproximação entre a arte e o povo. Se a revolução começa “muito antes” da tomada de poder e se “estende muito depois dela”, o papel dos intelectuais nesse processo de denúncia do imperialismo era fundamental. O chamamento fundamental do Encontro era que os artistas latino-americanos subscrevessem o documento, e tomassem-no como um programa de ação, difundindo a perspectiva de uma arte revolucionária latino-americana em seus espaços de atuação e visibilidade.

O “Llamamiento” teve eco em diversos espaços, onde se multiplicaram exposições que coadunavam com o EPL, como por exemplo exibição de obras que denunciavam as intervenções na América Latina e suas lutas na cidade universitária de

Paris, na Casa dos Jovens de Courneuve, na cidade universitária de Antony, na Casa dos Jovens de Nanterre, no Teatro Amandiers; no Salão da Jovem Pintura do Museu de Arte Moderna, na mesma cidade, denunciando a situação dos presos políticos no Brasil e na Argentina; além de conseguir mais de trinta assinaturas para o *Llamamiento*, editar um boletim de difusão das atividades realizadas e de organização do II EPL. Entre os principais organizadores dessas atividades em Paris estiveram o argentino Le Parc e o brasileiro Sérvulo Esmeraldo. Esse grupo de residentes de Paris, aderentes das diretrizes do ELP, adota para si o nome “América Latina não-oficial”, e atuou junto aos comitês de defesa dos presos políticos da Argentina, do Brasil, do Uruguai, do Paraguai e da Bolívia, e os comitês França-América Latina / França-Cuba, organizando espetáculos, debates e exposições de filmes na cidade universitária de Paris. Além disso, compartilharam com essas organizações as tarefas de produzir cartazes, boletins, reuniões públicas. Colaboraram ainda com o recolhimento de assinaturas para denúncia da prisão de artistas latino-americanos, como o caso do músico uruguaio Daniel Viglietti.²⁶⁹

Entre os compromissos assumidos depois do I EPL, os artistas ressaltaram a importância de apoiar qualquer manifestação política que buscasse mobilizar a opinião pública e as massas para construir a transformação radical, fosse através de denúncias, assinaturas, ou apoio técnico (cartazes, diagramações). Além disso, desejavam se organizar em sindicatos, equipes ou frentes para denunciar a monopolização elitista da arte, boicotando exposições e prêmios que servissem a esse fim. Um elemento importante dessa frente de mobilização aparece nos informes do grupo América Latina não-oficial, remetido aos organizadores do EPL (IAL e Casa das Américas) e seus participantes: a relação com o povo e com a luta revolucionária: instigar a “capacidade de criação que tem o povo, sem nenhuma intenção de colocar direção alguma”. A perspectiva dos artistas

²⁶⁹ Le Parc, Julio. "Informe del Grupo de artistas latinoamericanos firmantes del llamamiento residentes en París," 1972.

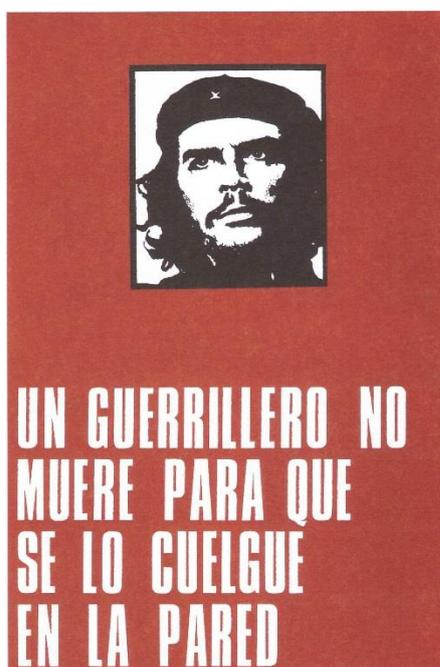
participantes do encontro era, portanto, atuar como uma espécie de arte-educadores: socializando com as massas o conhecimento específico que tinham sobre o campo, seria possível dessacralizar a própria arte, abrindo caminho para uma forma de criação diferente por parte dessas “massas”, aproximando a classe subalterna das experiências de produção de arte que pudessem expressar experiências próprias, sem a postura de que os artistas direcionassem a produção ou que falassem em nome da classe.

A grande mobilização e os frutos desse primeiro encontro renderam, em 1973, novo encontro, também realizado em Havana. Nesse segundo encontro, além de reafirmarem a identidade latino-americana construída na luta contra o imperialismo e a necessidade de se inserirem mais nas organizações revolucionárias, colocavam-se em reorientação estratégica diante do avanço “fascista” do imperialismo norte-americano, que depois do Brasil, Bolívia, Paraguai e Uruguai, dera o golpe no governo popular chileno. Foram produzidas algumas obras de arte, além das resoluções, que prestavam solidariedade ao Chile, se apropriando especialmente da figura de Salvador Allende ou do monograma VA (Viva Allende). Os artistas se comprometiam a permanecer na luta contra a tortura e a repressão que se generalizavam na América Latina, defendendo de toda maneira possível os presos políticos, realizando mostras de solidariedade aos países vítimas de ditaduras na América Latina.²⁷⁰

Não apenas seminário e encontros para debates teóricos foram realizados por esses artistas latino-americanos comprometidos com a luta anti-imperialista no final dos anos 1960 e princípios de 1970. Diversas exposições de arte montadas coletivamente foram realizadas, com o intuito de dar visibilidade e conquistar apoio para a luta latino-americana. Uma das primeiras exposições organizadas que tratavam do tema

²⁷⁰ Além dos encontros realizados em Havana, um encontro também foi realizado no Chile, o Encontro de Artistas Plástico do Cone Sul cujo objetivo era semelhante ao do EPL. Nesse encontro, realizado meses antes do I EPL discutiu-se a questão da arte como ferramenta de contrainformação, e seu potencial de sucesso frente os meios de comunicação.

imperialismo foi a *Homenaje al Viet-Nam*, convocada por León Ferrari e Carlos Gorriarena, que se realizou na galeria Van Riel, no início do ano de 1966. Depois disso, convocada pela Sociedade Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) foi realizada a mostra *Homenaje a Latinoamérica*, em outubro de 1968, um ano depois do assassinato de Che Guevara. A pedido da SAAP, os artistas participantes deveriam trabalhar sobre uma mesma base: a foto de corpo de Che (onde este figura de braços dados com outros comandantes de colunas da Revolução Cubana), com o rosto da eternizada foto tirada por Korda, conduzindo uma multidão. O resultado da mostra foi uma montagem com todos os desenhos e cartazes produzidos, com distintas criatividades, que cobriu todas as paredes de uma sala, cuja vista era a de Che guiando uma enorme multidão anônima, dividindo a mensagem entre “todos somos Che” e “todos o seguimos”. A ideia da mostra em homenagem a Che Guevara seguiu por alguns anos, tendo sido repetida em outros outubros seguintes. Uma das imagens mais famosas desse processo de trabalho com a foto de Che é o seguinte cartaz:



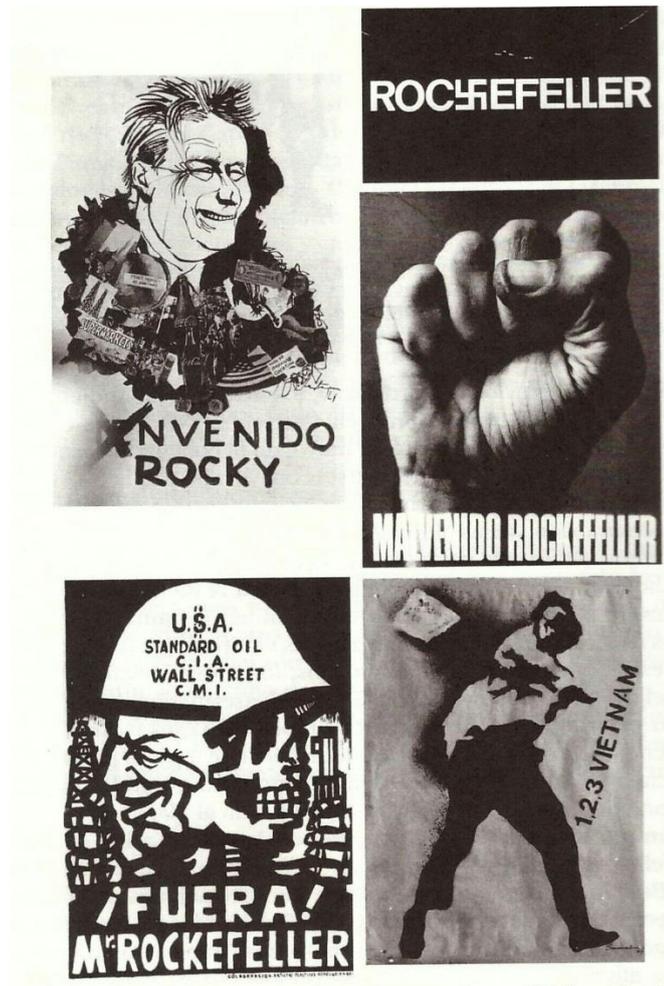
Roberto Jacoby. *Antiafiche*. 1969

“Um guerrilheiro não morre para que você o pregue na parede”. A mensagem de Jacoby, que pode ser entendida como uma crítica à massificação do uso da imagem de Che, esvaziada de seu sentido político, deixa claro o tom que acompanhava a aura do guerrilheiro: um exemplo, uma inspiração de luta, um símbolo de um processo que havia começado e precisava ser terminado, a luta pela libertação da América Latina. No ano de 1972, o IAL e a Casa das Américas organizaram uma das últimas exposições desse ciclo, que se chamou “A América de Che”, e foi realizada na ocasião do quinto aniversário de morte de Guevara.

No ano de 1969 a SAAP coordenou outra mostra, que conquistou visibilidade na América Latina, chamada “Malvenido Mister Rockefeller”.²⁷¹ A mostra ocorreu por ocasião da visita de Nelson Rockefeller à América Latina (Peru, Venezuela, Argentina, Chile, Bolívia, Uruguai), e foi composta de 54 cartazes – muitos destruídos pela repressão, mas preservados por fotografias²⁷² – que foram dedicados aos grêmios estudantis e às forças da América Latina que lutavam por sua liberação.

²⁷¹ Entre os participantes estiveram Goia Fiorentino, Pedro Pont Vergés, Ricardo Carpani, Ignacio Colombres, Justo Barboza, Margarida Paksa, Esperilio Bute, Carlos Carballo, Aníbal Cedrón, Leopoldo Presas, Carlos Sessano, Juan Carlos Castagnino, Alfredo Saavedra, Diana Dowek, Basia Kuperman, José Rueda. Outros não foram identificados, e alguns cartazes eram anônimos.

²⁷² Fotos de Carmen ‘Cacha’ Miranda, publicadas por Ana Longoni.



Os cartazes, de diferentes maneiras, associam Rockefeller ao capitalismo e à destruição dos países do mundo subdesenvolvido, como por exemplo na menção ao Vietnã do último cartaz ou no caos social representado pelo primeiro. Outros cartazes usam símbolos da extrema-direita, como a suástica, ou a crítica ao militarismo das intervenções capitalistas, como no capacete do cartaz inferior esquerdo) que traz o nome da empresa de Rockefeller, a Standard Oil, acompanhada da CIA – Agência de Informação norte-americana criada na Guerra Fria, Wall Street, e que de um lado apresenta um rosto sorridente, frente à torre da refinaria, e de outro, uma caveira de frente para uma arma. Todos os cartazes indicavam que a visita de Rockefeller representava em

diversas instâncias os problemas que as intervenções imperialistas significavam para a América Latina.

Dentro das exposições sediadas em Buenos Aires, a SAAP organizou uma, no ano de 1974, em solidariedade ao Brasil, por ocasião dos dez anos do golpe de Estado. A exposição reuniu trabalhos que denunciavam a violação dos direitos humanos, tortura e repressão. Dessa mostra participaram Juan Carlos Romero, Doris Balestrini, Norberto Pagano, Oscar Smoje, Margarita Paksa, Luis Felipe Noé, Ricardo Carpani, Liliana del Piero, Miguel Dávila, Daniel Zelaya, Isabel Merellano, Jorge Ponce, Langone, Kasell, Josefina Robirosa, Diana Dowek, Daniel Costamagna, Elda Cerrato, Hugo Pereyra, Armando Sapia, Ponciano Cárdenas, Francisco Ruiz, Ricardo Roux, León Ferrari e Ernesto Deira. (LONGONI, P. 197). Outra exposição do mesmo teor, mas localizada no Chile, foi organizada em 1971 por Guillermo Nuñez, e foi intitulada “Apoyo al Pueblo brasileño. No a la Bienal Gorila”.²⁷³

O conjunto de artistas residentes em Paris também organizou diversas mostras de arte na capital francesa, entre as quais é possível destacar a “América Latina não oficial” (1970) e a “Repressão, opressão e luta do povo latino americano” (1973). No âmbito dessa última foram expostas imagens como a reproduzida abaixo:

²⁷³ Infelizmente não foram encontradas nos arquivos brasileiros as obras que fizeram parte dessa exposição, que possivelmente pode ser pesquisada a partir do Museu de Arte Contemporânea ou do Centro de Documentação de Arte Chileno, em Santiago.



Juan Pablo Renzi. Cartaz enviado a Le Parc para a mostra “Represión, opresión y lucha del pueblo latino-americano.” 1973.

O cartaz é condizente com o teor de toda mostra: sob o manto da bandeira norte-americana figuram ricos e militares, imersos num mar de sangue, onde boiam as bandeiras da Argentina. A imagem é direta e sintetiza a análise, já apresentada, que esses artistas faziam do papel do imperialismo norte-americano no cone sul, sua responsabilidade sobre os mortos e desaparecidos, sua conexão com a elite nacional.

Dentro do grupo “América Latina não-oficial” formou-se um coletivo chamado Grupo Denúncia (1972), composto pelos argentinos Alejandro Marcos e Julio Le Parc, pelo brasileiro Gontran Guanaes Netto e pelo uruguaio José Gamarra. O grupo expôs um forte conjunto de obras sobre a tortura no Salão da Jovem Pintura do Museu de Arte Moderna de Paris. Nessa sala se difundiu ainda material de informação sobre a situação latino-americana e foram realizadas entrevistas coletivas sobre a situação dos presos políticos (havia um comitê de defesa de presos políticos da Argentina que fazia essa tarefa). Os painéis exibidos no salão foram posteriormente utilizados em atos públicos na

Universidade Dauphine (Paris) promovidos pela Anistia Internacional, no mesmo ano de 1972, para denunciar a situação da ditadura militar no Brasil.²⁷⁴

Estas foram apenas algumas das iniciativas de organizações e exposições feitas pelos artistas latino-americanos, dentro e fora do continente, no sentido de promover a integração regional na luta contra as ditaduras e pelo socialismo.

4.3) “No a la Bienal”: o problema das Bienais de São Paulo

Iniciada em 1951, a Bienal de São Paulo ocupa uma posição importante na história das artes visuais no Brasil. Considerada à época de sua fundação pelos críticos Mario Pedrosa, Sergio Melliet e outros, como um importante evento para elevar São Paulo à categoria de capital das artes no Brasil, as Bienais foram impactantes no processo de formação das vanguardas artísticas brasileiras, sempre de maneira polêmica. Ocorrendo, por certo, a cada 24 meses, a Bienal preenchia seus interregnos com outros eventos (como as pré-bienais e bienais internacionais), gerando constante movimentação e debates para as artes brasileiras. Francisco D’Alembert recorda que nenhuma das bienais ocorreu sem polêmicas:

... a bienal nunca existiu sem grandes polêmicas, que vão do campo artístico (o debate entre figurativismo e abstracionismo; o papel do crítico e do curador; a diversificação de meios e de suportes; as acusações à direita, de ser um evento “imoral”, ou à esquerda, de ser um evento “burguês e alienado”) ao organizativo (a relação com o MAM-SP, a figura de Ciccillo [Matarazzo], a constituição sempre polêmica de sua Fundação, o debate sobre a participação

²⁷⁴ Algumas das obras expostas estão reproduzidas no capítulo 2 dessa tese.

do Estado e das verbas públicas e privadas, a relação com o “público” ou com a “massa”).²⁷⁵

Criada nos tempos da Guerra Fria, a Bienal teve seu nascimento marcado por questões delicadas. Irmã mais nova (ou quase gêmea) do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), o evento de arte teve como gerador o projeto coordenado por Nelson Rockefeller (proprietário da Standard Oil, empresário norte-americano), desenvolvido enquanto foi diretor do *Inter-American Affairs Office*, organismo ligado ao departamento de Estado norte-americano, que visava estreitar os laços culturais com a América Latina, em especial com o Brasil (pela posição estratégica que o país ocupava no continente). As relações de Rockefeller com o mundo das artes no Brasil se estreitaram através do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), que cedeu as primeiras treze peças de artistas renomados internacionalmente (tais como Léger, Chagall, Calder entre outros) que comporiam a coleção do (ainda projeto) MAM-SP. Na cerimônia de doação, na qual esteve presente o próprio Rockefeller, formou-se a comissão de fundação do MAM, cujo representante principal era o empresário ítalo-brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como Ciccillo Matarazzo.

Matarazzo atuaria como espécie de mecenas no mundo das artes, ao idealizar, no bojo da formação do MAM, a Bienal de São Paulo, inspirado no modelo da Bienal de Veneza (a qual o empresário visitou no ano de 1948, mesmo ano da inauguração do MAM-SP).

De maneira análoga ao projeto de Veneza, desde a criação do MASP [1947] e do MAM [1948], o projeto da elite cultural e de certos empresários paulistas era criar em São Paulo um polo cultural fundado na ultramodernidade como referência até mesmo mundial, ao mesmo tempo que poderia contribuir para

²⁷⁵ ALEMBERT, Francisco. *As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 16.

internacionalizar (ou “exportar”) a arte brasileira. E para isso precisavam “importar” referências. De fato, é desse projeto que surge a Bienal. Na história da nossa cultura fomos importando tudo até chegar a importar, no segundo surto industrializante dos anos 1940-1950, a Bienal de Veneza.²⁷⁶

À parte o deslocado comentário “na história da nossa cultura fomos importando tudo”, a citação de D’Alembert ajuda a contextualizar o afã internacionalizador (de aprender com as maiores tendências e de jogar a arte brasileira no cenário internacional) inerente à proposta da Bienal.

