

Universidade de Brasília

Yana Tamayo Sotomayor

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof

Utopia e construção

Melancolia e sobrevivência na arte contemporânea
brasileira

Brasília

2009

Universidade de Brasília

Yana Tamayo Sotomayor

Utopia e construção

Melancolia e sobrevivência na arte contemporânea
brasileira

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Arte do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília como
requisito parcial à obtenção do Grau
de Mestre em Artes Visuais.

Linha de investigação: Poéticas
Contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof

Brasília

2009

Este trabalho é dedicado a todos aqueles que um dia acreditaram verdadeiramente num projeto construtivo e àqueles que precisam da utopia.

Universidade de Brasília

Utopia e construção

Melancolia e sobrevivência na arte contemporânea
brasileira

Brasília
2009

Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tabula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores.

Walter Benjamin, trecho de “Experiência e pobreza”, 1933.

<i>Memorial</i>	7
<i>Agradecimentos</i>	31
<i>Resumo e Abstract</i>	32
<i>Índice de imagens</i>	34
<i>Introdução</i>	37
1. <i>Utopia como princípio</i>	42
1.1. Utopia e forma urbana.....	45
1.2. Utopia e “pureza” da forma: a experiência russa.....	47
1.3. A arquitetura moderna e sua filiação construtiva.....	51
2. <i>Utopia e modernidade no Brasil: um novo olhar e aspectos conflitantes com o passado</i>	57
2.1. Elaboração intelectual e Antropofagia.....	61
2.2. Modernismos e consciência latino-americana.....	64
2.3. Dois planos de consciência para nossa arte moderna: o moderno e o ancestral.....	70
2.4. O nascimento e fortalecimento de um “projeto construtivo”.....	77
3. <i>Utopia, arte e desenvolvimento: caminhos da abstração geométrica no Brasil</i>	81
3.1. Inícios: ecos das vanguardas mesclados, apropriados e transformados noutro contexto.....	83
3.2. Os contextos que norteiam o projeto construtivo e a identidade moderna local.....	90
3.3. Modernismo como projeto de destino.....	98
3.4. Rupturas, passagens e desvios de rota.....	102
4. <i>Lembranças da utopia da forma em meio aos escombros do projeto construtivo brasileiro</i>	110
4.1. Hélio Oiticica e nós.....	110
4.2. Programa in progress: a década de 90 e a volta da construção.....	119
5. <i>Rivane Neuenschwander e Marepe: um estudo de caso</i>	124
5.1. Construção e melancolia (Rivane Neuenschwander).....	124
5.2. A (re)construção do lugar como estrutura de sobrevivência (Marepe).....	143
<i>Considerações finais</i>	160
<i>Bibliografia</i>	166
<i>Anexos</i>	172
Escritos de Hélio Oiticica:	
a. Esquema Geral da Nova Objetividade, 1967.....	173
b. Barracão, 1969.....	185
c. Mundo-Abrigo, 1973.....	186

Memorial

Como não existe uma produção consciente da história em que o alvo – manifestamente anunciado no seu caminho – não significasse tudo, o conceito de princípio utópico, no bom sentido, a rigor torna-se aqui ainda mais central, qual seja: o da esperança e de seus conteúdos ligados à dignidade humana.

Ernst Bloch



Para la gente de la ciudad: Cartel informativo, Filtro de Veneno & Máquina de comida.
Jesús Palomino, detalhe de exposição na Casa de América, Madri, 2005.



Isla dentro de la isla, 1993. Fotografía. Gabriel Orozco.



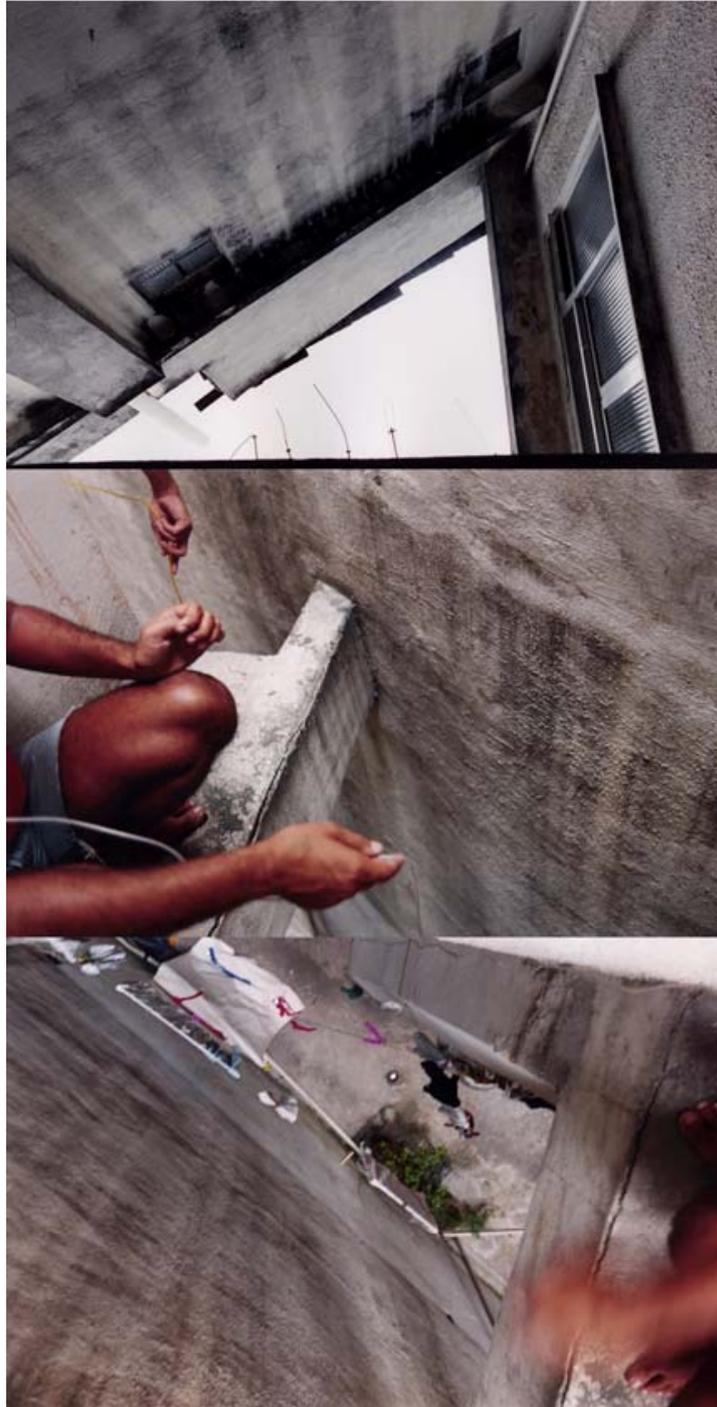
Cats and watermelons, déc. 90. Fotografía. Gabriel Orozco.