No ano de 1961, quando se comemoravam os dez anos da Bienal de São Paulo, que cresceu e atraía cada vez mais delegações internacionais, um projeto de lei aprovado na curta presidência de Jânio Quadros, redigido por Mario Pedrosa, objetivava transformar a Bienal em uma instituição pública. Criava-se assim a Fundação Bienal, separada do MAM-SP (os auxílios públicos, como verbas federais anteriormente vinha através do museu). A proposta tinha como objetivo central liberar os projetos do MAM-SP do consumo inesgotável de recursos que a Bienal exigia, drenando todos os fundos alcançados pelo museu. Um dos principais críticos a essa separação, Arnaldo Pedroso D’Horta questionara, na ocasião, o fato da Fundação continuar tendo caráter privado na prática, e ainda assim consumir grandes somas de recursos públicos, mesmo que em seus conselhos diretores não houvesse representação de artistas.²⁷⁷

Aracy Amaral atribui a separação entre o MAM e a Bienal à personalidade autoritária de Matarazzo (que era grande interventor na vida do museu e controlava de pertíssimo a Bienal), conseguindo se livrar do fardo de administrar duas instituições, tendo optado pela que mais lhe dava prestígio internacional. Já Maria Bonomi considera

²⁷⁶ Idem, p. 33.

²⁷⁷ ALEMBERT, Francisco, op.cit. Com a separação, no ano de 1962, Matarazzo doou seu acervo pessoal à USP – que o utilizou como pedra angular do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). O MAM entrou numa grave crise desde então, e teve seu papel na vida cultural de São Paulo reduzidíssimo, quando comparado ao que fora nos seus 15 primeiros anos.

que a separação teria ocorrido em função da visão empresarial de Matarazzo, a quem positivamente atribuiu as qualidades de “saber organizar” e “capacidade de se associar” (às instituições privadas, financiamentos nacionais e internacionais, é possível acrescentar). Muitos artistas entenderam essas “capacidades” apontadas por Bonomi negativamente, considerando a autonomização da Bienal como uma passagem decisiva: da era dos museus para a era dos *marchands*. A Bienal progressivamente perdeu quadros da *intelligentsia* artística brasileira, e foi se impregnando de um clima de negócios mais do que de exposição, com forte presença de publicidade em seu entorno. As Bienais passariam a ser, sem dúvidas, fundamentais para o mercado das artes e a vida das galerias a partir de então.

Após o ano de 1963, portanto, a Bienal de São Paulo não seria mais a mesma. A VII Bienal era a primeira depois da separação efetiva do MAM, e a VIII – de 1965 – era a primeira Bienal após o golpe de Estado. Conforme solenidade tradicional, o evento era aberto pelo presidente da República, nessa ocasião o então ditador Castello Branco, que recebeu do *Jornal do Brasil* a seguinte manchete: “Castello inaugura Bienal dizendo que a arte serve à paz”.²⁷⁸ A inauguração não aconteceu sem outros constrangimentos além desse: os jovens Sérgio Camargo e Maria Bonomi, premiados naquela edição, entregaram nas mãos do ditador uma moção pela libertação de intelectuais presos pela recém-instaurada ditadura. Dias depois, a exposição fora atacada pela censura, que proibiu um quadro de Décio Bar por considera-lo subversivo. A Bienal estava, a partir de então, oficialmente na mira no regime. É curioso observar como a relação com o evento era paradoxal: sua organização e financiamento estariam ligados por laços firmes com o governo autoritário, mas isso não protegeu as obras que participaram da mostra internacional de serem alvos da censura, causando repercussão pública internacional.

²⁷⁸ *Jornal do Brasil*, 5 de setembro de 1965.

a) A Bienal do Boicote

Uma das Bienais que mais gerou discussões por causa do regime militar foi a X Bienal, de 1969. Ainda que a Bienal de 1967 já tivesse passado por casos mais graves de censura do que a de 1965, foi na X Bienal que uma rede internacional de artistas se organizou em função de fazer frente direta ao evento.

Em reunião realizada no *Musée d'Art Moderne* em Paris, um conjunto de artistas de diversas nacionalidades acordou uma renúncia coletiva à Bienal de 1969, seguindo-se a isso a publicação de um documento que expunha as razões do boicote. O impulso, esclarecido no referido documento, foi a tomada de posição dos artistas frente aos regimes autoritários, embalados pelos ventos do Maio de 1968. Afirmavam que nem com muito esforço poderiam ignorar a ditadura que abatia as “massas, militantes políticos, intelectuais e artistas”, sendo impossível silenciar sobre a tortura e a censura. No que concernia à relação entre a X Bienal de São Paulo e a ditadura brasileira, o documento avaliou que “o conluio era mais do que evidente”:

A Bienal de São Paulo (como as outras instituições culturais) mostra suas verdadeiras cores. Ela está inteiramente a serviço do poder. Ela é a tela que mascara a repressão. Ela mesma participa dessa repressão ao recusar expor obras de temas “ímorais” ou “subversivas”. Tem como função – por seu viés internacional – garantir a política ditatorial dos generais. É a velha fórmula: a cultura “liberal” serve de cortina de fumaça para a violência fascista.²⁷⁹

²⁷⁹ "Non a la Biennale de São Paulo," 16 de junho 1969. Arquivo Julio Le Parc.

Além da relação com a ditadura brasileira, os artistas apontam as formas de seleção para a Bienal como outra razão para o boicote. As obras participantes eram escolhidas por três pessoas que compunham um júri de “patrões”, sem qualquer debate coletivo, cabendo aos artistas apenas se submeterem, tema que já havia sido apontado como possível problema quando da separação entre a Fundação Bienal e o MAM-SP, em 1961. Os que aceitavam participar da “manobra” que era a composição da organização da mostra eram considerados como “jovens a serviço da reação”. Cabe recordar que a década de 1960 é o momento que em diversos lugares na América Latina se pleiteia a tomada das ruas, a ruptura com as academias, a crítica ao mercado. A submissão a uma Bienal que era considerada dominada pelas modas internacionais elitistas, consolidando a subordinação das atividades artísticas aos interesses mercadológicos dos prêmios e galerias, era considerada um retrocesso, uma postura à direita no espectro dos debates políticos sobre a arte.²⁸⁰

Junto com esse, outros documentos foram produzidos pelos jovens latino-americanos radicados naquele momento em Paris, que foram reunidos num dossiê cuja capa apresentava a imagem abaixo:

²⁸⁰ Todas as citações destes parágrafos foram retiradas do documento "Non a la Biennale de São Paulo: dossier," 1969.



"Non a la Biennale de São Paulo: dossier," [1969].

Julio Le Parc archive, Paris. Registro ICAA: 774628

Na imagem percebe-se a tentativa de uma mensagem bastante direta: o mapa latino-americano todo preenchido por cruces, semelhantes às cruces de madeira que indicam túmulos, sendo estrangulado por uma mão que veste as cores e o desenho da bandeira dos Estados Unidos. O “não à bienal” proposto estava diretamente associado ao imperialismo norte-americano nos países latinos, e tanto a Bienal como os assassinatos das vítimas de terrorismo de Estado eram faces desse mesmo processo intervencionista.

Os mesmos motivos impulsionaram a discussão sobre o boicote da delegação argentina, que recebeu da Fundação Bienal de São Paulo uma carta de repúdio à Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIAP), direcionada ao comissariado, na pessoa de Silvia Ambrosini. A comissária respondeu, em comentário, que em sua opinião era válido protestar através da obra e não mediante uma abstenção, levantando o debate que ocorreu entre os artistas argentinos em 1969, sobre o *copamiento* ou o boicote à

Bienal. No entanto, depois do recebimento da carta, a imprensa argentina chamava atenção para o fato de que no Brasil as possibilidades de protestar através da obra estavam sendo cada vez mais cerceadas.

No ano de 1969, enquanto aconteciam os debates sobre a possível censura realizada na Bienal de São Paulo, novas recusas ganhavam visibilidade, como dos mexicanos Alberto Gironde, Rufino Tamayo e David Alfaro Siqueiros e de mais cinquenta artistas do *Salón Independiente*. Todos se recusavam a participar do evento por questões ligadas ao regime ditatorial no Brasil (no caso dos três primeiros) ou por motivos de não concordar com a organização do evento (no caso dos outros cinquenta). A revista argentina *Analisis* publicou um artigo no qual denunciava a repressão ocorrida em dezembro de 1968 na II Bienal da Bahia, também organizada por Ciccillo Matarazzo e Juraci Magalhães. Iniciando a denúncia a partir do dado de que a censura no Brasil não permitia que a imprensa divulgasse o que ocorrera na mostra baiana, a revista informava que aquela Bienal nem sequer pôde ser iniciada. Fechada no dia de sua abertura, a II Bienal da Bahia teve três obras queimadas pelas autoridades e outras dezesseis confiscadas, além da detenção dos organizadores e alguns artistas.²⁸¹

O mesmo ocorreu com os artistas envolvidos no Salão de Arte Moderna de Belo Horizonte e com a exposição no MAM do Rio de Janeiro das obras que seriam enviadas para a VI Bienal dos Jovens em Paris, com detenções e interdições das obras.²⁸² Como protesto contra a censura e a tortura ou como denúncia da “inutilidade das Bienais”, nas

²⁸¹ Uma pequena nota foi encontrada no *Diário de Notícias* de 1 de janeiro de 1969, onde Frederico Moraes, em retrospectiva afirma que um dos eventos negativos para o mundo das artes em 1968 nos salões e exposições foi a captura de obras e prisão dos organizadores pela censura na ocasião da II Bienal da Bahia. No dia 25 de janeiro do mesmo ano, o mesmo crítico menciona a nota da Associação Brasileira de Críticos de Arte que elaborara um mês depois do ocorrido uma nota de repúdio ao fechamento da Bienal e a promessa de não indicar mais seus críticos para júris oficiais enquanto não houvesse efetiva liberdade de crítica. A Bienal aconteceu dias depois, mas com diversas obras a menos. Não houve grande noticiamento da ação das forças repressivas, por motivos de se esperar, considerando a censura à imprensa. Cabe recordar que em dezembro de 1968 foi aprovado o AI-5.

²⁸² Entre as quais figurava uma clássica foto de Evandro Teixeira da repressão ao movimento estudantil, que teria despertado a ira da censura por ser considerada um atentado ao regime.

palavras de Julio Le Parc, inúmeros artistas holandeses (primeira delegação a se manifestar), franceses, belgas recusaram em bloco a participação da X Bienal. Jorge de la Vega, artista argentino, declinou por outros motivos políticos, ainda que não mencionasse diretamente o regime militar:

As bienais de artistas geniais não podem funcionar; em todo caso, não me sinto incluído. Creio que o artista surge do povo, como as novas formas de vida, e não me interessa trabalhar com institutos e museus. Pensei em um momento dado, viajar para São Paulo e apresentar um show cantado para desprestigiar a imagem do pintor como figurão; mas agora nem sequer tenho vontade de fazer esse protesto. É difícil escolher entre duas formas velhas, entre duas vergonhas.

283

Assim, igualmente movidos por um debate político – a função social da arte e do artista –, alguns declinaram fazendo confronto direto com o mercado das artes. Outras manifestações internacionais contra a Bienal ocorreram, como por exemplo o *happening* ocorrido na frente do Museu de Belas Artes de Caracas, em oposição ao envio de obras venezuelanas para a X Bienal, no qual um conjunto de jovens destruíram a machadadas uma escultura, e atearam fogo em seus restos, enquanto gritavam, numa parque movimentado da capital, palavras de ordem contra a Bienal, contra os artistas venezuelanos que dela participaram e distribuíram panfletos nos quais afirmavam que 321 artistas, de distintas nacionalidades, já haviam se pronunciado contra a Bienal.²⁸⁴

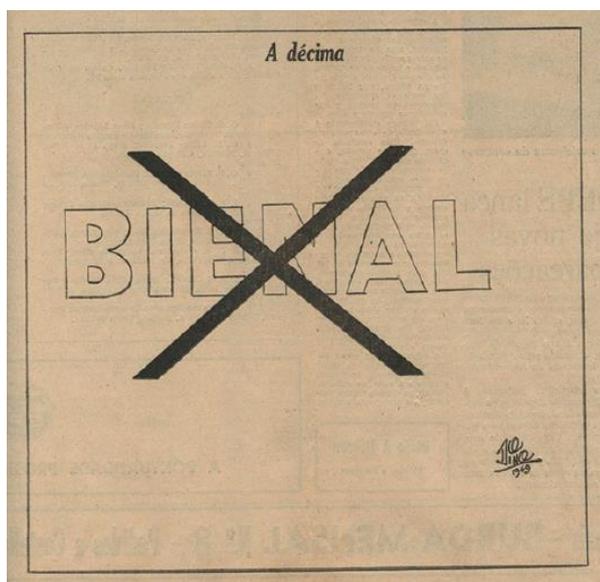
A X Bienal, conhecida como “Bienal do Boicote”²⁸⁵ sofreu de um grande vazio, dada a não-participação de algumas delegações inteiras (Holanda, França, URSS, Suécia, Espanha) e diversos artistas individualmente (mexicanos, argentinos, venezuelanos,

²⁸³ “To Bienal or not to Bienal: San Pablo protesta y abstención. *Analisis*. Buenos Aires. Julho de 1969. n. 437. 29 de julho de 1969.

²⁸⁴ *Correio da Manhã*. 9 de setembro de 1969.

²⁸⁵ ALEMBERT, Francisco. op.cit.

norte-americanos, para citar apenas alguns dos que se manifestaram publicamente), não apenas estrangeiros, mas também inúmeros artistas brasileiros, bem como de instituições de peso, como o MAM/RJ. Claudia Calirman estima que cerca de 80% dos inicialmente convocados para o evento se recusaram a participar.²⁸⁶ Nessa ocasião, um concurso de charges promovido pela própria Fundação Bienal, trouxe o infortúnio de publicizar o tema do boicote.



Mino. *A Tribuna*. 7 de outubro de 1969

²⁸⁶ CALIRMAN, Claudia. op.cit. p.16. Entre os que formalmente enviaram a carta de recusa podemos citar Lygia Clark, Rubens Gerchman, Nelson Leirner, Roberto Magalhães, Hélio Oiticica, José Resende, Ivan Serpa e Amélia Toledo, Sérgio Camargo, Maria Martins, Maria Bonomi, entre outros.



Mino. *A Tribuna*. 8 de outubro de 1969

Nas duas charges acima reproduzidas, vemos o tema do boicote: na primeira, o algarismo romano X (de “décima” Bienal) aparece sobre o nome do evento, fazendo alusão ao sinal universal de proibição. Na segunda, a ironia da pilha de pregos, indicando a massiva desistência de artistas em participar da mostra. As ausências nacionais e internacionais foram sentidas por colecionadores e figuras “notáveis” do campo das artes visuais, brasileiros e estrangeiros – como por exemplo os críticos Mario Pedrosa e Jorge Romero Brest, argentino que ajudou na criação da Bienal de São Paulo. Críticos norte-americanos avaliaram a X Bienal “horrrível”, da própria perspectiva de inovação e representação artística.²⁸⁷

Em outras charges, o tema retratado foi a censura, por parte do júri ou do próprio regime, como é o caso das obras reproduzidas abaixo:

²⁸⁷ *Diário de Notícias*. 2 de dezembro de 1969.



Mino. *A Tribuna*. 10 de outubro de 1969.



Biganti. *O Estado de São Paulo*. 17 de outubro de 1969.

A charge de Biganti, além de ser interpretada a partir da ideia de censura, pode ainda levantar uma discussão que foi importante para os artistas dos anos 1960 e 1970 a respeito da criatividade artística no contexto dos regimes militares. Na charge, a figura

responde à pergunta da espectadora de maneira simplista e direta, retrato do projeto cultural de um regime castrador e da relação deste com as vanguardas artísticas.

Nos jornais, não apenas nas charges, mas em ocasiões esparsas, driblando a censura, a crítica à X Bienal aparecia, mas – por razões que é possível imaginar que a censura explique – não tanto relacionada à ditadura, mas sim às modas do mercado das artes, como é o caso de um brevíssimo texto, não assinado, publicado no *Diário de Pernambuco*, que traz a interessante passagem:

Tem importância a nova fachada da Bienal por ser uma imagem didática dos pra-frente da visualidade, da publicidade e dos copistas mais apressados. Com a Bienal importa-se cultura a menor preços e mais rapidamente. Use sandálias Bienal.

De outro lado a Bienal permite que se relaxe a tensão entre o objeto único e a repetição, propiciando aquilo que já se costuma chamar – estilo Bienal. Haverá, sem dúvida, muitos quilômetros de arte de repetição. ²⁸⁸

O texto segue apontando a postura de deslumbramento com a arte internacional, denunciando uma rotina de “modernização” e erudição típicas desses salões, que nada teria de genuína discussão sobre arte.

De maneira geral, na imprensa brasileira, foram publicadas poucas menções ao boicote. ²⁸⁹ É possível destacar duas entradas relevantes (no restante, um conjunto pouco considerável de pequeníssimas notas): um artigo de uma página de Mario Pedrosa (sob o pseudônimo de Luis Rodolpho) no *Correio da Manhã* e a série de artigos do crítico e curador Jacob Klintowitz na *Tribuna da Imprensa*, cuja opinião oscilava entre ironia e desqualificação dos artistas envolvidos na recusa à Bienal, além de negar que houvesse

²⁸⁸ *Diário de Pernambuco*. 22 de junho de 1969.

²⁸⁹ Claudia Calirman afirma que o *Nouvel Observateur*, *Le Monde*, *Corriere della Sera* e o *New York Times* fizeram melhor cobertura do boicote do que a mídia brasileira.

censura na mostra. Citado elogiosamente por Walmir Ayala, dias depois no *Jornal do Brasil*, Klintowitz escreve:

Convenhamos que não sou a favor de qualquer censura. Com raras exceções, e essas certamente por corrupção ou debilidade mental, poucos artistas ou intelectuais o são. Na campanha realizada contra a censura teatral ou cinematográfica, participei ativamente. Mas uma coisa é uma campanha a favor de atitudes mais esclarecidas e menos discriminatórias, outra coisa é a luta contra a realização do cinema ou do teatro alegando a censura.²⁹⁰

Na crítica, o autor parte do sofisma de que é preciso lutar contra a censura sobre a cultura, e não contra a cultura em si. Porém, nessa lógica desaparece o fato de que, diferentemente das peças e filmes censurados pelo governo (por “subversão” ou “imoralidade”), nos quais os artistas eram vítimas do processo de censura, a Bienal foi por muitos considerada o agente censor. Assim, o boicote dos artistas não equivale à censura, e a Bienal não era uma obra de arte subversiva.

A Fundação Bienal, sobre a preocupação com a censura, publicamente emitia comunicados dizendo que a mostra era “apolítica” (como se tal feito fosse possível quando se trata de expressão de visão de mundo), que não havia censura, e que o júri estava inteiramente livre para selecionar as obras a serem expostas e os prêmios a serem concedidos. Dada a promulgação do AI-5 e o investimento federal no evento, é difícil imaginar que liberdade fosse assim respeitada, e que não houvesse qualquer crivo político na seleção das obras dos artistas nacionais.

Sobre a questão da censura do regime militar aos salões de arte, um artigo publicado no jornal *Diário de Notícias* vai de encontro ao que afirmava a organização da

²⁹⁰ *Tribuna da Imprensa*. 15 de julho de 1969. Além desse, o autor publicou um conjunto de artigos, em dias seguidos, sobre o boicote, tomando a postura de ridiculariza-lo sob a argumentação de que a existência da censura não é o suficiente para se abandonar o que ele considera o maior evento do país, ou como ele mesmo chama em 14 de julho, no mesmo jornal, “a porta da cultura”.

Bienal sobre a censura e “apolitização” do evento. O júri da X Bienal foi modificado ao longo do processo. Os organizadores da família Matarazzo, preocupados com a possibilidade de ocorrer o que ocorrera na Bienal da Bahia, substituíram jurados, e se preocupavam com o fato de que a aposentadoria forçada de muitos críticos de arte seria prejudicial ao júri nacional. Essas aposentadorias, via de regra, estavam relacionadas com a repressão. A organização da Fundação Bienal se preocupava com as pressões “extra-juri” – um possível eufemismo para a censura ditatorial – no sentido de evitar obras “erótico-subversivas”.²⁹¹ O mesmo já havia ocorrido na Bienal de 1967, a IX, onde obras aprovadas pelo júri foram retiradas de exposição.

A intervenção também se comprova no caso do veto do Itamarati ao crítico de arte francês Jacques Lassaigne, que havia em outros momentos se manifestado contra a censura no Brasil, como por exemplo no caso da II Bienal da Bahia. A crise se refletia na X Bienal de São Paulo por ocasião da indicação, pelo próprio Matarazzo, do membro francês para o júri. O veto ao crítico é somente mais um dos inúmeros episódios que poderiam ser relatados que contradizem a ideia de que a Bienal era espaço de liberdade no ano de 1969, além do fato de que o evento contava com financiamento do governo brasileiro e intermediação do Itamarati para contato e negociação com as delegações estrangeiras.²⁹²

O boicote e as desistências foram chegando em massa nos meses anteriores à data da Bienal, prevista para setembro. Niomar Moniz Sodré Bittencourt, por exemplo, em carta pública no *Correio da Manhã* escreve a Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente

²⁹¹ *Diário de Notícias*. 6 de maio de 1969. O autor afirma que a preocupação com a repressão não era somente dos Matarazzo. Apesar do Itamarati afirmar que os artistas estrangeiros tinham liberdade de enviar qualquer obra (somente os brasileiros estariam submetidos à caça à subversão e erotismo), o governo francês, por exemplo, havia dobrado o valor do seguro das obras enviadas ao Brasil, por temor da repressão.

²⁹² *Correio da Manhã*. 11 de julho de 1969. Vale recordar que naquele ano, a censura oficial previa “apenas” intervenção em espetáculos, e por isso muitos membros do campo das artes visuais consideravam “mais ilegal” a censura às exposições de arte – que não eram espetáculos – afirmando que se executava no Brasil censura “clandestina” (ilegal, além de ilegítima).

da Fundação Bienal, declinando o convite para fazer parte da diretoria dessa organização. Como justificativa, o mesmo que ofereciam os outros boicotadores, ou seja, já não havia condições no Brasil para que a Bienal cumprisse a função que seus defensores idealizaram: “serviço à cultura e às artes no Brasil”, contribuindo para o debate sobre a cultura contemporânea. Para que esse “servir” fosse real, Niomar Bittencourt afirma que as intervenções oficiais (e oficiosas) na liberdade de criação, expressão e crítica não poderiam existir. É claro que podemos criticar a posição da presidente de honra do MAM-Rio, considerando que a constituição do campo artístico, na medida em que dependente de instituições acadêmicas, sempre sofreu ingerências externas à própria obra. Contudo, vale aqui ressaltar que a autora da carta chama atenção para uma forma de intervenção tanto mais agressiva e direta, que é a censura do regime militar brasileiro, que vinha clausurando exposições e salões, fato do qual nem mesmo uma poderosa família, como a Matarazzo, poderia escapar. A carta de Niomar Bittencourt sintetiza as manifestações de muitos outros membros do campo artístico:

Nessas condições, continuar a colaborar, mesmo que nominalmente, em sua promoção, como se nada houvesse ocorrido, como se o nosso país prosseguisse inalterado em suas velhas e honradas tradições liberais, e voluntariamente alhear-se à feia realidade dos dias de hoje, ou simplesmente, acumpliciar-se com os aspectos mais sombrios da atualidade. Isso não o posso fazer.²⁹³

Alastrava-se, com rapidez, a análise de que participar da Bienal sem poder fazer a denúncia da situação política do Brasil era compactuar com a ditadura, e na mesma velocidade artistas, críticos e outras personalidades do campo das artes visuais se retiravam do projeto.

²⁹³ *Correio da Manhã*. “Fundadora do MAM deixa Diretoria da Bienal”. 21 de setembro de 1969. Niomar foi presa por ocasião da II Bienal da Bahia, e Jacques Lessaigne assinara uma carta de desagravo à sua prisão. A mesma era proprietária do jornal *Correio da Manhã*, que publicava contrariamente ao regime militar e sofreu sanções, ataques sucessivos ao periódico e bloqueio econômico.

Uma interessante avaliação do problema do boicote, feita por Calirman, diz respeito à possibilidade de medir sua real eficácia num sistema de grande controle dos meios de comunicação. Considerando a censura e o teor político do boicote, o público em geral não soube exatamente o grau de extensão de sua adesão, e no dia da inauguração o evento começou como se nada tivesse acontecido. No entanto, isso não deve servir para desqualificar por completo a manifestação dos artistas porque, se por um lado o público brasileiro em geral não teve acesso aos debates políticos dentro da comunidade artística, por outro, o campo intelectual foi tomado por essa discussão política, e internacionalmente as denúncias da situação da repressão no Brasil ganhavam cada vez mais visibilidade. Em carta publicada no *Correio da Manhã*, o crítico de arte Pierre Restany, um dos que estimulou o boicote, juntamente com Mario Pedrosa, afirma: “o protesto cultural toma aqui uma súbita extensão: isto é somente o início! Há verdadeiramente um sentimento muito forte e solidariedade por parte dos intelectuais franceses com relação a seus colegas brasileiros”. De fato, as tentativas de denúncia e solidariedade, não apenas com os artistas, mas com a situação de toda a resistência à ditadura no Brasil, iria aumentar nos anos seguintes.²⁹⁴

b) Contra a Bienal, Contrabienal

As manifestações contra a Bienal de São Paulo continuaram na edição seguinte. Desta vez, no entanto, além das manifestações individuais, uma produção organizada congregou inúmeros artistas e incitou outros a aderirem ao boicote.

²⁹⁴ *Correio da Manhã*. 11 de julho de 1969.

A Contrabienal foi a reação organizada à XI Bienal de São Paulo, ocorrida em 1971, organizada, conjuntamente pelo MICLA e pelos integrantes do *Museo Latinoamericano* (a última tarefa acordada pelo grupo antes da efetiva separação), sediados em Nova Iorque. A Contrabienal de 1971 – conhecida também como “bienal impressa” – não foi uma nova exposição, senão um livro de 114 páginas que reuniu um conjunto de reflexões acerca do problema da arte e política na América Latina, publicado em Nova Iorque, com uma tiragem de cerca de 500 exemplares (distribuídos gratuitamente aos participantes e à comunidade artística). A Contrabienal era parte da oposição direta ao CIAR, denunciado pelos artistas como intervencionista e apoiador da censura no Brasil. Ao todo, a iniciativa contou com a participação de 61 artistas e teve cartas assinadas por 112 nomes reconhecidos no campo artístico na América e na Europa.²⁹⁵ A publicação não tinha qualquer orientação estética definida, não representando uma única corrente artística específica,²⁹⁶ mas era unida exclusivamente pela ideia de denúncia do imperialismo cultural, da censura e da violação dos direitos humanos nos países latino-americanos, especialmente no Brasil.²⁹⁷

A movimentação começou com uma carta, enviada por correio para diversos nomes da arte latino-americana, tanto artistas quanto críticos e até mesmo alguns historiadores da arte. Muitas respostas depois formaram parte do livro, que assim reuniu dois tipos de manifestação: os textos de resposta e obras artísticas, propriamente ditas.

²⁹⁵ Para este tema ver: IGLESIAS, Aimé Lukin. op.cit. ; RAMÍREZ, Mari Carmen. "Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America," In: *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1993. p. 156-167; CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.

²⁹⁶ Exceto a necessidade de que fossem obras bidimensionais e preferencialmente em preto e branco, mas exclusivamente por motivos técnicos de reprodução.

²⁹⁷ Em função disso, a Contrabienal é considerada um exemplo do conceitualismo latino-americano. Mari Carmen Ramirez afirma que a grande marca do conceitualismo latino-americano, além do formalismo e desmaterialização da obra de arte, está no esforço de que o trabalho artístico possa carregar uma mensagem política sem traír as inspirações vanguardistas. Por isso, o conceito de arte conceitual oferecido pela América Latina recuperava o projeto emancipador, diferente de muitas vanguardas contemporâneas europeias e norte-americanas. Alguns autores diferenciam arte conceitual, se referindo aos movimentos artísticos dos países de capitalismo central, de conceitualismo, referido aos movimentos artísticos dos países periféricos. IGLESIAS, Aimé. op.cit.

Após convocada, a proposta da Contrabienal ganhou imediatamente apoio do *Provisional Committee for a General Assembly of Latin American Artists* (PCGALA), grupo que se localizava em Paris e também tinha a Bienal em seu alvo, por considerar que participar dela daria prestígio para o regime militar brasileiro.²⁹⁸ Para arrecadar fundos para a impressão e outros materiais, o grupo realizou leilões de suas obras.

A carta convocatória era um convite para que os artistas respondessem formalmente negando os convites informais para participar da Bienal. Depois do escândalo da Bienal do Boicote, a XI Bienal sondou artistas informalmente, e somente depois da confirmação enviavam convite oficial, para evitar possíveis manifestações – também oficiais – de repúdio. Essa sondagem era feita através de conhecidos dos organizadores, críticos, artistas ou centros de cultura, entre os quais esteve, inicialmente, o CAyC (*Centro de Arte y Comunicación*, de Buenos Aires). Entre os argumentos para estimular os artistas a declinarem da XI Bienal encontra-se a seguinte afirmação:

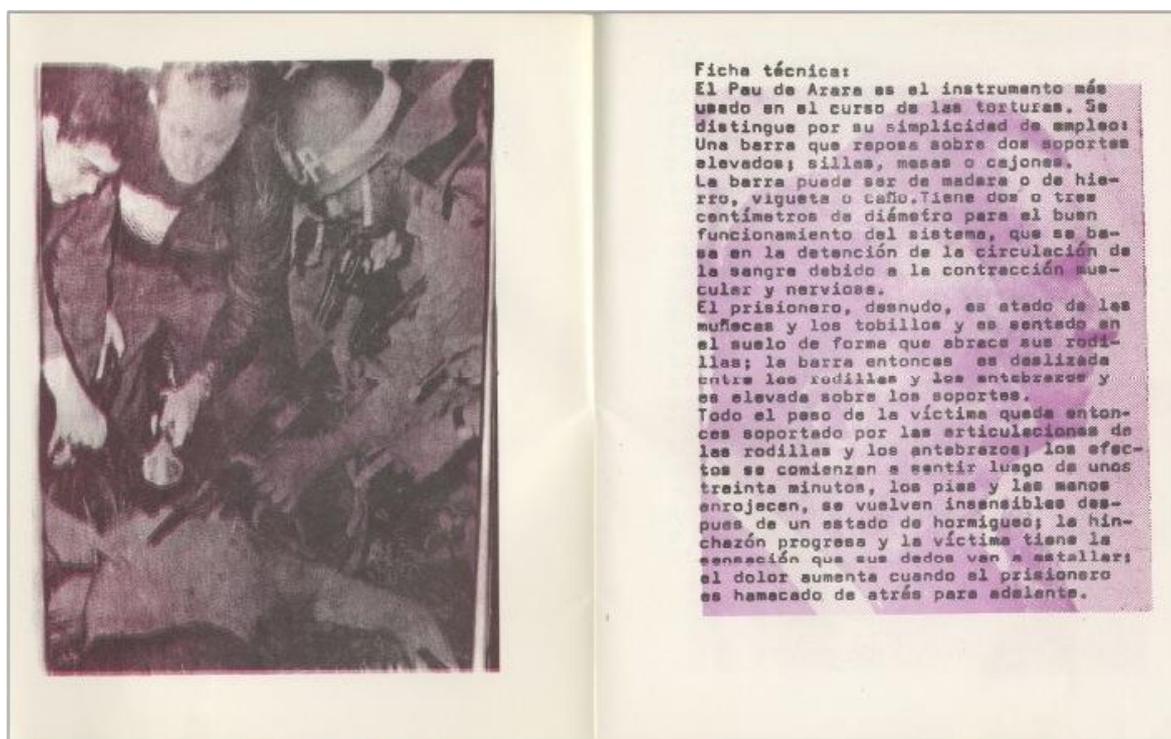
O MICLA se nega a participar de atos culturais que pretendem dar uma aparência de dignidade a um governo que aplasta seu povo através das torturas e repressões mais sangrentas de nosso hemisfério.²⁹⁹

O motivo central para negar a participação era, como se pode notar, a necessidade de rechaçar os atos culturais organizados pelos governos que tinham como prática sistemática a tortura e a repressão. A solidariedade ao povo brasileiro aparece recorrentemente ao longo do documento. Por razões consideradas pelos organizadores como óbvias, a chamada deixou de fora os artistas brasileiros, como forma de evitar que eles sofressem repressão por participar da iniciativa. Apenas Rubens Gerchman, que na

²⁹⁸ CAMNITIZER, Luis. *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*. Texas: University of Texas Press, 2009.

²⁹⁹ Estimado Compañero, op.cit.

ocasião vivia em Nova Iorque, participou da concepção e produção da obra *Contrabienal*. No lugar de obras de artistas brasileiros, no entanto, a publicação reservou 24 páginas para denúncia de métodos de censura e tortura da ditadura brasileira. Entre as denúncias que compunham essas páginas, tem-se como exemplo o relato da prisão e tortura de Gilse Maria Cosenza Avelar, ou textos e imagens que apresentavam o método de tortura no “pau de arara”, conforme a reprodução abaixo:



“Ficha Técnica”. *Contrabienal*, 1971.

Intitulada “Ficha técnica”, a página explica, com detalhes que relatam a barbárie, os mecanismos de tortura, nesse caso, como se constrói o instrumento de tortura “pau de arara” e os efeitos que ele produz no torturado, ao lado de uma foto de um episódio de repressão das forças policiais. Em outra página, apenas a imagem:



Luis Camnitzer. *Contrabienal*, 1971.

O corpo de Marighella assassinado pelo aparato repressor brasileiro é apresentado como forma de denúncia do terrorismo de Estado. Além dessas páginas mais diretas, toda a publicação esteve marcada pelo tom direto de denúncia da ditadura militar no Brasil.

Entre os textos publicados - alguns eram respostas à convocatória, outros eram reflexões originais pensadas já para a obra - é possível identificar duas questões latentes, que já se viam na própria organização e apresentação da obra: a situação das artes na sociedade capitalista e o problema específico do imperialismo norte-americano e suas intervenções na América Latina (que em alguma medida refletiam diretamente as questões colocadas pelo MICLA e pelo *Museo*). As temáticas se refletiam na própria introdução do livro, por exemplo, que possuía um texto do MICLA, denunciando o imperialismo (e apontando a ditadura brasileira como um cenário possível para o restante da América Latina), além de um do *Museo Latinamericano*, que tratava principalmente da situação do mercado capitalista das artes, que os prêmios e bienais conformavam, comprometendo a liberdade da própria atividade artística.