Bólido caixa 10, 1964. Hélio Oiticica



Pelota ponchada, 1993. Fotografía. Gabriel Orozco.



Sem título (Quase abismo/casa abismo), 2002. Fotografia, tríptico, 120 x 60 cm. Yana Tamayo.



Sem título, 2003. Fotografia, 30 x 45 cm. Yana Tamayo.



Word/World, 2001. Filme em Super8. Cao Guimaraes e Rivane Neuenschwander.



Fachada, 2005. Fotografía, 100 x 75 cm. Yana Tamayo.



ITEM NO: V-9337# CNO2	
COLOR	PURCHASE
BLACK	12 PCS
WHITE	12 PCS
ROSE RED	6 PCS
PINK RED	6 PCS
GREEN	6 PCS
LAVENDER	6 PCS
LIGHT BLUE	6 PCS
ORANGE	6 PCS
TOTAL:	60 PCS

Duas caras, 2005. Fotografia. Yana Tamayo.



Da série *Eclipses (ocupações)*, 2007. Fotografia, 30 x 45 cada. Yana Tamayo.



Safe and dry, Alexandre da Cunha.



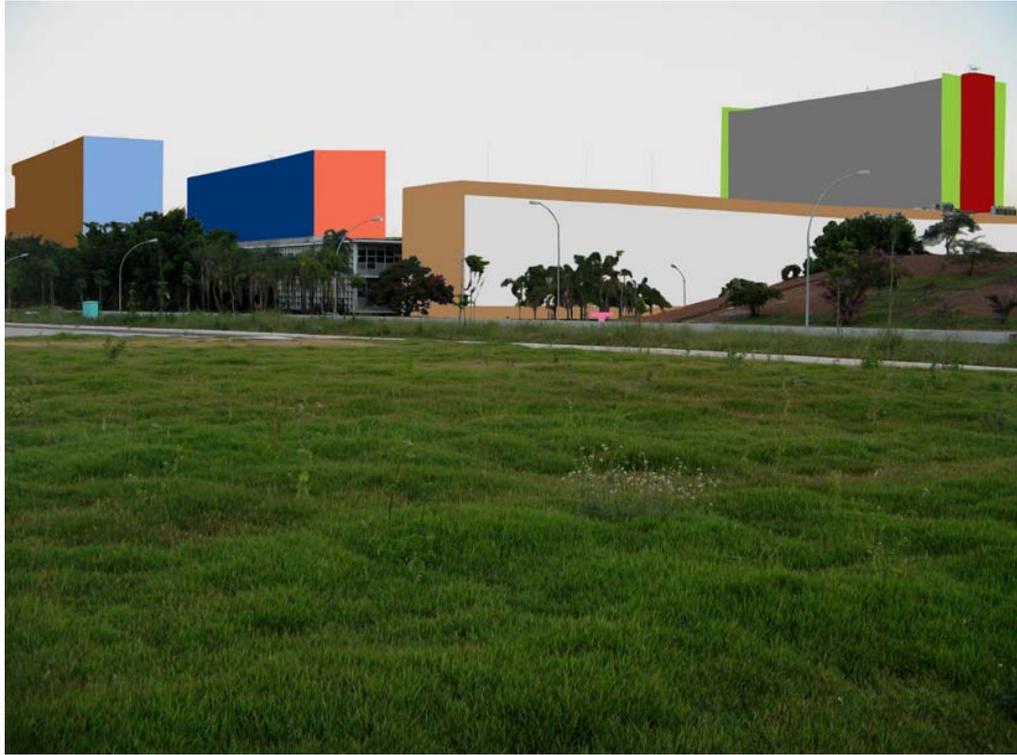
Cabeça acústica, Marepe.



“Feira de antiguidades” da antiga Alemanha Oriental, Berlim, 2005. Yana Tamayo.



Sem título, 2002. Marepe.



Vontade re-constitutiva. Série de 8 fotografias, 75 x 100 cm cada. Yana Tamayo. Obra realizada para a exposição “Brasília: Projetos e Fragmentos”, com curadoria de Angélica Madeira. Espaço Cultural Contemporâneo, ECCO. Brasília, 2007.



Plano Possível, 2007. Instalação, dimensões variáveis. Yana Tamayo. Obra realizada para a exposição "Brasília: Projetos e Fragmentos", com curadoria de Angélica Madeira. Espaço Cultural Contemporâneo, ECCO. Brasília, 2007.



Vãos em construção: utopia, 2008. Objeto e série fotográfica. Yana Tamayo.



Vãos em construção: utopia, 2008. Objeto e série fotográfica. Yana Tamayo.



Vãos em construção: utopia, 2008. Objeto e série fotográfica. Yana Tamayo.



Eclipses (ocupações), 2007. Fotografia, 30 x 45 cm cada. Yana Tamayo.



Eclipses (ocupações), 2007. Fotografia, 30 x 45 cm cada. Yana Tamayo.

SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE
AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME.
4 MAR. 1971

Robert Barry

Agradecimentos

Meus sinceros agradecimentos a todos os que participaram e ajudaram na conclusão desse processo. Ao meu orientador, o Prof. Geraldo Orthof, agradeço imensamente pelas contribuições, por sua inigualável paciência, generosidade, e pela confirmação da necessidade da utopia. A Cecília Mori agradeço a amizade que tornou este processo outro, melhor. A minha família, pelo amor incondicional e apoio inclusive nos desvios de rota; agradeço a eles por acreditarem nas escolhas que me trouxeram para perto da arte. Ao meu companheiro de jornada, Alvaro, pelo carinho e lealdade com que buscou mergulhar noutra universo e compreender as inquietações e motivações desse caminho. A Rivane Neuenschwander, pelo carinho, generosidade e um período de grande aprendizado sobre o cotidiano. A Grace de Freitas, pela ajuda substancial. A Angélica Madeira e Ana Queiroz, agradeço por confiarem na minha impertinência. Aos amigos e pares, que, de alguma forma, fizeram parte da minha formação: Cristina Carvalheira, Liliza Mendes, Elisa Campos, Marcelo Drummond, Rodrigo Borges, Fernanda Goulart, Pedro Motta e Laura Belém. Eunice Borges, pela amizade e tradução para o inglês. A Flávio e Leonardo, meu muito obrigada por terem tido paciência com as dúvidas dirigidas à Secretaria da Pós. A todos os meus amigos e companheiros de Mestrado, agradeço de coração a cumplicidade com que me ajudaram, mesmo sem saber. Agradeço a Oscar Niemeyer e Lucio Costa, por despertarem em mim a vontade construtiva.

Resumo

O presente trabalho busca encontrar na arte contemporânea brasileira a relação entre a ascensão das ideologias artísticas construtivas e os desvios sofridos pelas premissas modernas ligadas ao programa desenvolvimentista dos anos 50 e 60 no Brasil.