O Brasil é apenas a “vanguarda” do que pode acontecer com todos nós; a Bienal de São Paulo pode um dia se tornar a nossa Bienal. Por isso é inútil sublinhar e repetir até o cansaço as denúncias de “atividades culturais” que ao mesmo tempo em que colonizam nossos povos, servem como adorno às ditaduras mais sangrentas, que acreditam mascarar com elas os crimes cotidianos, tratando de indicar que tudo vai bem.... *Contrabienal* espera abrir uma brecha, documentando a recusa a cumprir e valorizar posições morais submetidas a vendas/liquidação ou conspiração, de milhares de artistas da América Latina. Que apenas um pequeno número deles apareça nessa publicação demonstra a importância e urgência do esforço. Se todos os artistas estivessem presentes, esse documento não seria necessário. A Bienal de São Paulo e seus parentes teriam deixado de existir.³⁰⁰

Camnitzer relata que a experiência aprofundou o senso de unidade regional, na medida em que se esforçavam para construir uma América latina alternativa à visão do CIAR. O trecho acima, uma parte da introdução escrita pelo MICLA para a obra *Contrabienal*, nos remete ao sentimento da exploração compartilhada pela América Latina, e o restante da introdução conecta a Bienal ao regime militar, que por sua vez, poderia também ser o futuro de outros países latino-americanos – previsão que se concretizou, como a História mostra. Assim, o outro grande motivo para novo boicote à Bienal colocado pelos artistas foi a consideração de que essa mostra era uma, dentre muitas, iniciativa de imperialismo cultural que se desenhava na América Latina na ocasião. A questão da importação das vanguardas era um tema importante não somente no Brasil, mas para outros artistas envolvidos com o projeto de unidade latino-americana.

A sugestão da carta, conforme mencionado, era que os artistas convidados, mesmo informalmente, pudessem elaborar uma resposta negativa formal ao convite. Os que não tivessem sido convidados também poderiam juntar-se à iniciativa e documentar a História

³⁰⁰ CAMNITZER, Luis. Citação da introdução do MICLA (Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericana) no manifesto *Contrabienal*. Nova Iorque. Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Liliana Porter, Teodoro Maus. 1971.

“não contada” da verdadeira cultura da América Latina. Entende-se, portanto, que na perspectiva dos autores essa verdadeira cultura estaria imersa na teia da resistência ao imperialismo. Entre os artistas agrupados em torno da Contrabienal podemos citar Luis Camnitzer, principal articulador da iniciativa; Matís Goeritz, José Luis Cuevas e Rufino Tamayo, do México; Leonel Góngora, da Colômbia; Lorenzo Homar, de Porto Rico; León Ferrari, Luis Felipe Noé, Julio Le Parc, Liliana Porter, Nicolás García Urriburu, Leandro Katz, Jorge de la Vega, David Lamelas e Marta Minujín, da Argentina; Clemente Padín e Antonio Frasconi, do Uruguai; Oswaldo Viteri, do Equador.

Outras respostas que coligavam a situação política do Brasil ao restante da América Latina também foram enviadas, por exemplo, a resposta-arte de Juan Carlos Romero.

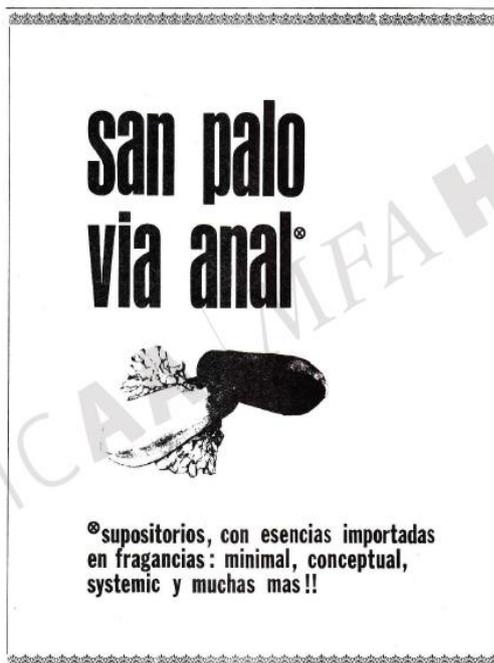


Juan Carlos Romero. Resposta para a Contrabienal. 1971.

Sua obra era composta por uma série de recortes de jornais argentinos que noticiavam sequestros e tortura na ditadura iniciada em 1966, dispostos em torno de uma manchete, também recortada, que trazia a frase “São muitos os sequestros que não tiveram esclarecimento”, que fazia menção à ditadura no Brasil. Na lateral superior direita, a frase “Na Argentina também se realizam atos culturais”, que tanto pode estar se referindo ao engajamento dos artistas da Contrabienal, em oposição ao ‘frisson’ da Bienal de São Paulo, quanto poderia ser uma ironia que indicava que, tal como na ditadura do capital no Brasil, na Argentina também agia o sistema.

Outros manifestaram a esperança de que a iniciativa pudesse promover maior aproximação entre os artistas latino-americanos, em termos políticos e de linguagem. Liliana Porter, artista argentina, por exemplo, responde com um bilhete manuscrito, que foi publicado, no qual afirmava que – como em toda atividade humana – o não comprometimento não existia, e naquele momento só poderia servir à reação. Participar da Contrabienal, para a autora, era uma forma de se aproximar de companheiros que compartilhavam uma mesma consciência, e que guardava o desejo de que a iniciativa pudesse fomentar uma nova linguagem. Esta, como outras respostas, ia ao encontro da temática da necessidade de escapar das formas pré-concebidas de expressão das vanguardas norte-americanas e europeias, considerando que o contexto latino-americano requeria outra linguagem. De maneira mais direta do que Liliana Porter, Luis Wells publicou a seguinte imagem no livro:

Luis Wells



Luis Wells. *San Palo Via Anal*. Contrabienal, 1971.

O trocadilho entre San “Pablo” e San “Palo” completavam a ironia do “supositório” como algo que se submete à força e com desagrado. As fragrâncias “minimal”, “conceptual”, “systemic” se referiam às novas “arts”: minimal art, conceptual art e systemic art, novíssimas modalidades de vanguarda que os EUA viriam a apresentar. Na mesma linha, está a publicação de Leopoldo Nóvoa:



Leopoldo Nóvoa. “Entrega de Prêmios”. *Contrabienal*. 1971

A entrega de prêmios é retratada pelo artista em posição de ser sodomizado por uma figura de autoridade abrutalhada.³⁰¹ Nas duas imagens, a formatação das novidades da arte pela Bienal representa o sacrifício do artista, e são diretamente criticadas dentro da linha do imperialismo cultural. Para Julio Le Parc, a análise não era tanto diferente: relacionando a arte com a vida social, Le Parc considera que a maior parte das diretrizes para a arte eram ditadas pelos países que exerciam imperialismo econômico, político e militar. Por isso, o artista argentino considera ainda que essa arte é apenas mais uma ferramenta imperialista entre outras.

O projeto de resistência, com a marca do anti-imperialismo dos anos 1970, estava vinculado à Revolução. Nos textos dos organizadores publicados em *Contrabienal*, afirmava-se claramente a consciência de que os artistas não eram em si uma classe social, podendo ter origens diversas – burguesa ou proletária –, e sua atividade era eivada de contradições, pela “venda ou aluguel” de seus serviços, ou de sua “força de trabalho”.³⁰²

³⁰¹ Faço aqui a ressalva da representação de tom homofóbico da sodomia como sofrimento, em “sic” da intenção do artista, mas a qual pode – e deve – ser problematizada.

³⁰² Nos anos 1970 começaram a se multiplicar referências de obras latino-americanas que chamavam os artistas na sociedade capitalista de trabalhadores da cultura, o que por um lado pode indicar uma tentativa de aproximação com o proletariado, ou o fato de que numa sociedade capitalista o trabalho do artista é tão

Reconheciam que transitavam entre as classes sociais como parte da natureza de suas atividades, mas isso lhes dava a vantagem de ter consciência da alienação de seu trabalho. Ainda que não fossem uma classe social, o MICLA entendia que caberia aos artistas escolher em que classe militar, na dos “exploradores ou explorados”, e nesse caso, os artistas envolvidos com a *Contrabienal* já teriam feito suas escolhas.

Nesse mesmo tema, a contribuição do argentino Julio Le Parc foi um texto de duas laudas, composto por vinte e três tópicos, nos quais o autor aborda “a função da arte na sociedade contemporânea”, e do artista também, podemos incluir. Trabalhando com um jogo de contradições e crises de ser um artista revolucionário numa sociedade capitalista, Le Parc também afirma que a atividade artística acaba por sustentar o campo de reprodução da ideologia burguesa, e o mínimo que pode fazer nesse contexto é estar totalmente ciente de seu papel na sociedade capitalista. O imperialismo cultural seria mais uma ferramenta de alienação, porque tentaria impedir a tomada de consciência e a comunicação dela.

O divórcio que existe entre o povo e os artistas não se deve justificar pela falta de cultura do povo, ele não se remedia nem “aculturando” o povo e nem baixando o nível da arte, pois a arte de vanguarda é uma arte burguesa a serviço da ideologia burguesa, e a indiferença do povo com relação à arte é um meio de defesa contra a intoxicação dessa ideologia.³⁰³

Assim, dentro de uma sociedade capitalista não se poderia esperar a efetiva participação do povo no campo das artes, e tão pouco que a Revolução partisse dos próprios artistas. O autor continua argumentando que existia um monopólio da atividade

transformado em mercadoria quanto qualquer outro, mas pode também remeter a uma tradição que se aproxima do Realismo Socialista, e enquanto denuncia a não-liberdade em arte, a coloca como reflexo da vida econômica.

³⁰³ LE PARC, Julio. “Función social del arte en la sociedad contemporánea.”. Resposta do pintor argentino para a Bienal, publicada na *Contrabienal*. 1971.

artística que esses prêmios e bienais ajudariam a preservar, monopólio este baseado em cinco pilares: uma noção abstrata de arte, a ideia do artista como um ser excepcional, a obra de arte comercial, única e eterna; a apreciação qualificada dos entendidos e a submissão e passividade do público. Uma das ferramentas para combater esse monopólio seria nivelar o artista com um trabalhador comum; transformar o fazer artístico em uma experimentação contínua; abster-se do público e da aprovação dos entendidos; escutar a opinião do povo, liberando o espectador das inibições que transformam a arte numa coisa superior, desenvolvendo sua capacidade de ação e criatividade. Por sua posição na sociedade capitalista, a ênfase da obra de arte nos países latinos deve ser, então, na atitude do artista, e não na obra em si, debate que as vanguardas de arte ambiental vinham fazendo desde os anos 1960. Para Le Parc, a cultura revolucionária não deveria ter a mesma estrutura da cultura burguesa, subvertendo as formas de produção e fruição da obra de arte.

É necessário, para se integrar a um processo revolucionário, seja em uma sociedade capitalista ou socialista, romper com os esquemas existentes do fazer artístico individual e experimentar coletivamente outro tipo de relação entre os artistas, a realidade social e o povo. ³⁰⁴

A crítica à Bienal de São Paulo apareceria, nesse quadro, como um momento privilegiado para discutir o imperialismo cultural e abrir caminho para criação e expressão de uma nova cultura, unida à luta revolucionária pela libertação dos povos latino-americanos. Além disso, para os que entendiam a América Latina como uma unidade, o terrorismo de Estado brasileiro seria um ataque direto a ela. O importante seria reunir um

³⁰⁴ Idem.

grupo de indivíduos com uma consciência comum, que visasse desvelar a realidade latino-americana. Significativa é a resposta de Luis Felipe Noé:

A única grande arte da América Latina é a busca por constituir sua própria imagem, por ser ela mesma, por deixar de ser colonial, por romper com o que a amarra. Ou seja, é a REVOLUÇÃO. Se a Bienal de São Paulo expusesse atos revolucionários teria sentido, mas, nesse caso, não seria a Bienal de São Paulo, mas sim, talvez, uma Assembleia Popular.³⁰⁵

O que se percebe na análise das obras desses artistas, publicadas como *Contrabienal* é a conexão muito próxima entre a ditadura militar e o mercado das artes, mas não de maneira direta, no sentido de artistas “militantes” em favor da ditadura (que havia também, não podemos deixar de recordar). A conexão feita é inserir os dois processos históricos em um mesmo sistema, o capitalista, contra o qual se deveria lutar para que efetivamente uma arte com potência criadora e a superação do atraso colonial pudesse ser alcançada.

O boicote à XI Bienal não ocorreu, no entanto, sem debates. Alguns artistas responderam à convocatória da *Contrabienal* declinando o convite de participar da iniciativa. Entre essas respostas, a do artista argentino Horacio Safons pode ser usada como síntese dos principais apontamentos entre os declinantes. O artista criticou a tática da *Contrabienal*, afirmando que por ser uma “contra”, um mecanismo defensivo, atuava no campo do adversário, acabando por promover o próprio evento. Safons considerava que a não participação não era uma boa estratégia, porque não inviabilizava o evento, fazendo efeito pior: enviava para ele os artistas “dóceis”. Além disso, opinava que ainda que as Bienais fossem um dos produtos mais claros do sistema, não eram o sistema em

³⁰⁵ Resposta de Luis Felipe Noe à convocação para participar da *Contrabienal*. 1971, também publicada na obra homônima.

sua totalidade. Para Safons, era necessário ocupar todos os espaços “do sistema e destruí-lo”.

Quando se quer inutilizar tanques de gasolina ou destruir uma ponte, não os observamos desdenhosamente à distância, mas lhe ateamos fogo, lhe colocamos uma bomba. A Bienal de São Paulo deveria ser ocupada para poder ser destruída. Para isso bastaria focar no problema com estratégia de guerrilha, e não com modorra intelectual.³⁰⁶

A sugestão de Safons é, conforme se observa, a tática de *copamiento*. Para esse, como para outros artistas, a menos que o boicote inviabilizasse a Bienal ele não deveria ser realizado, pelo contrário: caberia aos artistas militantes de esquerda se inscrever, enviar obras e ocupar esse espaço para destruí-lo em seus objetivos de aplaudir a modernização capitalista brasileira.

Mesmo quando negado o boicote, a necessidade de destruir o sistema das bienais e prêmios e a ditadura brasileira estavam presentes no discurso desses artistas. Longoni chama atenção para a multiplicação das comparações com a linguagem de guerrilha no repertório político dos artistas, que podemos observar também na resposta já mencionada de Luis Felipe Noé. Segundo a autora, havia uma correlação entre a teoria do foco guerrilheiro e as formas de ativismo na arte. Essas formas tinham como características o fato de que prezavam por ações artísticas que tivessem a eficácia de um ato político, continham a violência como geradora de novos materiais, defendiam a especificidade artística, à margem das instituições e apostavam na ampliação do público até os setores massivos e populares. A violência aparecia como fenômeno instaurado na vida cotidiana, não invocada apenas por seu apelo estético, mas sim em sua dimensão histórico-política, porque estava instaurada nas ruas. A violência passava a estar presente não apenas como

³⁰⁶ Resposta de Horácio Safons à carte de convocação da Contrabienal 1971.

objeto da arte, mas também como método de destruição das velhas formas de arte, assentadas sobre a base da propriedade individual e o gozo pessoal da obra única.

A bienal seguinte, de 1973, também sofreu boicote, mas sem a expressão organizada que as edições X e XI tiveram. Continuava a crítica ao pacto velado com o regime, e ao formato nocivo para a criatividade artística.

No campo das opções estéticas, também houve crítica e motivos para o boicote.

Verena Carla Pereira atribui a crise das Bienais a um apego ao modelo ultrapassado:

A crise das Bienais estava intimamente ligada à tradição museológica de valorização dos objetos. As mudanças que ocorreram no plano artístico não circunscreviam mais a arte na finalidade de criar objetos, mas sim de criar valores. Assim, a arte se descolou para o campo da procura de valores e para exprimi-los buscou também novas linguagens. Dessa forma, o modelo da Bienal deveria ser reestruturado no sentido de valorizar a arte contemporânea – não mais a arte criada nas décadas anteriores – e de entender a arte dentro de seu contexto – não mais como uma ação isolada do mundo. (...) A discussão estava apoiada no caráter crítico da Bienal, que deveria ser uma instituição pensante e propositora de novas ideias e debates sobre a arte. ³⁰⁷

Desde os anos 1970 as Bienais nunca mais tiveram a força política que tiveram nos meus primeiros anos. A Bienal, que nunca foi uma só, como escreve D'Alembert, e criou em torno de si diversas instituições, tais como O Museu de Arte Contemporânea da USP, a Bienal Nacional, a Latino-Americana a Mostra de Cinema, a Bienal de Arquitetura, entre outras, fez a passagem definitiva para o jogo dos galeristas e das modas internacionais, apesar de reformulações pelas quais passou no pós-ditadura.

³⁰⁷ PEREIRA, Verena Carla. “As tentativas de reformulação da Bienal de São Paulo pós-boicote”. *Revista Gambiarra*, Niterói, n;7, dezembro de 2014. p. 75 a 86.

4.4) O *Museo de la Solidariedad* do Chile

Outra iniciativa importante ocorrida entre os artistas latino-americanos vale a pena ser destacada, ainda que não tenha sido de artistas estrangeiros em favor do Brasil, mas sim de um brasileiro em favor da América Latina. Essa iniciativa foi a composição de um Museu de Solidariedade, posteriormente conhecido também como Museu da Resistência, no início dos anos 1970, em homenagem ao novo governo socialista no Chile.

Comemorando a vitória da *Unidad Popular* com o início do mandato de Salvador Allende, o museu tinha como objetivo principal demonstrar a solidariedade ao processo popular chileno, que vinha sendo duramente atacado pela mídia, especialmente pelo jornal *El Mercurio*, porta-voz da direita chilena.

A iniciativa do museu de solidariedade nasceu no ano de 1971, e teve três nomes principais para sua realização: Mario Pedrosa, José Balmes e Moreno Galván. O encontro entre as três personalidades aconteceu em outubro 1971, numa reunião de intelectuais que ficou conhecida como *Operación Verdad*.

Segundo Silvia Cáceres, a *Operación Verdad*, nome já utilizado em Cuba em 1959, tinha como objetivo reunir a intelectualidade de esquerda para fazer frente ao bloqueio midiático internacional promovido pelo diário *El Mercurio*, angariando aliados entre a mídia e outros setores de atividade intelectual.³⁰⁸ Por ocasião da *Operación Verdad*, o crítico de arte espanhol José María Moreno Galván teria prometido ao presidente Salvador Allende conseguir manifestações de solidariedade entre os artistas, depois de concluir, juntamente com José Balmes, artista espanhol exilado no Chile, que

³⁰⁸ CACERES, Silvia K. N. *Fulguração Moderna: a Educação pela Arte no Museo de la Solidaridad, Chile 1971-1973*. Rio de Janeiro: PUC, 2010. 197f. Dissertação (Mestrado em Educação). Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2010.

certamente muitos artistas no mundo demonstravam sinais de interesse no processo político chileno e fatalmente doariam obras em sinal de adesão. Foi criado um Comitê Internacional de Solidariedade Artística com Chile (CISAC), do qual fizeram parte Louis Aragon (França), Jean Lumarie, Rafael Alberti (Espanha), Carlo Levi (Itália), Aldo Pellegrini (Argentina), Mariano Rodríguez (Cuba) e José Maria Moreno Galván (Espanha).

A ideia foi imediatamente encampada por Allende, que designaria a Faculdade de Belas Arte da Universidade do Chile a missão, que realizou através do Instituto de Arte Latino-Americana – cujo era diretor Mario Pedrosa, exilado no Chile desde o ano de 1970 (por ter tido prisão preventiva decretada, acusado de difamar o Brasil no exterior. Pedrosa ficou no Chile até 1973, ao ser considerado inimigo do regime de Pinochet e tentar asilo no México, sem sucesso, acabando em Paris).³⁰⁹ Dessa maneira eram dados os primeiros passos para a construção do Museu de Solidariedade.

Nos discursos de inauguração e nas memórias dos envolvidos, a generosidade dos artistas faria parecer fácil tarefa a construção do museu. Cáceres, no entanto, chama atenção para o fato de que muito esforço precisou ser feito para que as obras chegassem ao Chile, e que nessa empreitada, a figura de Mario Pedrosa teria sido fundamental.³¹⁰ Tendo que enfrentar a desinformação de alguns artistas sobre a situação chilena devido ao proposital bloqueio da mídia e, em outros casos, tendo que esclarecer dúvidas sobre as concepções estéticas do museu, Pedrosa contactou inúmeros artistas para

³⁰⁹ Catálogo de exposição da coleção do Museu da Solidariedade Salvador Allende. *Museo de la Solidariedad Salvador Allende: Estéticas, Sueños y Utopias de los Artistas del Mundo pela Libertad: Tributo a Mario Pedrosa*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

³¹⁰ Segundo Cáceres, a narrativa da solidariedade seria marcada pela ideia de generosidade dos artistas, construída pelo próprio Mario Pedrosa, o que escondera por muito tempo das memórias oficiais do museu a participação empenhada e exaustiva do brasileiro em construí-lo. Essa narrativa de espontaneidade da força das ideias e da generosidade heróica dos artistas servia de forma direta à função do museu, não só no período de Allende, mas também posteriormente: a construção da memória de uma resistência heróica do povo chileno e da solidariedade internacional. A autora trabalha com cartas que buscam demonstrar a importância da participação de Mario Pedrosa na montagem desse acervo que já nos primeiros anos era composto por mais de mil peças de artistas de grande peso.

a montagem do acervo. A preocupação era simultaneamente a urgência do momento vivido pela sociedade chilena e a constituição cuidadosa do projeto do Museu da perspectiva artística e experimental:

... concepção do museu como espaço reflexivo onde o público e o artista teriam um espaço de aprendizagem em contato com as obras de diversos períodos históricos e, a partir da criação de um ambiente reflexivo seriam levados a perscrutar as novas formas possíveis que a arte poderia adquirir mantendo certo sentido originário da atividade: dar forma ao mundo ao mesmo tempo em que se dá forma à sensibilidade humana.³¹¹

Desde seu nascimento, portanto, o museu existe não apenas como uma proposta estética, mas como uma iniciativa política, tanto na forma de enxergar a atividade artística e a concepção museal, quanto no papel simbólico que esse museu especificamente desempenharia no seu contexto.³¹² A tarefa delicada a cargo de Mario Pedrosa seria, assim, conciliar ambas dimensões do museu: uma função política sem a subordinação da arte frente o partido.

A inauguração do museu ocorreu em maio de 1972, cerca de seis meses depois de o projeto ser iniciado (em um prédio ainda provisório), semana em que o Chile realizava a III UNCTAD (Terceira Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento), e por isso tinha presente em sua capital 141 delegações do mundo inteiro. A urgência do projeto se explica pela nada coincidente semana especial pela qual passava Santiago do Chile. A intenção era de que os diversos visitantes estivessem presentes na inauguração desse que foi um dos maiores atos internacionais de apoio ao socialismo chileno no campo intelectual.

³¹¹ CACERES, Silvia. op.cit. p. 98.

³¹² Para mais detalhes sobre os pormenores da fundação do museu, ver a dissertação supracitada, capítulo 4.

Na concepção do museu, que transparece nos discursos de inauguração, tanto de Pedrosa quanto de Allende, é declarada a ideia de que a cultura não pode ser patrimônio de uma elite, e que uma das questões mais importantes para o projeto é o acesso democrático para a classe trabalhadora.

... onde irão os trabalhadores entendendo que aqui [no Chile], em uma nova concepção de direitos do homem, e trabalhando fundamentalmente para o homem, colocando a economia a seu serviço, queremos que a cultura não seja patrimônio de uma elite, mas sim que a ela tenham acesso – e legítimo – as grandes massas preteridas e postergadas até agora, fundamentalmente, os trabalhadores da terra, da usina, da fábrica e das empresas ou litoral. ³¹³

O mesmo frisava Mario Pedrosa sobre a intenção dos artistas que teriam doado ao museu, por seu intermédio:

Os artistas doaram para um museu que não se desfaça com o tempo, que permaneça através dos acontecimentos como aquele para o que foi criado: um momento de solidariedade cultural ao povo do Chile, em um momento excepcional de sua história.

Os doadores querem que suas obras sejam destinadas ao povo, e que esse sabia que serão permanentemente acessíveis. E, mais que isso, que o trabalhador das fábricas e das minas, das cidades e do campo, entre em contato com elas, que as considere seu patrimônio. ³¹⁴

Esse objetivo que parece ter se encaminhado bem, pois a mostra registrou nas primeiras semanas de exibição mais de cem mil visitantes, tendo sido apontada uma grande frequência de trabalhadores. Atividades semelhantes foram ainda, no mesmo ano, realizadas junto aos espaços de trabalho, como mostras itinerantes de obras de Roberto

³¹³ “Palavras do Presidente da República Salvador Allende”, Catálogo de exposição da coleção do Museu da Solidariedade Salvador Allende, 1972. p. 244.

³¹⁴ Carta de Mario Pedrosa a Salvador Allende, 26 de abril de 1972.

Matta nas fábricas, também realizadas por Pedrosa. No dia da inauguração do Museu da Solidariedade, Mario Pedrosa disse em discurso:

Agora, encerradas nestas salas, pregadas em suas paredes, já está materializada a ideia [de solidariedade], valor pelo qual juntos nos encontramos aqui. Essa materialização é a arte em seu processo de manifestação. Além de olhá-las, contemplá-las, admirá-las essas peças vivas e corpóreas, de dialogar com elas pelo tato, pelos sentidos, pelo pensamento, adquirimos uma nova experiência de vida, um novo enriquecimento cognitivo, que é, sobretudo, um veículo da Verdade, ainda transcendente em seu contato com uma realidade que a nega. E ainda que a realidade permaneça negando-a, a arte continua em sua permanente aproximação com uma verdade cada vez mais histórica, e cada vez menos transcendente. Um dia, em um ponto do horizonte, os dois processos se encontrarão e então a arte será vida, e a vida será arte.³¹⁵

Como é possível entender a partir do discurso, Pedrosa continuou no Chile a militância em favor de uma arte imbricada com o processo histórico de construção do socialismo. E, invariavelmente, Pedrosa vê no Chile de Allende o espaço de experimentação para a superação das contradições entre o artesão e o artista, em que a arte possa se apresentar novamente como uma necessidade coletiva, e não como uma atividade de elite.³¹⁶

Para muitos artistas, portanto, o Museu de Solidariedade Salvador Allende seria um espaço experimental para as artes e para a transformação social, e é possível imaginar que esse era um dos motivos pelos quais as doações de obras não cessavam – não apenas de artistas latino-americanos, mas advindas de diversas partes do mundo. Doações que inclusive continuaram chegando no pós-11 de setembro de 1973, quando o golpe de Estado interrompeu as atividades do museu, guardando em depósitos as obras que

³¹⁵ Catálogo de exposição da coleção do Museu da Solidariedade Salvador Allende, p. 30-31.

³¹⁶ PEDROSA, Mario. *Política das artes*. São Paulo: EdUSP, 2004. p. 320.

conseguiram alcançar, enquanto outras foram preservadas pela família de Allende ou por outros envolvidos com o projeto.

Há correspondência entre os membros do CISAC que demonstram a preocupação com o destino das obras e com a tentativa de manter o museu em funcionamento, mas dessa vez fora do Chile. Em carta a Moreno Galván, já em outubro de 1973, Mario Pedrosa afirma ter conseguido junto a seu amigo pessoal e diretor do Museu de Arte Moderna do México, Fernando Gamboa, abrigar o acervo, em exposição ou em depósito seguro, até que um novo museu se instalasse.³¹⁷ Muitas obras acabaram a cargo do grupo de artistas latino-americanos residentes em Paris, entre os quais estavam Julio Cortázar, Carmen Waugh, Jaqueur Lang, Anibal Palma, Sra. Lang (nesse momento o museu é refundado na França, chamado de *Museo de la Resistencia Salvador Allende*, em 1977).

O Museu foi pensado com a esperança de contribuir para a espontânea criatividade do povo e para que os trabalhadores pudessem se apropriar da arte, e os doadores das obras esperavam contribuir para esse fim. Tinha ímpetos de desempenhar funções educativas e culturais, prezando pela acessibilidade democrática, sendo o “lugar natural das expressões mais fecundas do novo Chile, como consequência de seu avanço no caminho do socialismo”.³¹⁸ Para desempenhar essas funções, seu acervo contava com uma quantidade vastíssima de obras das mais diversas correntes estéticas, movimentos e momentos distintos dentro do modernismo, novos artistas e nomes reconhecidos no mundo das artes.

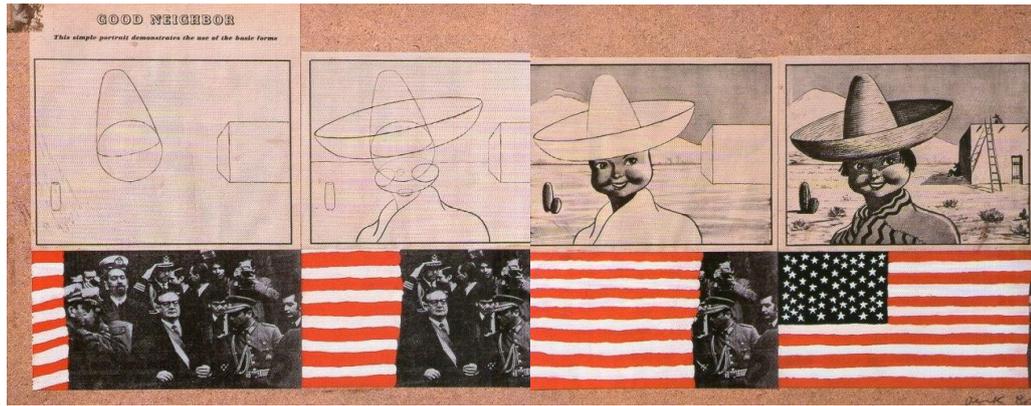
³¹⁷ Na ocasião do golpe, as obras estavam espalhadas entre o edifício Gabriela Mistral (UNTACD), no Museu de Arte Contemporânea e outras na Aduana Marítima de Valparaíso. A preocupação da CISAC era de que as obras desaparecessem por seu valor ou por conteúdo ideológico. Algumas obras saíram escondidas antes que os militares as alcançassem, devolvidas a seus autores. Outra tentativa de protegê-las foi o pedido dos organizadores do Museu às embaixadas internacionais, que pedissem ao Chile a devolução das obras de seus artistas, já que o Museu para o qual elas haviam sido doadas não existia mais.

³¹⁸ Discurso de Mario Pedrosa na inauguração do Museu da Solidariedade. Catálogo de exposição da coleção do Museu da Solidariedade Salvador Allende, p 32.

Entre as obras dos grandes nomes da arte internacional, a de maior destaque foi a de Miró. Produzida especialmente para o museu pelo artista espanhol, inaugurava a exibição, de acordo com Pedrosa, como um galo que canta a alvorada de um novo dia. Além de Miró, como exemplares de grandes nomes da História da arte no século XX havia ainda Calder e Picasso, este também com obra especial para o museu. Inúmeros artistas latino-americanos figuravam como exemplares de correntes artísticas, como parte do projeto de dar a conhecer o que era tido como a “linha do tempo” dos movimentos artísticos: abstratos, óticos, *pop*, entre outros estilos figuravam entre as obras da coleção do museu.

Uma parte considerável das obras realizadas para esse projeto eram mais diretamente políticas, o que aumentara bastante nas obras recebidas no pós-1973. Se as obras em homenagem ao Chile antes do golpe de Estado em geral apresentavam imagens positivas, a obra abaixo é uma boa mostra da urgência de se retratar a gravidade da situação política chilena.

Misturando a linguagem impressa com a obra de arte, o colombiano Gustavo Zamela retrata o ditador Pinochet numa cena confusa e ensanguentada, na capa do diário *El Mercurio*, grande articulador da direita na mídia chilena. Outras obras cuidavam de relacionar o golpe de Estado contra o presidente Allende com a campanha dos EUA para minar o socialismo na América Latina:



Derek Boshier. *Good Neighbor*. Colagem sobre madeira, 1973. (Museu de Solidariedade)

Nessa obra, o artista americano vai apagando a imagem de Allende no comando das Forças Armadas, com a faixa presidencial, com a bandeira dos Estados Unidos, que se completa com a ironia do desenho estereotipado do indígena em uma revista infantil, cuja legenda é “bom vizinho”.

Outras, como *Estudo para uma paisagem da América Latina* (1971) podem servir para representar um conjunto de obras que denuncia o golpe no Brasil, a intervenção norte-americana, ou imagens angustiadas da censura e da tortura, que dividiam espaço com homenagens a grandes líderes da esquerda latino-americana, como Che e o próprio Allende, diversos revolucionários vítimas da repressão e até mesmo um *pop art* cubana com a figura de José Martí. Denúncias da comercialização, do capitalismo e do imperialismo marcaram boa parte das milhares de obras que passaram pelo museu.

Na inauguração do Museu, seu texto oficial dizia:

Uma obra de arte não é uma fotografia, cada obra aqui exposta é a expressão artística de nosso tempo. E você, ao observa-las, necessariamente não tem por que se perguntar o que significa tal ou qual pintura. Porque a obra de arte entrega toda sua significação estética e seu conteúdo (mensagem) a quem se enfrenta com ela com a sensibilidade desperta. E é trabalho da educação que recebem nossos meninos em suas escolas, e nosso povo em seus centros culturais, despertar o interesse pela criação dos trabalhadores da arte, que não

outra coisa são os artistas em uma sociedade onde cada ser humano ocupe seu devido e justo lugar. O artista é um trabalhador a mais e o produto de seu afazer já não é mais uma mercadoria, nem um adorno em uma sociedade de consumo.

319

O texto diz muito sobre o projeto cultural latino-americano. A noção de ruptura com os espaços tradicionais de arte e a aproximação desses com as classes subalternas estiveram como tarefas urgentes do governo Allende. Por força dos agentes do capital, o projeto foi interrompido no 11 de setembro de 1973, e seguiu como pôde, conforme o relatado, nas décadas de 1980, 1990, até poder retornar para o Chile, mas já em um contexto completamente diferente. Hoje o Museu fica no antigo prédio do CNI (*Centro Nacional de Informaciones*), prédio do aparato da repressão ditatorial, que agora abriga o lugar de memória, para lavar “suas feridas com a beleza da arte solidária”, e é “também uma recordação para que nunca mais se volte a cometer os erros do passado”.³²⁰

É interessante observar nessas colocações da Contrabienal, assim como dos documentos produzidos no contexto do eixo Chile-Cuba, uma tensão existente na reflexão desses artistas sobre sua própria atividade. Reconhecendo o “povo” (e nesse caso povo não seria o aglomerado sem forma, pluriclassista, mas sim os trabalhadores e aqueles

³¹⁹ Museo de la Solidaridad. EL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD Y EL ARTE CONTEMPORANEO. Impreso. Santiago do Chile, 1972. Arquivo Pessoal. Observe-se que o texto não é assinado; contudo, como as principais idéias nele exposta podem ser atribuídas a Pedrosa, consideramos que a autoria central do documento é deste autor. Em um cartaz explicativo sobre o *Museo de la Solidaridad*, redigido para a primeira mostra de obras recebida.

³²⁰ ALLENDE Isabel. “Os grandes sonhos não morrem”. Catálogo de exposição da coleção do Museu da Solidariedade Salvador Allende, p. 13.

afinados com a causa subalterna) como o grande protagonista da Revolução, a partir de sua organização que não se daria por iluminação dos artistas, apontavam para a distância entre arte/artista e esse povo, e se questionavam, de múltiplas formas, como superar essa distância em prol de colocar seu trabalho como artista à serviço da Revolução. A resposta parece ter sido distinta, dependendo do meio onde atuaria essa obra de arte. Junto aos trabalhadores, a tarefa era eliminar a distância entre esses e o mundo das artes, de modo que os mesmos pudessem conhecer os movimentos artísticos e produzir arte, revelando com sua própria voz suas lutas e sua experiência, finalizando a era de elitização da arte e a necessidade de que artistas de fora da classe falassem sobre a classe. Por outro lado, quando dizia respeito ao campo artístico tradicionalmente concebido, com suas instituições, estilos, público e política própria, esses artistas vestiam novamente a tarefa de esclarecimento, de colocar em espaços que lhes eram fechados as demandas das classes subalternas.