A partir das análises que vinculam as artes plásticas à arquitetura e à política desenvolvimentista, essa dissertação busca acessar alguns dos discursos plásticos contemporâneos brasileiros que possuem uma herança utópica e construtiva.

As obras da artista mineira Rivane Neuenschwander e do baiano Marcos Reis Peixoto, Marepe, são analisadas sob a luz da obra pós-1964 de Hélio Oiticica e de suas proposições programáticas para a arte, como uma continuidade do projeto construtivo iniciado na década de 50 no Brasil.

Palavras-chave: Abstração geométrica; arquitetura; artes plásticas; arte contemporânea brasileira; Modernismo brasileiro; Neoconcretismo; Hélio Oiticica.

Abstract

This paper attempts to find, within contemporary Brazilian art, the relationship between the rise of constructive artistic ideologies and the deviations suffered by the modern assumptions associated to the developmental program of the 50's and 60's.

From the analysis binding the fine arts to architecture, to the political developmental program, this dissertation attain to some of the Brazilian contemporary artistic discourses that have an utopian and constructive inheritance.

The work of Rivane Neuenschwander, from Minas Gerais and of Marepe, Marcos Reis Peixoto from Bahia, are analyzed as a continuity of the constructive project initiated in Brazil in the '50, under the light the post-1964 Hélio Oiticica 's work and his programmatic propositions for art.

Key words: Geometric abstraction; architecture; fine arts; contemporary Brazilian art; Brazilian Modernism; Neoconcretism; Hélio Oiticica.

Índice de Imagens

Pág.

Fig.1: Vladimir Tatlin (1885-1953).....	47
Fig.2: <i>Relevo suspenso no canto</i> , 1915.....	47
Fig.3: Kasimir Malevitch, 1878-1935.....	48
Fig.4: Quadrado branco sobre fundo branco, 1918.....	48
Fig.5: <i>Quadrado negro e quadrado vermelho</i> , 1915. Kasimir Malevitch.....	48
Fig.6: <i>Mont Saint Victoire</i> , 1902- 04. Paul Cézanne.....	50
Fig.7: Pintura suprematista (com oito retângulos vermelhos), 1914. Kasimir Malevitch.....	50
Fig.8: Projeto para Cidade Contemporânea para três milhões de habitantes, 1929. Le Corbusier.....	53
Fig.9: Inauguração de Brasília, 1960.....	56
Fig.10: <i>Mulher em círculos</i> , 1921. Belmiro de Almeida.....	58
Fig.11: Capa do Programa da Semana de Arte Moderna de 1922 ilustrada por Emiliano Di Cavalcanti.....	62
Fig.12: Capa do catálogo da exposição da Semana ilustrada por Emiliano Di Cavalcanti.....	62
Fig.13: <i>La Escuela del Sur</i> , 1935. Joaquín Torres-García.....	67
Fig.14: <i>Les Demoiselles D'Avignon</i> , 1907. Pablo Picasso.....	68
Fig.15: <i>Sleeping muse</i> , 1909- 10. Constantin Brancusi.....	68
Fig.16: <i>The jungle</i> , 1942-44. Wilfredo Lam.....	71
Fig.17: <i>A negra</i> , 1923. Tarsila do Amaral.....	72
Fig.18: <i>Bananal</i> , 1927. Lasar Segall.....	72
Fig.19: <i>São Paulo (Gazo)</i> , 1924. Tarsila do Amaral, Fase Pau-Brasil.....	73
Fig.20: <i>A gare</i> , 1925. Tarsila do Amaral, Fase Pau-Brasil.....	73
Fig.21: <i>A lua</i> , 1928. Tarsila do Amaral, Fase Antropofágica.....	75
Fig.22: <i>The Aztec Word</i> , 1929-35. Mural de Diego Rivera.....	76
Fig.23: <i>Nu Cubista</i> , 1931. Antonio Gomide.....	82
Fig.24: Esquema conceitual do Construtivismo Universal de Torres-García.....	82
Fig.25: <i>A boba</i> , 1915-16. Anita Malfati.....	84
Fig.26: <i>Quadrado negro sobre fundo branco</i> , 1915. Kasimir Malevitch.....	84
Fig.27: <i>Café</i> , 1935. Candido Portinari.....	88
Fig.28: <i>Retirantes</i> , 1936. Candido Portinari.....	88
Fig.29: <i>Ressurreição de Lázaro</i> , 1943. Candido Portinari.....	90
Fig.30: <i>Unidade tripartida</i> , 1948-49. Max Bill.....	91
Fig.31: <i>Formas</i> , 1951. Ivan Serpa.....	91
Fig.32: <i>Baba antropofágica</i> , 1973. Lygia Clark.....	93
Fig.33: <i>Aparelho Cinecromático</i> , 1958. Abraham Palatnik.....	94
Fig.34: <i>Metaesquema 3</i> , 1957-8. Hélio Oiticica.....	95

Fig.35: <i>Grande Núcleo</i> , 1960. Hélio Oiticica.....	95
Fig.36: <i>Bólido Caixa 3 Africana</i> , Hélio Oiticica, 1963.....	96
Fig.37: Família chega a Brasília em 1960. Foto de René Burri.....	99
Fig.38: “Marco Zero” de Brasília no ano de 1957. Fonte: Arquivo Público do DF.....	99
Fig.39: A Esplanada dos Ministérios em primeiro plano.....	100
Fig.40: Torquato Neto visitando <i>PN2</i> , “ <i>A pureza é um mito</i> ”, em <i>Tropicália</i> , de H.O. na Whitechapel Gallery, Londres, 1969.....	105
Fig.41 e 42: Cartaz e fotografia de cena do filme “O bandido da luz vermelha”.....	106
Fig. 43 e 44: Cenas de <i>Macunaíma</i> , de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.....	106
Fig.45: <i>Parangolé Mosquito do Samba</i> , H.O.....	108
Fig.46: Miro da Mangueira, <i>Parangolé</i> , H.O., 1964.....	109
Fig.47: Hélio Oiticica.....	110
Fig.48: <i>Parangolé Tenda</i> , 1964. Hélio Oiticica.....	112
Fig.49 : <i>Parangolé</i> , H.O.....	112
Fig.50: <i>Bólido Ninhos Éden</i> , 1969. Hélio Oiticica.....	113
Fig.51: <i>CC3 Cosmococas Mailerlyn</i> . Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, 1973.....	118
Fig.52: <i>CC5 Cosmococas 5 Hendrix-War</i> . Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, 1973.....	119
Fig.53: <i>Canteiros and constructions</i> , fotografia para publicação editada pela 27ª Bienal de Arte de São Paulo. Rivane Neuenschwander.....	122
Fig.54: <i>Inventário das pequenas mortes (Sopro)</i> , 2001. Rivane Neuenschwander e Cao Guimarães.....	124
Fig.55: <i>Carta Faminta</i> , 2000. Rivane Neuenschwander.....	127
Fig.56: <i>Continentes</i> , 2008. Rivane Neuenschwander.....	128
Fig.57: <i>Continente e Andando em Círculos</i> . Rivane Neuenschwander.....	128
Fig.58: <i>Eu Desejo o Seu Desejo</i> , 2003. Rivane Neuenschwander.....	129 e 130
Fig.59: <i>Imprópria Paisagem</i> , 2002. R.Neuenschwander.....	131
Fig.60: <i>Esculturas Involuntárias (atos de fala)</i> , 2001-2003. Rivane Neuenschwander.....	132
Fig.61: <i>Conversas</i> , 2002. 12 fotografias em cor. Rivane Neuenschwander.....	133
Fig.62 e 63: <i>Alfabeto Comestível</i> , 2001. Rivane Neuenschwander.....	134
Fig.64: <i>Zé Carioca nº4 A Volta do Zé Carioca (1960), Edição Histórica (Ed.Abril)</i> , 2004. Rivane Neuenschwander.....	136
Fig.65: <i>Globos</i> , 2003. Rivane Neuenschwander.....	137
Fig.66: <i>Zé Carioca e Amigos (Campeão de futebol)</i> , 2005. Rivane Neuenschwander.....	138
Fig.67: <i>Remoção do muro para Tudo no mesmo lugar pelo menor preço</i> , 2002. Marepe.....	143
Fig.68: <i>Cabeça acústica</i> , 1999. Marepe.....	146