Essas mostras e exposições, acima mencionadas, são agrupadas por Longoni como parte de estratégias “frentistas”: artistas de esquerda, mas com diferentes concepções de socialismo e de correntes estéticas, que se agrupavam em torno de objetivos políticos. O Brasil por vezes esteve na pauta dessas redes, com organizadores ou como tema, alvo na solidariedade. Por diversos caminhos distintos, em organizações e exposições, organizava-se uma rede latino-americana de artistas que causaria impacto no campo e permaneceu, durante os anos 1970, em guarda na resistência aos golpes e ao imperialismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Pinto así porque no puedo ir a agarrarme a tiros a Santo Domingo”

(Ricardo Carrera, 1965)

Para tentar elaborar considerações finais sobre a atuação desses artistas e sobre a pesquisa aqui realizada, gostaria de iniciar com um diálogo com a produção bibliográfica existente sobre o tema, apontando algumas conclusões mais gerais sobre a pesquisa e sobre como ela pretende contribuir para a historiografia. Retorno assim a autores rapidamente mencionados na introdução e/ou utilizados como referência ao longo do trabalho.

Conforme já mencionado no princípio da tese, pouco se produziu na área de História/ciências sociais sobre a relação dos artistas visuais com o debate político dos anos 1960 e 1970, à exceção de raríssimos autores, que publicaram como artigos e trechos de trabalhos de pós-graduação, ou de trabalhos da área dos estudos de comunicação ou artes visuais / belas artes. Acredito ser possível destacar três principais referências sobre o tema mais geral do engajamento artístico naquela conjuntura, que seriam Roberto Schwarz, Heloísa Buarque de Hollanda e Marcelo Ridenti.

O artigo fundamental que parece ser o ponto de partida de quase todos os trabalhos conhecidos sobre o tema é o texto “Cultura e Política”, de Roberto Schwarz, publicado em 1970.³²¹ Duas questões centrais aparecem nesse texto, que são importantes para o

³²¹ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

diálogo com a historiografia. A primeira, a noção de que, entre 1964 e 1969, “apesar da ditadura de direita” havia “relativa hegemonia cultural de esquerda” no Brasil. Isso seria resultado de um processo de mobilização que existia antes mesmo do golpe de 1964, e que era “relativo” porque se referia aos setores intelectuais. Entre universidades, autores e artistas, o vocabulário de esquerda estava na ordem do dia, mas que não podia sair desse círculo restrito, por razões policiais. A segunda questão, colocada por Schwarz, é a periodização dessa atuação: entre 1964 e 1969, o campo artístico teria ficado como para “segundo plano”, por haver necessidade de desmobilizar e reprimir primeiramente as instituições mais organizadas da esquerda, que efetivamente representassem um perigo de organização da reação ao golpe. Nesse primeiro momento pós-golpe, por isso, sindicatos, partidos, operários e camponeses, e o interior das forças armadas, teriam sido as primeiras vítimas da guerra contra o comunismo. Até o ano de 1968, na visão de Schwarz, a intelectualidade de esquerda teria sido poupada, um dos motivos para isso teria sido o afinamento com o gosto internacional da burguesia brasileira, que ainda não teria entregado a produção cultural nas mãos dos militares, como fizera com o governo. A cultura se tornaria, desse modo, um “abcesso no interior das classes dominantes”, uma vez que tomava partido das classes subalternas. No pós-1969, no entanto, essa intelectualidade se via pressionada pela direita, com o AI-5 e o recrudescimento da repressão, e pela própria esquerda, clamando pelo seu alistamento na luta armada, esgotando o ciclo dessa hegemonia cultural de esquerda. É pertinente fazer a ressalva que o artigo do crítico é do ano de 1970, e não pôde contemplar uma série de manifestações típicas das vanguardas analisadas nessa tese, que asseguram que o ideário de esquerda continuou presente entre os artistas visuais, juntamente com a consciência de que não era pela arte que a Revolução aconteceria, mas que essa não poderia fugir da missão de se posicionar criticamente sobre os eventos no Brasil.

Das obras de Heloísa Buarque de Hollanda, fundamentais no processo de elaboração inicial da pesquisa, destaco *Impressões de Viagem*, publicação de sua tese de doutorado de 1979, e *Cultura e Participação nos Anos 1960*, publicado em 1982.³²² A principal contribuição para a tese é a noção de que os novos grupos de vanguarda deram contribuição fundamental para a participação política das artes, porque em seu processo de elaboração, tiveram que lidar com os projetos de Revolução e suas frustrações - a crise do populismo, a consolidação da dependência e a necessidade de novas táticas de expressão, diante da censura e repressão -, principalmente no pós-1968.

Ainda que o objeto central de Heloísa Buarque seja a literatura, a periodização e a análise do contexto social empreendida pela autora são interessantes para pensar o campo artístico-intelectual de uma maneira mais ampla, e foram absorvidos nos primeiros passos da pesquisa aqui apresentada. A ideia de que a participação política das vanguardas foi importante para colocar questões fundamentais para a cultura e para a atualização da linguagem, são algumas das conclusões da autora em *Impressões de Viagem* que podem gerar paralelos – ressalvadas as especificidades – quando se pensa o campo das artes visuais. Enquanto a linha do tempo da autora, para a literatura é: engajamento cepecista, vanguarda tropicalista e poesia marginal, evolução de uma atuação política e um processo de crítica que vem em alguma medida como resposta à própria política brasileira, é possível fazer a ressalva que, nas artes visuais, as vanguardas que trouxeram oposição e resistência para a ordem do dia, não foram exatamente “marginais”. Os nomes que foram matéria-prima para esta tese representam hoje muitos artistas consagrados pelo campo artístico brasileiro, dotados de prêmios e lugares cativos em museus. Ainda que, vale lembrar, tenham sido perseguidos e muitas vezes taxados como subversivos pela

³²² GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Cultura e Participação nos anos 1960*. São Paulo: Brasiliense, 1984. HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

ditadura brasileira, foram nomes que ocuparam (e em alguns casos, ainda ocupam) posições importantes nas artes visuais.

O argumento da tese diverge da autora, curiosamente, quando aborda, em passagem curta, as artes plásticas. Em *Cultura e Participação*, Heloísa Buarque afirma que nos anos 1970, a radicalidade das vanguardas teria sido sufocada no campo das artes plásticas pelo mercado, marcando uma era de “alienação requintada”.³²³ Conforme ficou demonstrado nos capítulos da tese, as críticas às bienais, aos galeristas, à elitização e às novas experiências estéticas não eram raras nos anos 1970.

A principal referência com quem essa tese dialogou, e a produção mais recente, é a obra de Marcelo Ridenti. Já em *O Fantasma da Revolução Brasileira*, em capítulo intitulado “A canção do homem enquanto seu lobo não vem”, o autor apresenta uma análise, se baseando principalmente em Roberto Schwarz, Sérgio Rouanet e Heloísa Buarque de Hollanda, acerca da atuação dos intelectuais-artistas na resistência de esquerda ao regime militar. Depois desta, o autor seguiu com as reflexões em outras obras e artigos, entre os quais destaco *Em Busca do Povo Brasileiro* e *Brasilidade Revolucionária*.

Para realizar esse balanço e posicionar o resultado da pesquisa da tese perante a historiografia, é necessário apontar algumas questões com os quais o autor trabalha – que já se apresentam *Fantasma da Revolução Brasileira* e tem sua versão mais acabada em *Brasilidade Revolucionária* – e com as quais seria conveniente expor que dialoguei. A primeira delas, marco inicial da reflexão, diz respeito ao fato de que Ridenti afirma fazer a opção por não analisar as obras de arte especificamente. Reconhecendo a diversidade do campo artístico brasileiro, o autor opta por não adentrar na análise das questões de forma/estéticas:

³²³HOLLANDA, op.cit. 1984. p.97

As artes não poderiam deixar de expressar a diversidade e as contradições da sociedade brasileira da época, incluindo, por exemplo, a reação e o sentimento social ante o golpe de 1964. Seria possível escrever várias teses só sobre a relação de cada uma das artes com a oposição ao regime militar. Nos limites deste livro, que não tem pretensões de avançar no debate estético, cabem algumas reflexões sociológicas a fim de evidenciar o clima cultural em que emergiu a opção de certos grupos pela luta armada contra a ditadura, bem como de mostrar uma razão para esses grupos terem encontrado receptividade nos setores sociais intelectualizados.³²⁴

Em que pese a concordância com o autor de que cada movimento artístico poderia render uma tese distinta sobre como se relacionou com a resistência (ou apoio) ao golpe de Estado e a subsequente ditadura implantada, duas observações a respeito do debate sobre a arte de uma forma vinculada organicamente com a sociedade, uma História social desses grupos, podem ser colocadas. Primeiramente, quais são as possibilidades de discutirmos a atuação dos artistas sem nos atermos ao debate estético? Os resultados de uma discussão conduzida nessa linha podem nos levar a uma falsa dicotomia entre forma x conteúdo ou atividade artística x atividade política, como se as opções estéticas não estivessem relacionadas diretamente com as formas de atuação e projetos de resistência política desses grupos de intelectuais. Se pensarmos que a própria concepção de engajamento político das vanguardas pressupõe um retorno à realidade, com diálogo constante com a matéria-prima que o cotidiano fornecia, a dimensão estética estava diretamente relacionada com o engajamento dos artistas.

A segunda questão extrapola a citação, e a relaciona com o argumento do autor de maneira mais geral. Quando nos damos conta de que entre os listados nos processos militares, segundo dados do Brasil Nunca Mais, dos quase 3.700 fichados das

³²⁴ RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010. p. 73.

organizações de esquerda apenas 24 declararam como profissão serem artistas, começamos a nos deparar com as dificuldades de acompanhar as orientações e práticas de um grupo que existia conectado por suas atividades profissionais, mas não necessariamente por organizações políticas. Muitos artistas, como o próprio autor reconhece, nunca chegaram a ser processados pela justiça militar porque eram simpatizantes, e não militantes orgânicos dessas organizações de esquerda. Entre as diversas práticas de resistência e denúncia das violações dos direitos humanos, muitas foram realizadas em forma de atividades artísticas, momento no qual a estética não pode ser deixada de lado. As que escapam à prática estética, com por exemplo auxiliar no esconderijo ou exílio de militantes perseguidos, não são facilmente quantificáveis e nem indicam uma orientação específica, o que não nos permite extrair exatamente o que pensavam esses artistas em termos de estratégias para a efetiva transformação social do Brasil e o fim da ditadura. Deste modo, parece ser difícil fazer uma análise generalizante dos grupos de intelectuais e artistas sem levar em conta o conteúdo e a forma pela qual levavam à cabo suas atividades políticas, sob pena de elaborarmos um quadro bastante restrito.

Relacionada à questão colocada acima, é possível fazer ainda uma crítica mais geral. O estudo de Ridenti se debruça sobre um debate bibliográfico, mas não necessariamente sobre fontes primárias específicas³²⁵, e quando as vozes destes artistas aparecem, de maneira não sistemática e esparsa, em geral vêm através de grandes nomes da música (principalmente Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil), alguns poucos de teatro (referências mais comuns são as do debate Arena x Oficina) e mais escassamente a Glauber Rocha. Nota-se, na pesquisa, uma generalização perigosa acerca do campo

³²⁵ Podemos levar em consideração o fato de que o autor não é historiador, e em virtude disso a metodologia do trabalho com fontes, cara ao ofício da História, não cabe necessariamente aos sociólogos. No entanto, me parece que a análise merece maior aprofundamento do material produzido pelos próprios atores.

artístico, que compromete em algum nível o entendimento e os limites da atuação desses intelectuais nas décadas de 1960 e 1970 a partir das falas de um grupo de não mais de dez artistas, de linhagens políticas e modalidades de arte distintas. A fim de exemplificar estas questões até aqui apresentadas, é interessante reproduzirmos algumas das análises de Ridenti, realizando o contraponto com o que se expôs na pesquisa da tese.

Um dos elementos centrais na análise de Ridenti em *O Fantasma da Revolução Brasileira* diz respeito à periodização da militância dos artistas e intelectuais de esquerda. Segundo o autor, com uma periodização que lembra (ainda que haja algumas diferenças no argumento, conforme explicitado ao longo do texto) a de Roberto Schwarz, em *Cultura e Política*, a passagem dos anos 1950 para os anos 1960 foi de grande efervescência cultural. Os intelectuais de esquerda acompanhavam o movimento de massas no final de 1950, e sua atividade não foi ceifada pelo golpe de Estado de 1964, apenas pelo AI-5 de 1968. Ridenti afirma:

Após essa data [1964], os donos do poder não puderam, ou não souberam, desfazer toda a movimentação cultural que tomava conta do país e só teria fim após o AI-5, de dezembro de 1968.³²⁶

Depois do AI-5 em dezembro de 1968, com a repressão crescente a qualquer oposição ao regime militar, com o esgotamento do impulso político, que vinha antes de 1964, com o refluxo dos movimentos de massas e as seguidas derrotas sofridas pelas forças transformadoras no mundo todo, com a censura e a ausência de canais para debate (...) marcou-se o fim de um florescimento cultural correspondente ao movimento popular que tivera seu ápice em 1963 e início de 1964, e que ainda se manifestaria esporadicamente até o final da década, especialmente em 1968.³²⁷

³²⁶ RIDENTI, op.cit. p. 73.

³²⁷ Idem, p.78.

Assim, concordando com Schwarz, a análise de Ridenti é a de que a burguesia brasileira, afinada com os padrões internacionais de gosto para a arte, teria consumido os movimentos artísticos de início dos anos 1960, quando a arte internacional, de maneira geral, cumpria o papel de denunciar a corrosão social imposta pelo capitalismo. Depois de 1968, “liquidadas as forças” dos movimentos sociais contra a ditadura (como sindicatos e organizações de esquerda), a burguesia veria no conjunto da arte “engajada”³²⁸ brasileira um dos últimos elementos de desestabilização do regime (ao lado das forças armadas). Adotando, conforme “previra” Schwarz (em trecho citado por Ridenti positivamente), uma ideologia de “segurança para o desenvolvimento”, a burguesia brasileira aceitaria a “programação cultural que lhe preparam os militares”, e a partir de 1969, “o AI-5 viria a liquidar de vez com a ‘cultura de esquerda’ que se tornara uma ameaça, dada a eventual popularização da ‘existência de uma guerra revolucionária no Brasil’ (sic)”, nas palavras de Ridenti.³²⁹

É impreciso, no entanto, ignorar as mobilizações que ocorreram no campo artístico frequentemente, algumas delas até mesmo como reação ao próprio AI-5, além das denúncias de tortura e as campanhas pela anistia nos anos 1970, e que se seguiram a despeito do exílio e desmobilização dos grandes nomes com os quais o autor trabalha.³³⁰ Ao longo da pesquisa para esta tese, conforme se verificou na apresentação dos capítulos, temos grandes esforços de militância dentro do campo das artes visuais (praticamente ignorado por Ridenti, salvo as menções a Helio Oiticica), nos integrantes do Cinema Novo, no teatro e até mesmo na música, referência principal do autor. A análise de Ridenti

³²⁸ Aqui o termo “engajada” vai entre aspas por desejo de salientar que considero que toda a produção intelectual e artística humana é engajada em alguma visão de mundo, apesar do vocabulário comum costumar entender como engajada somente a arte vinculada aos projetos contra-hegemônicos.

³²⁹ RIDENTI, op.cit. p.92.

³³⁰ Chico Buarque se exilou na Itália (após convite para gravar um álbum) no ano de 1969, Caetano Veloso e Gilberto Gil, após prisão, se exilaram em Londres no mesmo ano. Já Glauber Rocha teria partido para o exílio somente em 1972, e outros não chegaram a se exilar.

acerca da acomodação dos artistas e da desmobilização de sua resistência advém de sua leitura sobre as condições de emergência do modernismo (a partir de Perry Anderson) e de Renato Ortiz e Sérgio Rouanet, sobre a consolidação da indústria cultural brasileira.

Ridenti parte da análise de Perry Anderson sobre as condições sociais de emergência do modernismo, avaliando que no princípio dos anos 1960 no Brasil, elas ainda existiam. De acordo com Perry Anderson, os três elementos do contexto social que estariam no berço do modernismo europeu seriam: a intersecção entre uma ordem dominante semiaristocrática, uma economia capitalista semi-industrializada e um movimento operário semi-insurgente; a esperança na capacidade libertária da modernização tecnológica; e a proximidade da revolução social.³³¹ Ridenti nomeia o movimento entre 1960-1968 de “modernismo temporão”, que anos mais tarde foi caracterizado pelo autor como uma estrutura de sentimento de “brasilidade revolucionária”.

Após 1968, as três condições do surgimento do modernismo teriam se esgotado, e o movimento artístico teria sido esvaziado de sentimento revolucionário, incorporado pela recém-consolidada indústria cultural de um lado, apegado às tradições pré-capitalistas como tentativa de resistência, de outro. Ridenti considera que após 1969, agravado pelo “milagre econômico” que “tirara o país da crise”, o caminho da política do “pão e circo” estaria pavimentado, e por ele a indústria cultural teria atingido grande potencial de dominação da cultura.³³² Como evidência empírica, o autor cita um aperto

³³¹ ANDERSON, Perry. “Modernidade e Revolução”. Revista Novos estudos, número 14 – fevereiro de 1986.

³³² Apesar de em uma das últimas páginas do capítulo o autor enfatizar que a indústria cultural *tende* (grifo de Ridenti) a fazer tábula rasa do valor de uso dos produtos que veicula, indicando na conclusão o reconhecimento de que a modernização conservadora seria incapaz de domesticar completamente o ímpeto de defesa de uma transformação social radical na obra dos artistas brasileiros, ao longo do texto o autor não parece considerar de fato esse dado. A existência de uma realidade social contraditória e conflituosa, que vai encontrar até mesmo na indústria cultural uma tentativa de luta (ainda que não bem-sucedida em alcançar seus objetivos) não aparece claramente no conjunto do argumento, apenas nesta pequena conclusão do autor.

de mão de Zé Celso e Maluf, em busca de patrocínio do prefeito para o Teatro de Oficina, o enclausuramento de Chico Buarque e Gilberto Gil em críticas isoladas, a entrada de Dias Gomes para a TV. Novamente um corpo de artistas reduzidíssimo, que representam concepções artísticas e de modalidades distintas, analisados de maneira muito pontual, e em alguma medida até mesmo superficial.