Fig.69: <i>Trouxa</i> , 1995. Marepe.....	149
Fig.70: <i>A mudança</i> , 2005. Marepe.....	150
Fig.71: <i>Banca de bijuterias</i> , 1996-98. Marepe.....	150
Fig.72: <i>Embutidinho Recôncavo</i> , 2002. Marepe.....	150
Fig.73: <i>O Telhado</i> , 1998.....	151
Fig.74: <i>Os filtros</i> , 1999. Marepe.....	152
Fig.75: <i>Doce céu de Santo Antônio</i> , 2001. Marepe.....	153
Fig.76: <i>Palmeira Doce</i> , 2001. Marepe.....	153
Fig.77: <i>Embutido Recôncavo</i> , 2003.Marepe.....	156
Fig.78: <i>Os Embutidos</i> , 1999. Marepe.....	157
Fig.79: <i>Edifício pá</i>	159

Introdução

Este trabalho vem sendo construído há mais tempo do que em realidade consumiu ao ser pensado e redigido ao longo dos dois anos de duração do mestrado. Ele parte de uma inquietação pessoal e artística e tem numa observação fragmentada da realidade e das discontinuidades da história brasileira recente suas principais motivações .

Preocupar-se com (des)continuidades talvez pareça, em tempos de multiplicidades e simultaneidades, uma inquietação ingênua em apreender um “fio da meada” de algo que poderia nos informar a idéia de “verdade”, “essência” e totalidade históricas. No entanto, não se trata de buscar nem o todo, nem a essência e nem mesmo a verdade, mas sim de tentar encontrar uma relação entre o que pensamos e produzimos hoje como artistas no Brasil e algo que se assemelhe a uma memória ética do passado e de nossos fracassos utópicos.

Para tanto, o presente trabalho dedicou-se a buscar elementos que pudessem construir um vínculo entre parte da produção artística brasileira que emergiu na década de 90 e nosso passado construtivo, abstrato-geométrico, consolidado como programa estético durante as décadas de 50 e 60.

Boa parte desse trabalho surge como consequência do questionamento sobre a origem das bases que ajudaram a construir um projeto de país em que se espelhasse nossa cultura. O nascimento e fortalecimento de um programa estético associado a uma idéia de projeto de nação marcou o período modernista como um todo, bem como as artes plásticas brasileiras. O conceito de “nacional” sofre modulações ao longo do século XIX e ressoa em nossa arte consolidando-se como valor até a metade do século XX, fortalecido pela coincidência de intenções que caracterizaria também o projeto político de desenvolvimento nacional.

Neste sentido, o período compreendido entre as décadas de 50 e 60 do século XX se destaca no Brasil sobremaneira, tanto no plano político quanto no plano cultural como o ápice de um novo pensamento sobre o país, que visava a formulação de um projeto de desenvolvimento nacional em todas as dimensões da sociedade. Assim, buscamos percorrer o caminho feito pela abstração geométrica na história da arte e abordar o início das relações do Brasil com

esse percurso. O nascimento de um grande interesse pela arquitetura modernista, filiada à Bauhaus e personificada na figura do arquiteto francês Le Corbusier, dá origem ao surgimento de um projeto construtivo-geométrico na arte e na arquitetura brasileiras estimulado fortemente pelas instituições políticas locais. Os anos 50 e 60 são abordados, sob essa perspectiva, como o auge do projeto estético que coincidiu com o projeto político de desenvolvimento da sociedade brasileira; da era Vargas ao governo de Kubitschek, tentamos relacionar a ascensão da arte abstrato-geométrica entre nossos artistas com a ascensão meteórica da arquitetura de Oscar Niemeyer, tornado ícone da modernidade e progresso em nossas paisagens urbanas.

Para tentar chegar a uma compreensão do que teria significado esse processo no âmbito das artes plásticas brasileiras, buscamos estruturar um raciocínio em que o pensamento utópico fosse o fio condutor entre as histórias e tempos analisados. O primeiro capítulo desta dissertação visou erguer uma breve relação entre algumas das imagens utópicas mais conhecidas historicamente e que, de alguma maneira, vinculam-se diretamente às utopias modernas como o Socialismo e o Construtivismo russo. As idéias latentes desde a República de Platão, passando pela Ilha da Utopia de Thomas More desembocaram na metade do século XX numa experiência real e radical de concretização utópica com a construção de Brasília.

A idéia de ordenação e funcionamento da sociedade é uma preocupação antiga que mobilizou muitas mentes investidas de diferentes valores e princípios; entretanto, aqui nos ocuparemos de refletir sobre o caminho trilhado pela utopia na sua relação com a forma e a ordenação do mundo através da visualidade. Deste modo, analisaremos a trajetória dos discursos que mobilizaram as vanguardas modernistas abstrato-geométricas e como se deram suas ressonâncias no Brasil.

O segundo capítulo desta dissertação visa apontar para a experiência de modernização do país do início do século XX como um fator determinante para que se pudesse criar um ambiente cultural em que, pela primeira vez, se formularia uma estratégia intelectual organizada que alimentaria o surgimento do Modernismo no Brasil. É interessante considerar a relação desses movimentos ocorridos na América Latina no início do século XX tanto com as vanguardas artísticas européias – movimentos imbuídos de um desejo de

ruptura com as tradições e do questionamento da nova sociedade que surgia e se moldava à nascente estrutura capitalista – quanto com as novas correntes de pensamento que apareciam elaborando uma nova visão sobre os povos latino-americanos. Uma radical mudança de perspectiva na análise sobre o desenvolvimento dos povos americanos é um exemplo da colaboração de pensadores e ensaístas da época para que se preparasse um ambiente intelectual no qual pudessem reverberar os modernismos latino-americanos.