Primeiramente, cabe novamente mencionar que não parece ser conveniente tomar todo o campo artístico brasileiro a partir da trajetória de alguns poucos cantores de sucesso, pois a experiência desses artistas não é paradigmática para o campo, e argumenta no sentido de apagar a memória da resistência de grupos de artistas – que inclusive utilizaram suas posições privilegiadas de artistas para colaborar com a militância. Em segundo lugar, conforme se discutiu no capítulo 1 (quando abordada a trajetória de alguns intelectuais da origem dos CPCs) e no capítulo 3, quando o tema era a indústria cultural, o debate era muito mais complexo do que o que é apresentado nas principais obras de Ridenti sobre o tema. Discussão complexa e multifacetada para os atores da época, envolveu em alguns casos esperanças de ocupar a máquina para construir contra-hegemonia. Em outros casos, o debate envolveu temas inerentes à própria modalidade artística – como é o caso do Cinema Novo (como falar de um cinema revolucionário ignorando a reprodução técnica?), ou ainda um intercâmbio entre a cultura de massas e o impacto social da indústria cultural e as instituições acadêmicas de artes. Nem teoricamente, como vimos nos esforços de um Ferreira Gullar, nem praticamente, como vimos nas atitudes de Nelson Leirner ou Antônio Henrique do Amaral, o tema da indústria cultural conseguiu enquadrar os artistas numa dicotomia entre resistência pré-capitalista ou incorporação à indústria mecanicamente.

Ridenti reconhece uma separação entre os artistas vinculados à tradição do nacional-popular e os artistas da vanguarda formalista. Sobre os primeiros, a análise do

autor, baseado em Ortiz e Rouanet, afirma que sua utopia nacionalista – que identificava no imperialismo cultural vetor de dominação – foi a base para a ideologia nacionalista veiculada pela indústria cultural brasileira. Diante disso, o autor questiona o estatuto de do nacional-popular, com quando afirma que o teatro, por exemplo “nem sempre produziu meras peças de agitação, elas muitas vezes também tinham qualidade como obra de arte”.

³³³ O nacional-popular, para o autor, é, portanto, passível de uma crítica “implacável” [sic], por ser considerado conservador tanto na sua forma como no seu conteúdo.

O que foi exposto já é o suficiente para mostrar que é cabível uma crítica implacável às posições culturais nacionais e populares da década de 1960, que teriam fortes elementos conservadores tanto na forma (tradicionalista, avessa às inovações, geradora de emocionalismo passivo do público, não de reflexão e ação), quanto no conteúdo (um historicismo de louvação ao povo, que acabou por integrar-se como justificação da indústria cultural capitalista brasileira).³³⁴

Contraditoriamente, o autor reconhece que os espetáculos do nacional-popular teriam servido para criar uma massa crítica entre a intelectualidade, que se radicalizaria politicamente entre 1967 e 1968. No que tange à vanguarda formalista, Ridenti avalia que era dotada de uma “ingenuidade revolucionária (para usar um estigma pouco ofensivo)”, porque acreditava ser possível manter algum grau de independência dentro do aparelho da indústria cultural.

Conforme mencionado acima (e discutido ao longo da tese), entre os formalistas as maneiras de dialogar com a indústria cultural foram distintas. Aliás, é possível afirmar que essa correspondência entre *ocupar a indústria – nacional-popular* x *manter-se independentes – vanguarda formalista* não encontra eco na realidade histórica para se

³³³ RIDENTI, op.cit. p.84

³³⁴ Idem.

tornar um modelo de explicação. Houve vanguardistas que em dado momento trabalharam com estratégias de “desmobilizar por dentro”, de usar a indústria pelo seu potencial de comunicação com um grande público, ou até incorporar os meios tecnológicos para denunciar a restrição do espaço da arte acadêmica. Assim como havia artistas oriundos do nacional-popular que rechaçariam veementemente a presença da indústria cultural entre as atividades de arte engajada. É possível concluir, a partir dos exemplos citados na tese, que essas posturas variaram de acordo com as obras, e não necessariamente seguiram formas específicas para o nacional-popular e para os formalistas (havendo, inclusive, artistas que usaram todas as estratégias disponíveis). Além disso, as estratégias de ocupar a indústria ou tentar manter dela algum distanciamento, em ambos os lados, não se deram sempre de maneira ingênua, mas declaradamente como um último recurso, ou o que era possível na ocasião.

Ainda se referindo à captura da utopia nacionalista pela ideologia da indústria cultural, Ridenti questiona a noção de que havia uma hegemonia cultural de esquerda entre os setores intelectualizados no Brasil. Segundo o autor, a suposta hegemonia cultural de esquerda “acabou sendo crescentemente utilizada de forma distorcida para a legitimação e consolidação da hegemonia burguesa reorganizada”³³⁵. No máximo um esboço de contra-hegemonia que teria sido eliminado, ou incorporado deformadamente pela ordem burguesa, avalia o sociólogo. Ao observar, no entanto, como as ideias de resistência à ditadura e o vocabulário da esquerda (socialista, na maior parte das vezes) esteve presente entre a vanguarda neorrealista, a vanguarda paulista e a nova objetividade brasileira, é difícil poder afirmar que não havia hegemonia cultural de esquerda entre os artistas das artes visuais, bem como quando observamos as tentativas de refundação do grupo do Cinema Novo, através da revista *Luz & Ação*, ou as tentativas dos teatrólogos

³³⁵ Idem, p.89.

de ocupar a programação da TV com obras críticas. A análise dessas trajetórias, e as tentativas do regime em miná-las, demonstra um processo longo, que se estendeu até pelo menos o início dos anos 1970, que a esquerda no campo das artes foi derrotada por uma correlação de forças desfavorável – tanto pelo aparato repressivo ditatorial quando pela força do capital através da indústria cultural, associada a este aparato. A “relativa hegemonia cultural de esquerda” de Schwarz, essa hegemonia de esquerda qualificada – existente entre os setores intelectualizados – existiu, mas foi derrotada historicamente no seu objetivo de contribuir de alguma forma para a Revolução ou de deter a contrarrevolução. Esse, no entanto, é tema de outra discussão, apontada ao final dessa conclusão.

Retomada anos depois da defesa, a tese de doutorado que deu origem ao livro *O Fantasma da Revolução Brasileira* ganhou um posfácio, no ano de 2010, no qual o autor Marcelo Ridenti matiza algumas de suas posições, especialmente aquela que dicotomiza o nacional-popular e as vanguardas, a reprodução da crítica severa de Rouanet ao nacional-popular e de Schwarz ao tropicalismo, assumidas pelo autor sem grandes críticas na versão original. Em linhas gerais, no entanto, os argumentos de fundo não são redefinidos, nem no posfácio e tampouco na obra mais recente, na qual o sociólogo pretende analisar especificamente o problema artístico e intelectual, o livro *Brasilidade Revolucionária*.

Essa obra, lançada em 2010, tem como objetivo discutir o que Ridenti propõe ser uma “estrutura de sentimento”³³⁶ existente entre os artistas brasileiros ligados à esquerda, nascida junto aos filiados a (ou que orbitavam) o PCB, e que atravessaria décadas, até ao menos os anos 1960. Por “brasilidade revolucionária” Ridenti conceitua:

³³⁶ Raymond Williams elaborou o conceito de estrutura de sentimento como forma de diferenciar um conjunto de concepções e valores que são sentidos e vividos de maneira não formal e sistematizada, como é a ideologia (cujo caráter seria mais de uma elaboração racional). Por estar muito relacionado com a experiência como vivida, a estrutura de sentimento nem sempre é percebida pelos agentes sociais.

[o termo] ... tem um caráter provocativo e se refere a aspectos de uma vertente específica de construção da brasilidade, aquela identificada com ideias, partidos e movimentos de esquerda – e presente também de modo expressivo em obras e movimentos artísticos, trata-se de uma aposta nas possibilidades da revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que permitiria realizar as potencialidades de um povo e de uma nação. Essa brasilidade revolucionária, como criação coletiva, viria a definir-se com mais clareza a partir do final dos anos 1950, ganhando novo esplendor na década seguinte, seguida de seu declínio. Ela envolveria o compartilhamento de ideias e sentimentos que estava em andamento uma revolução, em cujo devir os artistas e intelectuais teriam um papel expressivo, pela necessidade de conhecer o Brasil e aproximar-se de seu povo.³³⁷

Entendida como a construção de uma utopia (ainda que no dizer de muitos artistas a ideia fosse “descobrir” o povo brasileiro, e não “inventá-lo”), essa estrutura de sentimento estaria em contato com as experiências de luta social pela emancipação (do “povo” ou dos “trabalhadores”, dependendo da vertente política seguida pelos artistas). Nascida ainda nos anos 1920, consolidada como estrutura de sentimento entre os anos 1950 e 1960, teria como principal elemento – já que era *revolucionária* – o ímpeto de questionar a ordem social existente, e não de justificá-la. Essa “estrutura de sentimento (romântico) revolucionária”, de acordo com Ridenti, seria contraposição à realidade da modernização capitalista (daí a noção de ‘romântico’³³⁸), ideia surgida antes mesmo do golpe de 1964, mais especificamente no período de 1946 a 1964, de que havia uma revolução em curso no Brasil, na qual os artistas deveriam se engajar.

³³⁷ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010. p.10. Por “brasilidade” o autor entende um imaginário de nacionalidade, de uma civilização tropical.

³³⁸ Ridenti toma emprestado de Löwy a ideia de que o romantismo é um fenômeno vasto, surgido como reação à própria modernidade, mas no interior dela, e que faz a crítica de que o processo de modernização carece dos elementos mais humanos. Nesse sentido, o romantismo pode ser adjetivado, desde o conservador até o romântico revolucionário. RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010. p.87

Vê-se, pela própria definição, que Ridenti mantém os dois pilares da análise do *Fantasma da Revolução Brasileira* com os quais essa tese pretendeu dialogar e apresentar novos matizes, para contribuir com a compreensão do período: a noção de que as possibilidades e condições históricas que teriam promovido a organização dos intelectuais e artistas à esquerda teriam se esgotado nos anos 1970, motivo pelo qual não haveria mobilização intensa no campo das artes; e a generalização da experiência histórica da resistência à ditadura militar no campo artístico a partir da experiência pontual de alguns artistas *mainstream*, deixando de lado projetos de atuação coletivos que comprovam que houve resistência, tentativa de contra-hegemonia e denúncia da violação dos direitos humanos até o final da década de 1970, pelo menos.³³⁹ Mantém-se a ideia de que após 1964 a derrota da esquerda teria distanciado os intelectuais cada vez mais das “massas”, contribuindo para repensar o lugar do intelectual com relação às esquerdas e às “bases”.³⁴⁰ Na nova obra, no entanto, se acrescenta à análise do processo de divórcio entre os intelectuais e a transformação social:

Na sociedade brasileira, do final dos anos 1970 à década de 1980, no turbilhão da transição da ditadura à democracia, entravam em crise tanto a ideia do intelectual que encarnava as leis da História como militante de um partido de vanguarda, com a do intelectual engajado em ensinar aos trabalhadores ou ao povo ignorante verdades do seu saber. (...) Os trabalhadores e o povo pareciam demonstrar a capacidade autônoma de organização e luta, independente da tutela intelectual ou partidária. Mas a resposta para a crise poderia ser uma terceira: o desligamento dos intelectuais do engajamento político, concentrando-se em suas carreiras profissionais e na observação supostamente neutra e descomprometida da sociedade.³⁴¹

³³⁹ Por opção de pesquisa, me ative a análise da atuação nas décadas de 1960 e 1970, mas há material para os anos 1980 que ainda pode revelar aspectos interessantes da configuração da arte contemporânea brasileira e os movimentos sociais.

³⁴⁰ RIDENTI, op.cit. 2010b, p. 161.

³⁴¹ Idem, p. 162.

É interessante observar no trecho, não apenas a permanência da periodização/generalização que neste texto já foram apontadas, mas especialmente uma análise que valoriza pouco as contradições inerentes à consolidação de uma nova fase do capitalismo brasileiro, a qual a burguesia brasileira através do golpe de 1964 desejou implementar quando partiu para a autocracia escancarada e desfez os nós que naquele momento a luta de classes impunha ao processo de aceleração capitalista.³⁴² Não apenas por vontade própria, desejo ou escolha, mas é possível ainda considerar em algum nível a dita desmobilização dos anos 1980 pode ter ocorrido por correlação de forças desfavorável com o regime ou com a indústria cultural, já muito melhor estruturada para a hegemonia capitalista; pelo próprio fim da ditadura, já que inúmeros artistas estiveram organizados na resistência ao regime, mas não necessariamente em organizações de esquerda socialista, com militância constante; e outros ainda por desilusão com as derrotas sofridas pela forma como a anistia e a transição para a democracia ocorreram e a aprovação da constituição de 1988, menos comprometida com uma sociedade igualitária do que desejavam alguns dos movimentos sociais.

Conforme já dito, os anos 1980 não são objeto de análise dessa tese, mas levantar algumas dessas hipóteses nos ajuda a pensar a forma de análise trazida na obra *Brasilidade Revolucionária*. Mais ainda, cabe colocar os fatos em perspectiva de processo, pois, como apresenta a tese, ainda que haja obras de literatura como *Bar Don Juan*, de Antônio Callado, que retrata em tom de desilusão as esquerdas armadas como uma classe média descolada da realidade social, há novas tentativas de organização do grupo do Cinema Novo, novos periódicos discutindo a importância da arte como um dos vetores de contracultura, novos artistas desafiando a indústria cultural, como Nelson Leirner. Toda a reorientação, acomodação ou resistência do campo artístico não se deu

³⁴² Sobre os termos “autocracia velada” e “escancarada” ver FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil. Ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Editora Globo, 2005.

sem confrontos, sem atritos com o regime militar e o sistema capitalista, bem como não se deu de forma homogênea de acordo com a trajetória dos artistas mais famosos, que atuaram na maior parte das vezes, inclusive, de maneira individual – e por isso mesmo devem ser tomados com cautela como paradigma do que pretendiam os artistas de esquerda nos anos 1960-1970.

Desta forma, essa tese pretendeu contribuir para a compreensão da História intelectual do Brasil no período dos anos 1960 e 1970, buscando referências em um grupo de artistas pouco valorizados pela produção historiográfica, cotejando com a produção e análise das obras de arte realizadas por outros campos, especialmente dos estudos acadêmicos das belas-artes. Assumindo alguns pressupostos dados por Schwarz, tais como a possibilidade de uma relativa “hegemonia cultural de esquerda”, a pesquisa buscou tentar compreender a extensão da atuação desses artistas, cronologicamente, conceitualmente, avaliando em que medida tiveram intenção direta, e não apenas uma “ingenuidade revolucionária”, de enfrentar a ditadura de direita que se implantou, posicionando-se junto aos subalternos na luta de classes. Esperando ter aberto mais questões do que fechado, a intenção foi realizar uma análise que contribuísse para a historiografia, conjugando forma e conteúdo, trabalho artístico e atuação política, de maneira integrada, influenciados dialeticamente, sem, portanto, deixar de lado os conflitos e contradições, reconhecendo os limites que a militância no campo das artes impunha para esses artistas. Vale a pena recuperar, portanto, o caminho percorrido.

A onda cultural de esquerda que inundava o nascimento da década de 1960 não foi quebrada com o golpe de 1964. Não apenas a resistência democrática, mas a noção de

Revolução, que em alguns casos era a nacional-libertadora, mas em muitos outros era socialista, se mantiveram na ordem do dia nos escritos dos artistas e em suas obras de arte. O avanço da estrutura ditatorial e o AI-5 cumpriram a função de dificultar essa militância no campo das artes, mas não foram suficientes para silenciar novos grupos de artistas que foram surgindo, e que continuavam abordando os temas do subdesenvolvimento, do imperialismo, e a crítica ao mercado das artes, por exemplo. O sistema capitalista aparecia como o grande responsável pela ditadura e pelas mazelas vividas no Brasil, e para parte considerável dos artistas de vanguarda, a superação do subdesenvolvimento e das relações imperialistas deveria vir pela Revolução socialista.³⁴³

Na década de 1970 há uma presença cada vez mais sistemática dos temas da violação dos direitos humanos nas torturas empreendidas pelos agentes de Estado. Novamente neste aspecto podemos voltar à relação entre as práticas modernizadoras e as práticas revolucionárias, uma vez que, no desejo de poder retratar os horrores que passavam os militantes presos, estes artistas recorrem a novas formas de expressão que transcendem a tradicional pintura de tela-tinta, incorporando novos materiais e formas artísticas típicas da arte contemporânea, como por exemplo, os cartazes e as performances. A presença cada vez mais recorrente dessas temáticas vai revelando uma situação de desespero da esquerda, que enfrentava sucessivas derrotas nas tentativas de luta armada, diante do avanço desmedido da repressão. A preservação dos direitos humanos passa a ser uma das temáticas políticas mais relevantes das obras nos anos 1970, e é plausível relacionar isto ao contexto que a esquerda vivia em sua organização.

³⁴³ Uma observação interessante na leitura das entrevistas atuais desses artistas é o reconhecimento de que na época defenderam o socialismo, mesmo sem muita formação teórica, e que hoje colocam como uma espécie de “impulso juvenil”, mostrando-se desiludidos, negando a defesa dos anos 1960/1970. Como exemplos poderiam dar Antônio Henrique do Amaral, Ferreira Gullar, Nelson Leirner, ainda atuantes nos dias de hoje e que tentam esvaziar o impacto político de sua trajetória ou negá-la completamente como se tivera sido um equívoco.