A percepção fragmentada e paradoxal do novo, do tempo e espaço modernos, é a contradição que sustentou as investidas modernistas. Se por um lado a consciência da efemeridade e finitude das coisas sustentavam a idéia da constante necessidade da renovação para alcançar o progresso e a transformação, por outro, era necessário construir novas verdades para substituir as tradições com as quais se ia rompendo. Se a razão iluminista plantou no século XVIII a busca incessante pela evolução e pela verdade, era mais do que legítimo para os modernistas derrubar as antigas verdades que pareciam lesar a humanidade em seu caminho evolutivo. Nessa direção, David Harvey¹ aponta que o desenvolvimento do quadro inicial de aceleração do tempo urbano teria se desdobrado num espaço propício a novas formas de patologias sociais e a um estado de caos constante (HARVEY, 2005:18). Assim, nesse novo espaço, veloz, desordenado e ao mesmo sedutor,

“Todo o conjunto de imagens iluministas sobre a civilização, a razão, os direitos universais e a moralidade de nada valia. A essência eterna e imutável da humanidade encontrava sua representação adequada na figura mítica de Dionísio: “Ser a um só e mesmo tempo destrutivamente criativo (isto é, formar o mundo temporal da individualização e do vir-a-ser, um processo destruidor da unidade) e criativamente destrutivo (isto é, devorar o universo ilusório da individualização, um processo que envolve a reação da unidade)” (loc. cit.)” (HARVEY, 2005:26)

É a partir da configuração de um cenário de promessas de desenvolvimento e de participação nas decisões mundiais que iniciamos aqui um caminho de busca, pesquisas e reconhecimento de nossas matrizes culturais na tentativa de construir uma identidade que pudéssemos considerar

¹ Um arguto observador das relações entre cultura e política, o geógrafo britânico é uma referência quando se trata de estudar as relações entre as cidades e o desenvolvimento da estrutura capitalista como fator determinante nas mudanças operadas no século XX e XXI.

brasileira. A relação entre dois planos de consciência configura-se inevitavelmente a partir destas primeiras elaborações e experiências modernistas latino-americanas: a relação entre um ente ancestral (lento, silencioso, mágico, ameríndio e negro), presente nas manifestações da cultura popular e resultante da miscigenação, e outro moderno (veloz, tecnológico, urbano, europeu e branco) que desejava construir a superação do passado de dependência e exploração colonial.

A partir das experiências artísticas iniciadas nos anos 20 e que se desdobraram em outras, iniciou-se um diálogo com a abstração geométrica que nos levaria a outro patamar artístico de elaboração, organização e sofisticação dos discursos que culminariam com um projeto construtivo total: a estética abraçada à política sonhava em fundar uma nova civilização. Em 1958, em conferência intitulada *A cidade contemporânea*, proferida em São Petesburgo, Niemeyer diz:

“Dentro desse critério, as cidades serão realmente modernas porque não se limitarão apenas a uma grandiosa demonstração de técnica e bom gosto, embora destinadas a permanecer no tempo como alto exemplo de beleza e sensibilidade, mas, sim, porque serão cidades de homens livres e felizes, que não se olharão com superioridade ou inveja, mas como irmãos e companheiros desta dura e curta jornada que a vida lhes oferece.” (NIEMEYER Apud XAVIER, 2003:211)

Já no terceiro capítulo desse trabalho, buscaremos contextualizar a relação das utopias construtivas com o ambiente em que se desenvolvem os grupos artísticos locais, demonstrando que, de alguma maneira, havia um alinhamento quanto ao horizonte de desejo das elites intelectuais, artísticas e políticas que ajudaram a fundar tal projeto. Um princípio utópico guiava a construção de uma idéia de nação e da possibilidade de transformação da sociedade amparada numa lógica de ordenação formal. Dessa maneira, a construção de Brasília e o Neoconcretismo são colocados lado a lado como os dois últimos intentos de uma missão utópica antes da ruptura com o golpe militar de 1964. A partir daí, perde-se um fio da meada e encontram-se novas variáveis de compreensão da realidade com um panorama bem menos otimista com relação ao futuro. Emerge com grande força a imagem do anti-herói como figura representativa do fracasso e da auto-ironia com a história brasileira.

Em seguida a essa ruptura, buscaremos no quarto capítulo abordar de forma mais significativa a importância de Hélio Oiticica como um artista de forte preocupação e caráter programáticos. Oiticica é um raro exemplo de artista que, em sua época, formulou incansavelmente suas motivações artísticas e as preocupações com os desvios e subversões de suas premissas teóricas iniciais, comprometidas com uma visão construtiva da realidade. A documentação existente em que relata suas experiências artísticas e análises posteriores a experimentos passados demonstra uma preocupação rara em lidar com a possibilidade da falha de prospecção e com a responsabilidade sobre elas. Um sentido ético com relação ao passado parecia guiar a trajetória desse artista até o fim de sua vida, mantendo seu olhar utópico dirigido ao futuro, porém, sem a fantasia de fazê-lo sobre uma tabula rasa. Suas obras e escritos são um legado único que não tiveram nas duas décadas seguintes ao golpe tanta significação quanto teriam trinta anos depois, na década de 90 no Brasil.

A partir dessas considerações, pretendemos encontrar nos trabalhos da artista mineira Rivane Neuenschwander e no do baiano Marcos Reis Peixoto, o Marepe, ressonâncias construtivas que põem em evidência algumas das subversões da trajetória modernista brasileira. Tais subversões encontram sua origem na desconfiança neoconcreta com relação a um futuro moderno e socialmente justo em que a arte garantiria sua participação efetiva neste processo. Nossa história recente provocou sentimentos de fracasso; a ditadura militar instaurou-se colocando as utopias na berlinda do pensamento crítico pós-moderno. Uma volta à construção será abordada como forma de analisar, segundo uma ótica de compreensão da história da arte brasileira, alguns dos discursos que emergiram na metade dos anos 90 e que projetaram rapidamente jovens artistas da época a uma carreira de visibilidade internacional. Este trabalho pretende encontrar um ponto de conciliação histórica entre a utopia modernista, seus desvios de rota e uma arte que preza pelo sentido de manutenção da vida e da cultura de um determinado lugar. Não podemos afirmar que a precariedade seja um privilégio brasileiro, entretanto, a chamada “gambiarra” não seria apenas um conceito passageiro no Brasil; ela poderia ser entendida como um conceito que tem conseguido unir dois planos de consciência que sempre estiveram separados: o ancestral e o moderno.

1. Utopia como princípio

“Na vida, quanto mais cedo alguém formular um desejo, tanto maior será a possibilidade de que se cumpra. Quando se projeta um desejo distante no tempo, tanto mais se pode esperar por sua realização. Contudo, o que nos leva longe no tempo é a experiência que o preenche e o estrutura. Por isso o desejo realizado é o coroamento da experiência.”

W. Benjamin

Edson Luiz André de Sousa inicia *Uma invenção da utopia*² descrevendo uma situação em que a imperfeição funciona como motor vital para cultivar o desejo de transformar as coisas. Como metáfora inicial, descreve o espaço de uma sapataria na qual o sapateiro apenas pode continuar existindo porque os objetos estragam, porque eles são objetivamente “imperfeitos”. Este é o ponto inicial do qual Sousa parte para afirmar a insuficiência e a imperfeição como pontos fixos na vida da humanidade e que nos garantem, paradoxalmente, a necessidade e o desejo de transformação de uma realidade que se tornou estanque.

Para Sousa, o pensamento confronta-se com “o em falta de perfeição” e deve surgir “do precário, da insuficiência das categorias conceituais e que ainda se interesse pela dor dos outros” (SOUSA,2007:12). É nesse ponto que surgem as balizas que delimitam o conceito de utopia adotado pelo autor, principalmente a partir da obra de Ernst Bloch.

Bloch escreveu durante a II Grande Guerra *Princípio Esperança*, trilogia que o identifica como um grande pensador das utopias do século XX. Para ele, a utopia é um princípio, um postulado que modela e sistematiza potências transformadoras na história. Bloch realiza um largo estudo sobre a função da utopia na história e convoca um olhar atento e disponível para que se possa “resistir aos imperativos do consenso que cada vez mais o laço social nos impõe.” (SOUSA,2007:14)

² SOUSA, Edson Luiz André de. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007, p.11.

Nesse sentido, poderíamos compreender o chamado de Bloch para a necessidade de romper com as repetições burocráticas do cotidiano de maneira a criar uma rotação do olhar, uma mudança de ponto-de-vista que contém em si o estranhamento e o desejo de transformação.

Esse raciocínio facilmente nos leva a compreender tal rotação como a presença de um outro que a acione, da alteridade que possibilita a percepção da diferença para que vejamos por outros ângulos as mesmas coisas de sempre, o familiar, o próprio cotidiano.

Aqui podemos frisar o comportamento dos discursos contemporâneos, tanto os que povoam o campo artístico (o que nos interessa no presente trabalho), como outras áreas do conhecimento, em que a alteridade é elemento formador e deflagrador do estranhamento necessário à percepção de si e da realidade circundante. A criação artística teria então a capacidade, segundo esta lógica, de possibilitar deslocamentos de pontos-de-vista, de imaginar-se fora do familiar para apontar o estranho que está presente no cotidiano. Essa rotação afetaria a repetição que nos garante a sensação de segurança e permanência das coisas. Assim, o princípio que constitui este chamado para enxergar o mesmo por outros vértices poderia, dependendo da configuração das forças objetivas e subjetivas que o constitui³, ameaçar a estabilidade que embota o dia-a-dia e seu bom funcionamento.

Para Bloch,

“Em primeiro lugar, todo ser humano, na medida em que almeja, vive no futuro: o que passou vem só mais tarde, e o presente autêntico praticamente não está aí. O futuro contém o temido ou o esperado e, estando de acordo com a intenção humana, portanto sem malogro, contém somente o esperado. A função e o conteúdo da esperança são incessantemente experimentados e, em tempos de sociedade em ascensão, foram incessantemente acionados e difundidos. Unicamente em uma velha sociedade em declínio, como o Ocidente atual, surge uma certa intenção parcial e efêmera no sentido apenas descendente. Então, para aqueles que não conseguem achar uma saída para a decadência, o medo se antepõe e se contrapõe à esperança.”⁴

³ BLOCH, Ernst. *Princípio Esperança, Vol.1*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005, p. 15.

⁴ BLOCH, Ernst. op.cit. p.14. Vale ressaltar que Ernst Bloch escreveu *Princípio Esperança I* durante os anos da II Grande Guerra, ou seja, durante os árduos anos do nazismo. A decadência a que se refere poderia ser relacionada com os abusos da razão ao longo do século XX e das narrativas aparentemente utópicas convertidas numa grande distopia, o holocausto.

A esperança torna-se, então, o conteúdo essencial do princípio utópico para Bloch. Ele deflagra maneiras de se pensar e sugere maneiras de se transpor⁵ circunstâncias criando urgências a partir do pensamento crítico.

A utopia é tão expressiva para Bloch que ele a classifica como uma das categorias filosóficas mais importantes do século XX. Para ele, o futuro é o principal deflagrador tanto da esperança, quanto do medo. Não conhecemos o futuro, logo, parece ser mais fácil insistir na lógica do conhecido, do passado, para garantir o bom funcionamento das formas existentes, das formas instituídas. Sobre esse ponto da reflexão de Bloch, o que ele considera maneiras de se perfurar a temporalidade repetitiva e burocrática das “formas instituídas”, Sousa propõe uma relação entre utopia e criação. Ele identifica o lugar da criação como um lugar rico em deslocamentos capazes de viabilizar condições de se inventar novas configurações para o que já existe. Para Sousa,

“a criação sonha com o espaço do exílio, de terras estrangeiras que acionam nossa condição de inventar novas formas. Nesta direção, transpor as amarras do excessivamente próximo é fundamental para que o estranho acione os processos de criação. Assim podemos nos proteger das garras do imutável. O imutável é, por vezes, feroz pois devora com voracidade nossa inconformidade de tolerar a vida como ela é.” (SOUSA,2007:16)

E é esta a condição que adotaremos no presente trabalho para, mais adiante, tentar encontrar uma relação entre alguns dos discursos artísticos brasileiros contemporâneos e o passado artístico utópico que constituiu boa parte do período modernista brasileiro no campo das artes plásticas e arquitetura.

Sousa fala ainda de um sentido ético que deveria estar vinculado à utopia: a ela estaria diretamente atrelado um sentimento de responsabilidade sobre aquilo que fracassa, nutrindo-a, dessa maneira e alimentando a insatisfação e numa direção construtiva com relação ao futuro.

⁵ BLOCH, Ernst. op.cit. p.16. Bloch diz “Pensar é transpor. Contudo, o transpor ainda não encontrou seu pensar mais preciso.”