Desta forma, é possível – a partir da pesquisa realizada – concluir que a estruturação da arte contemporânea brasileira teve seu nascimento marcado por um profundo engajamento com a transformação social, diferentemente do que se observa nos centros artísticos dos países de capitalismo central. A crítica à modernização capitalista fez com que os impulsos modernistas sobrevivessem muito tempo nas vanguardas brasileiras. Conjugando a modernização das técnicas – com a superação da bidimensionalidade, o uso de diferentes tipos de materiais em uma mesma obra, as possibilidades de reprodução técnica, as performances e as artes gráficas –, com temáticas típicas da realidade política brasileira, essas vanguardas, em um só processo, buscaram reunificar arte e vida, forma e conteúdo, devolvendo a manifestação artística à práxis vital. Separados tematicamente para clarificar a exposição da documentação/bibliografia/conclusões alcançadas, vê-se ao longo da tese que a modernização da forma, a arte ambiental e a discussão sobre indústria cultural e as temáticas revolucionárias, não podem ser descoladas quando o assunto são as vanguardas da nova figuração brasileira.

Para isso, no capítulo 1 buscou-se demonstrar como, rompendo com a aura sagrada da arte que “deve falar por si mesma”, ou que apenas os validadores das instituições artísticas (críticos e entendidos) podem falar sobre ela, os artistas brasileiros escreveram sobre suas obras, e mais do que isso, quiseram escrever sobre a função social da arte. Esse é o único capítulo que trouxe alguma produção que não fosse realizada pelas vanguardas, ao analisar o *Anteprojeto de Manifesto* e os textos de Ferreira Gullar, ligados ao PCB e ao CPC. O objetivo foi tentar recuperar o debate entre os grupos de vanguarda e o nacional-popular, ainda que não tenha sido possível – porque escapava ao tema da tese – desenvolver completamente o que foi a história do CPC (e aqui mais uma vez, fica registrada como muito complexa e com debates internos, estimulando um

aprofundamento ³⁴⁴). Esses textos analisados, mais do que manifestos que idealizavam uma situação de futuro, eram propostas e reflexões sobre o presente, sobre problemas palpáveis e urgentes para a realidade brasileira, do ponto de vista do papel social da arte e da situação política. Mesmo com divergências gritantes na forma de engajamento e na construção da manifestação artística, alinharam-se CPCs e vanguardas, representantes de grupos quase antagônicos, esteticamente, na crença de que uma arte figurativa era imprescindível para retorno o engajamento, para a superação da fratura entre arte e sociedade.

O capítulo 2 teve como objetivo deixar mais clara a maneira como os artistas brasileiros tentaram trazer a público os horrores da tortura, aproveitando-se do fato de que foram menos alvo da censura do que a imprensa ou os espetáculos voltados para as massas. Documentaram plasticamente questões importantes para compreender a ditadura brasileira, tais como a própria censura, as violações de direitos humanos e a clandestinidade da vida política, a participação norte-americana na ditadura brasileira, colocando seu trabalho como mais uma arma política para a resistência. Assim, procurou-se demonstrar que – conforme expuseram nos textos analisados no capítulo 1 –, se tinham uma concepção de arte que passava, necessariamente, por representar a experiência social vivida, por retornar ao real, foram um reflexo de um setor da sociedade brasileira que não corroborava com a ditadura implantada, tampouco com as desigualdades sociais existentes antes mesmo do golpe.

³⁴⁴ Como indicações interessantes para uma história dos CPCs ver: HOLLANDA, op.cit. 2004; SOUZA, Miliandre Garcia. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Curitiba: UFPR, 2002. 228f. Dissertação (Mestrado em História). Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002. DOMONT, Maria Beatriz. *A História de um Sonho Interrompido. O Centro Popular de Cultura da UNE (1961-1964)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1990. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.

Enquanto o capítulo 2 foi mais dedicado ao debate político, às “práticas revolucionárias”, sem tantas análises sobre as opções estéticas modernizadoras, o capítulo 3 buscou realizar com mais dados esse debate. Expondo as tentativas de abertura da arte, os temas políticos apareceram ligados a formas inovadoras de colocar o problema: a arte ambiental, crítica às instituições acadêmicas, a arte nas ruas, com performances e cartazes, e especialmente o desafio da indústria cultural, ainda em processo de consolidação no Brasil, apresentando novas questões para esses artistas. O *pop* e o elemento popular, que não apareceram como a sociedade de consumo, mas sim como as classes subalternas dos subúrbios, além do marginal-militante, foram algumas das dimensões importantes encontradas nas opções estéticas entre esses artistas e apontadas para contribuir para a compressão da unidade das práticas modernizadoras-revolucionárias, nos anos 1960 e 1970.

Essa unidade pôde ser observada no capítulo 4, que busca rastrear algumas iniciativas internacionais (e internacionalistas) entre os artistas das vanguardas da figuração latino-americanas. Unidos pelo passado da colonização e pelo presente das ditaduras militares, esses artistas, militantes do retorno do real na obra de arte em seus países de origem – contra a arte abstrata dos anos 1950 e início de 1960 –, buscaram denunciar o que consideraram um problema comum: o imperialismo e suas manifestações. A grande diferença desse contexto histórico, nas redes aqui analisadas (os boicotes às Bienais, o Museu de Solidariedade Salvador Allende e as exposições coletivas), é a exposição da ideia de que a superação do imperialismo não se daria por uma revolução nacionalista, mas sim, via socialismo. As figuras da esquerda socialista latino-americana, em especial Che Guevara e Salvador Allende, a experiência chilena e o protagonismo cubano na organização de encontros entre esses artistas, atestam a frequente tentativa de militância conjunta, ao menos até 1975.

O avanço do próprio processo de desenvolvimento do mercado das artes, da indústria cultural e a vitória da contrarrevolução, em alguma medida, impediu que essas vanguardas alcançassem plenamente seus objetivos. É preciso considerar que as condições das “vanguardas” no contexto de pós-modernismo atual são diferentes da atuação das vanguardas aqui analisadas. Peter Bürger chama atenção para a “rotinização da ruptura”, destituindo-a de sentido político, minando o próprio impulso vanguardista. Institucionalizadas, as vanguardas não teriam cumprido sua função de superar a “instituição arte” como organizada na sociedade burguesa. No entanto, Bürger chama atenção para como se pensar esse fracasso:

Tudo depende de pensar um conceito de fracasso que seja complexo e em si mesmo cheio de contradições, que preserve tanto as experiências vividas no processo do fracasso quanto a consciência de que o projeto – de uma estética dissolvida no cotidiano, enquanto projeção de um alvo a ser atingido – guarda ainda o seu sentido, mesmo quando a estetização universal do cotidiano (como nos Estados Unidos) de muito parece tê-lo destituído de valor.³⁴⁵

Ou seja, é preciso pensar que o “fracasso” das vanguardas foi produto de uma correlação de forças desigual, onde dependiam da própria instituição que pretendiam destruir (a Arte), mas que foi também um interessante processo de crítica que transformou a arte no período, e essa já não pôde mais legitimamente tentar retornar ao esteticismo de onde partiu. Bürger afirma que a instituição arte continua existindo, mas como uma instituição abalada, e a estética idealista, se não foi destruída, também não foi revalidada. Permanece existindo, mas destituída de valor. Assim, esteticamente e politicamente (não dissociando as duas instâncias), o papel das vanguardas no Brasil foi produzir alguns abalos, ainda que não tenham logrado o objetivo de desmontar todo o edifício. Se seu

³⁴⁵ Bürger, op.cit. p. 17.

relativo fracasso demonstra a vitória da hegemonia burguesa, seu processo e existência atestam a capacidade de articular linguagem e mobilização que permitam, ante todo o horror, imaginar outro futuro.

As obras de arte aqui analisadas e seus temas dão testemunho de uma época. Uma forma de comunicação de anseios políticos e problemas sociais colocados por uma sociedade marcada por desigualdades e perdas de direitos, buscou alinhar-se a um projeto de transformação social, para negar o subdesenvolvimento e a dependência do capitalismo periférico, a desigualdade social, a ausência de democracia e as violações de direitos humanos. É o retrato estético das aspirações de uma experiência política. “Pinto porque não posso ir agarrar-me a tiros com Santo Domingo”, disse o argentino Ricardo Carrera. Essa frase se vê refletida na militância de muitos artistas brasileiros mencionados nessa tese, que tentaram conjugar oposição e resistência em seu trabalho artístico, à medida que puderam – com mais ou menos engajamento – se mobilizar politicamente, mas com a permanente contradição de saberem que dependiam da própria instituição arte para realizar sua autocrítica, que a Revolução viria da organização das classes subalternas, não pela arte, e que uma verdadeira arte para os trabalhadores, não para a elite, não poderia acontecer nos marcos de uma sociedade capitalista. “Pintaram” quase como um grito de uma sociedade que mal era permitido falar, mas em permanente crise com as restrições de sua potência. Não esperavam derrubar os militares com suas telas, e declaravam abertamente essa impotência, mas tencionavam contribuir para a disseminação do ideário de esquerda, competindo com a hegemonia burguesa, para a denúncia dos horrores cometidos nas torturas, prisões e desaparecimentos forçados. “Protegidos” em alguma medida pelo lugar de prestígio, conectados internacionalmente com grupos de peso no mundo das artes, considerável parte dos artistas visuais brasileiros

buscaram voltar seu trabalho para a tentativa de organizar a sociedade civil. Armados de pincéis, objetos do cotidiano e de uma autocrítica de seu próprio lugar social, de sua atividade e da sociedade onde viviam, mantiveram – com todas as limitações que o processo histórico impôs – viva no campo das artes a resistência, o espaço da experimentação e de imaginar uma sociedade distinta. “Uma resistência múltipla através de uma linguagem que toca o sensível, o poético e o político.”³⁴⁶

³⁴⁶ BRASIL. Relatório da Comissão Nacional da Verdade, op.cit. p. 352.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Simone Rocha de. *Arte e Crítica. Jornal da ABCA*. [nº 34 - Ano XIII - Junho de 2015.](#)
- ADORNO, Theodore, HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALEMBERT, Francisco. *As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Editora Vozes, 1984.
- AMARAL, Antônio Henrique. “Tradição e Ruptura. Pintura É o Cadáver que Mais Vive e Se Mexe”. Publicado no encarte Especial Domingo, no jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 24 de outubro de 1995. *Apud: REVISTA USP*. São Paulo. n. 105. p. 89-104. abril/maio/junho 2015.
- ANDERSON, Perry. “Modernidade e Revolução”. *Revista Novos estudos*, número 14 – fevereiro de 1986.
- _____. *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Projeto Brasil Nunca Mais*. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo: 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

- BARBERO, Jesus-Matin. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BETTO, Frei. *Batismo de Sangue*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1987.
- BOTTOMORE, TOM. *Dicionário de Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.
- _____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. “Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie, Minuit, Paris, 1965”. *Apud*: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- BRAGA, Paulo. *Fios Soltos: a arte de Helio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BRASIL, Comissão Nacional da Verdade. *Relatório/Comissão Nacional da Verdade*. Brasília: CNV, 2014.
- BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin”. In: *Benjamin e a Obra de Arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosacnaify, 2008.
- CACERES, Silvia K. N. *Fulguração Moderna: a Educação pela Arte no Museo de la Solidaridad, Chile 1971-1973*. Rio de Janeiro: PUC, 2010. 197f. Dissertação (Mestrado em Educação). Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2010.

- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Câmara Brasileira dos Livros, 1997.
- CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira da ditadura: Antonio Manuel, Arthur Barrio, Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.
- CAMNITIZER, Luis. *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*. Texas: University of Texas Press, 2009.
- _____. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- Catálogo de exposição da coleção do Museu da Solidariedade Salvador Allende. *Museo de la Solidariedad Salvador Allende: Estéticas, Sueños y Utopias de los Artistas del Mundo pela Libertad: Tributo a Mario Pedrosa*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- CARPANI, Ricardo. *La política em el arte*. Buenos Aires: Continente, 2011.
- CHAUÍ, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner. Arte e não-arte*. São Paulo: Takano, 2002.
- CORNEJO, Carla Maria Macchiavello. "Panamericanismo artístico como vanguardia: el rol social del arte a comienzos de los años 70." *Congreso Internacional de Teoría y Historia de las artes - XII Jornadas Caia. Balances, Perspectivas y Renovaciones Disciplinarias De La Historia Del Arte*. Argentina, 2011. p. 259 – 269,
- COSTARD, Larissa. *A 'Utopia Estético-Política' da Arte: A arte como parte da estratégia revolucionária na obra de Mario Pedrosa*. Niterói, 2010. Dissertação de Mestrado em História, Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, UFF, 2010.

- COUTINHO, Eduardo Granja. *Comunicação e Contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.
- DIAS, Antônio. *Antônio Dias. Entrevista à Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda, Ed., 1999.
- DOMONT, Maria Beatriz. *A História de um Sonho Interrompido. O Centro Popular de Cultura da UNE (1961-1964)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1990. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.
- DREIFUUS, René. *1964. A conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-dumará, 2002.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.
- EAGLETON, Terry. *A Idéia de Cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- _____. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *Depois da Teoria. Um Olhar Sobre os Estudos Culturais e o Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil. Ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Editora Globo, 2005.

- FERREIRA, Gloria. *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FERREIRA, Jorge (org.). *Brasil Republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins dos século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FOSTER, HAL. *El retorno del real*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- FOSTER, John; WOOD, Ellen. *Em Defesa da História. Marxismo e Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1999.
- FREIRE, Alípio. “Quem pintou na cadeia”. *Teoria e Debate*. n.27. dezembro de 1994/janeiro/fevereiro de 1995.
- GALUCIO, Andréa Lemos Xavier. *Civilização Brasileira e Brasiliense: trajetórias editoriais, empresários e militância política*. 2009. 316 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História. Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- GERCHMAN, Clara. *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J.J. Carol, 2013.
- GONÇALVES, Marcos; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GRAMSCI, Antonio. *A Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, sem data.
- _____. *Cadernos do Cárcere. Maquiavel, notas sobre o Estado e a Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Cadernos do cárcere. Os intelectuais, o princípio educativo. Jornalismo. Volume 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GULLAR, Ferreira. *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

- _____. *Cultura Posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- _____. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HERKENHOFF, Paulo. *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- INSTITUTO FREI TITO DE ALENCAR. *Catálogo da Exposição Sala Escura da Tortura*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2011.
- JAMESON, Fredric. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- _____. *Pós-modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 2007.
- LONGONI, Ana. *Vanguardia y Revolución. Arte y izquierdas en la Argentina de los sessenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.
- LOPES, Fernanda. *Éramos o time do Rei: A experiência Rex*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 188 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte) - Departamento de Pós-Graduação em Artes Visuais/ PPGAV, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- LOVATTO, Angélica. “Ênio Silveira e os Cadernos do Povo Brasileiro”. In: *Lutas Sociais*. São Paulo, n.23, p.93-103, 2o sem. 2009.
- MADER, Roberto. *Condor*. [Filme-video]. Produzido por Tuinho Schwart, dirigido por Roberto Mader. Brasil, Focus Films/Tabá Filmes, 2007. Digital, 110 min. color.
- MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

- MARCHESI, Mariana. “Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973.” *Contracorriente*. v. 8, n.º. 1, 2010. p. 120-162. www.ncsu.edu/project/acontracorriente. Acessado em janeiro de 2016.
- MARTINS, Carlos Estevam. *A Questão da Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.
- MARX, Karl. *O Capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Livro I.
- MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia. *História do Brasil Recente: 1964-1992*. São Paulo: Ática, 2006.
- MICHELI, Mario de. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINEA SOFIA. *Catálogo de la exposición Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Espanha, 2012.
- NARDIM, Thaise Luciane. *Allan Kaprow. Performance e Colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa*. Campinas: UNICAMP, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes). – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- NOÉ, Luis Felipe. *El arte en America Latina es la Revolución*. Santiago do Chile: Andres Belo, 1973.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- PALHA, Cássia Louro. *A Rede Globo e o seu Repórter: imagens políticas de Teodorico a Cardoso*. Niterói: UFF, 2008. Tese (Doutorado em História). Departamento de História - Programa de Pós-Graduação em História/PPGH, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

- PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil Anos 60: neofigurações fantásticas, neossurrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural / EDUSP: 1999.
- PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- _____. *Política das Artes*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____. *Modernidade Cá e Lá*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- PEREIRA, Verena Carla. "As tentativas de reformulação da Bienal de São Paulo pós-boicote". *Revista Gambiarra*, Niterói, n;7, dezembro de 2014. p. 75 a 86.
- RAGHY, Luiz Sergio. *Viajou sem passaporte. Arte em revista*, São Paulo, CEAC - Centro de Estudos de Arte Contemporânea, n.8, p.116-119, out. 1984.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. "Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America," In: *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1993. p. 156-167.
- REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo. *História do Marxismo no Brasil. Partidos e Organizações dos anos 1920 aos 60*. Volume V. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.
- REIS, Paulo. *Arte de Vanguarda no Brasil: os anos 1960*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010b.
- _____. *Em Busca do Povo Brasileiro. Artistas da Revolução, do CPC à Era da TV*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.
- _____. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010a.
- _____. *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora, 1997.

ROSA, Rafael Vogt Maia. "Entrevista com Nelson Leirner". In: Revista Celeuma, USP - número 1.

<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/1/entrevistas/entrevista-com-nelson-leirner#sthash.avzaJxmS.dpuf> Acessado pela última vez em 20 de fevereiro de 2015.

RESENDE, José. *José Resende. Entrevista à Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda, Ed., 1999.

SACCHETTA, Wladimir (org). *Os Cartazes dessa História. Memória Gráfica da Resistência à Ditadura e da Redemocratização (1964-1985)*. São Paulo: Insituto Wladimir Herzog e Escrituras Editora, 2012.

SANGIRARDI, Jr. "Flávio 1 2 3: louco lunático infantil." In: Exposição Flávio de Carvalho, 73- 74. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1983.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SIMONARD, Pedro. *A Geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SISTER, Sérgio. "Cultura: fazendo arte na cadeia". *Teoria e Debate*. n.27. dezembro de 1994/janeiro/fevereiro de 1995.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A Ofensiva Reacionária*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

_____. *Fundamentos da Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SOUZA, Miliandre Garcia. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Curitiba: UFPR, 2002. 228f. Dissertação (Mestrado em História). Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

THOMPSON, Edward. *As Peculiaridades dos Ingleses e Outros Artigos*. Campinas: Edunicamp 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *Política do Modernismo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.