1.1. Utopia e forma urbana

O pensamento utópico há muito se encontra entrelaçado, de alguma maneira, a uma forma ideal para a existência humana e para a vida em sociedade. Constantemente, essa forma ideal tem sido associada à figura da cidade, à forma urbana, e geralmente vinculada à vida em pequena escala. Em sua *República*, Platão, antes de Thomas More em *Utopia*, “vinculou formas ideais de governo a uma república fechada de maneira a entrelaçar os conceitos de cidade e cidadão, e a cidade-estado de Faécia, descrita na *Odisséia* de Homero, exibe muitas das características a que More aludiu”⁶. Também a tradição judaico-cristã, com sua imagem de Paraíso, nutriu a concepção sobre esse lugar singular para onde vão as “almas de bem” e que bem poderia assemelhar-se a uma cidade celestial no imaginário ocidental.

Porém, da mesma maneira que Platão teria inspirado a idealização de lugares para o bom funcionamento e harmonia da vida em sociedade (ou numa cidade), tal espécie de formulações podem também sugerir, ao contrário da imagem do Paraíso, a imagem de “infernos opressivos e totalitários” (HARVEY, 2004:207) em que tudo e todos estão devidamente designados a uma determinada função e devidamente controlados segundo um projeto inicial.⁷

A *Utopia*, de Sir Thomas More, escrita em 1516 (24 anos após o descobrimento da América), descreve o que seria para ele e, de certa maneira, para a Inglaterra da época e para os países da Península Ibérica, um lugar em que a vida cotidiana e a política se dariam da maneira mais harmoniosa possível. A ilha de More representa em grande parte um ideal de sociedade perfeita que já revelava a escassez européia e a necessidade de explorar outras terras, o caos social, além da qualidade expansionista e imperial vigente na Inglaterra do século XVI e seus interesses internacionais (MORE, 2004). No entanto, como forma de acabar com o que seriam as razões de todos os problemas identificados por More naquele contexto, ele então teria excluído as “forças potencialmente disruptivas do dinheiro, da propriedade privada, do

⁶ HARVEY, David. *Espaços de esperança*. São Paulo: Loyola, 2004, p.207. Aqui, David Harvey dirige suas análises especialmente ao desenvolvimento do espaço urbano e sua relação direta com os diversos movimentos utópicos que influenciaram o pensamento e a construção das cidades.

⁷ Neste sentido, Brasília poderia ser vista como uma concretização da contradição presente na utopia representada através da forma urbana.

trabalho assalariado, da exploração, da troca interna de mercadorias, a acumulação de capital e o processo de mercado” (HARVEY, 2004:211). Dessas exclusões e de uma rigorosa organização espacial dependiam a estabilidade e harmonia sociais da Ilha da Utopia de Sir Thomas More.

Na passagem do século XIX para o século XX a humanidade assistiu ao nascimento dos mais importantes movimentos utópicos, sua ascensão e o desencanto com o colapso de boa parte deles no século XX. Entretanto, o desencanto com as utopias relaciona-se diretamente com as tentativas de concretização de suas narrativas ao longo da história. As práticas derivadas de sua sistematização, ou melhor, de sua formalização, muitas vezes incorreram em fracassos, abusos e perdas. Contudo, também resultaram em aprendizado.

Podemos afirmar que alguns dos fatores responsáveis por tantas transformações encontram-se situados na mudança operada durante o século XVIII e que se consolidaria durante os séculos XIX e XX: a era da razão iluminista nutriu a idéia da “evolução” da humanidade através do domínio do conhecimento da natureza, da técnica e do próprio homem a fim de promover a superação da escassez e da desigualdade. A crença na existência de um sujeito universal ajudou a tecer a idéia de que existiam também leis universais que serviriam, por meio do uso da razão, ao progresso e à transformação constantes. A idéia de progresso seria então a mola propulsora das investidas ocorridas durante os séculos XIX e XX: o desenvolvimento tecno-científico, o advento industrial, o Capitalismo, o Socialismo, a luta de classes, o acelerado processo de urbanização, duas Guerras Mundiais... Ainda no século XX o racionalismo iluminista seria acusado por alguns de promover e justificar a barbárie das guerras.⁸

Neste contexto racionalista, as utopias surgidas durante o século XX manifestavam as inquietações, a busca constante pela autotransformação, os grandes feitos da humanidade, mas também as contradições de sua caminhada histórica marcada tanto pela construção quanto pela desconstrução (quando não pela destruição). Essa seria uma das marcas da modernidade e de suas narrativas.

⁸ Nas artes, logo o Dadá e o Surrealismo seriam uma resposta ao racionalismo e à Guerra. Adorno e Horkheimer elaboraram uma ousada tese em que o Iluminismo teria se voltado contra si mesmo criando sistemas de opressão justificados pela busca da emancipação e evolução humanas; tal tese encontra-se na *Dialética do Esclarecimento*.

1.2. Utopia e “pureza” da forma: a experiência russa

Assim como vários pensadores dedicaram-se a pensar formas ideais de vida, outros se dedicaram a conceber formas ideais de organização social, espacial, urbana, arquitetônica e da própria forma em si, da forma visual: o que finalmente tange aos domínios da arte e que nos interessa para discutir suas ressonâncias ao longo da história e sua disseminação como ideologia.

O termo Construtivismo foi cunhado por Vladimir Tatlin quando em 1913 expôs em Moscou estruturas de madeira e ferro suspensas no canto de uma parede. Tatlin havia visitado em Paris o atelier de Picasso, onde teria se impressionado com as colagens que vira no auge do período cubista (RICKEY, 2002:40). Após a I Guerra Mundial, Moscou já possuía linhas artísticas bastante distintas e bem definidas; com Tatlin, Rodchenko e El Lissitzky o construtivismo ou a arte não-figurativa deveria estar à serviço das massas, ser compreendido por todos e usar materiais e técnicas industriais (RICKEY, 2002:41). Tatlin possuía tanto prestígio após a Revolução Russa de 1917 que a ele foi encarregada a tarefa de projetar o *Monumento à III Internacional*.



Fig.1. Vladimir Tatlin (1885-1953)

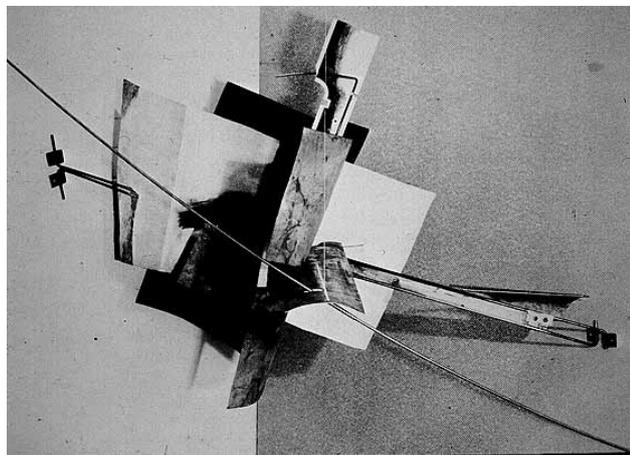


Fig.2. *Relevo suspenso no canto*, 1915

De outro lado, Malevitch via a arte não-figurativa, construtiva, cada vez mais atrelada à espiritualidade e ao campo da filosofia. Em seu *Manifesto Suprematista* de 1915, Malevitch lança as bases estéticas, teóricas e filosóficas que serviram como os postulados não-figurativos mais sólidos e impactantes da época. Sobre o suprematismo, também escreveu:

“O quadrado suprematista e as formas que dele se originam devem ser equiparados aos primeiros traços (sinais) do homem primitivo que, em suas combinações, representava não ornamentos, mas a sensação de ritmo. (...) Os Suprematistas desistiram, por sua livre e espontânea vontade, da representação objetiva da realidade que os cercava, para atingirem o ápice da verdadeira arte “desmascarada” e de lá poderem observar a vida sob o prisma do puro sentimento artístico.”⁹

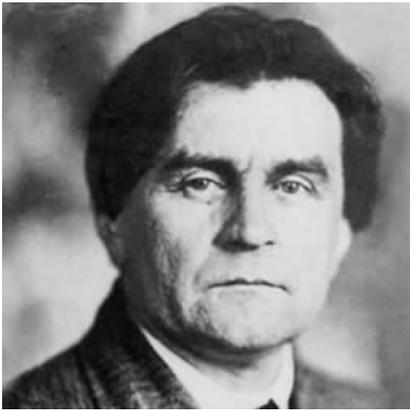


Fig.3: Kasimir Malevitch, 1878-1935



Fig.4: Quadrado branco sobre fundo branco, 1918.

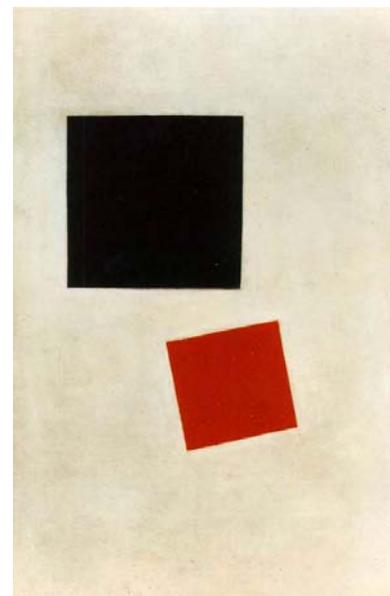


Fig.5: Quadrado negro e quadrado vermelho, 1915. Kasimir Malevitch.

⁹ MALEVITCH, Kasimir .”Suprematismo”. Publicado originalmente em *The Non-Objective World*. in: CHIP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp.345-351.

A revolução artística que ocorria naquele momento se dava não pelo fato da descoberta das formas geométricas e de suas possibilidades compositivas, mas sim, por tornar consciente que esses elementos seriam uma nova base para se pensar a pintura e a arte como um todo a partir de novos postulados. Antes disso, a geometria já fazia parte do universo da arte, contudo, estava a serviço dos artesãos, na arte aplicada ou utilitária. O que não diminui sua relevância estética, lembrando a beleza dos padrões geométricos utilizados, por exemplo, na azulejaria islâmica, nos mosaicos milenares, nos vitrais das igrejas etc.

Nesse sentido, o Construtivismo russo do início do século XX desdobrou-se de maneira extremamente elaborada, tanto teórica quanto formalmente. O que havia sido iniciado por Cézanne com a fragmentação da natureza em cilindro, esfera e cone foi, pelos construtivistas, incrementado com teor revolucionário tanto no sentido ideológico quanto artístico. À utopia socialista se aliava o pensamento sobre a arte, a percepção e ordenação da forma.

A linguagem pictórica, até o final do século XIX bastante comprometida com a representação da natureza encontra, a partir do rompimento com este modelo de representação e nos discursos construtivistas a possibilidade de transcender a realidade existente na busca por uma visualidade que se desejava pura, universalmente acessível, inteligível e que transformasse a forma de apreciação das coisas do mundo.

O discurso construtivista acreditava que a ordenação formal e a educação visual poderiam transformar também a sociedade que seria então educada segundo novos preceitos formais e filosóficos considerados universais. “(...) tratava-se, afinal, de construir uma nova realidade, física e ideológica” (MORAIS, 2004:175). O ambiente no qual nascem essas novas propostas é extremamente agitado, pois fazia parte da preparação de grandes mudanças nos planos econômico e social de uma Rússia que deixava o czarismo e entrava na era industrial.

Motivados também pela busca de autonomia para a arte e por uma alfabetização através da compreensão das formas geométricas, artistas russos num ambiente pré-Revolução de 1917 encontraram na geometria e na redução

dos elementos pictóricos um sistema de ordenação formal ao qual creditavam também a possibilidade de ordenação social.

A educação pela forma seria, para esses pioneiros, o início da construção das bases para uma nova sociedade, produtiva, justa e próspera a partir de uma nova relação com a arte.

Depois da experiência russa, interrompida pela tomada stalinista do poder político e pela burocracia do novo sistema, outras relevantes experiências no campo do estudo das formas deram continuidade ao trajeto construtivo. Logo, a vertente produtivista do construtivismo russo seria largamente difundida entre os alemães fundadores da Bauhaus, fortalecendo-se assim a ressonância dos princípios construtivos no contexto de produção capitalista.



Fig.6: *Mont Saint Victoire*, 1902- 04. Paul Cézanne.

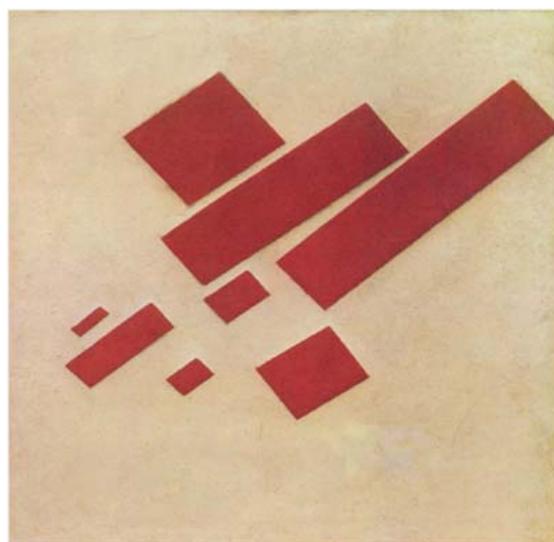


Fig.7: Pintura suprematista (com oito retângulos vermelhos), 1914. Kasimir Malevitch.

A importância da abstração geométrica filiada às correntes construtivas para a formação de um *corpus* significativo do que se conhece hoje como “arte brasileira” poderia ser compreendido como elemento crucial para o desenvolvimento de um pensamento comprometido com a renovação da arte e da sociedade por meio da junção entre linguagem e técnica, entre a arte, as instituições e a política locais. Os anos 50 e 60 ficaram marcados como os anos de uma arte concreta que explorava as possibilidades das composições dadas pela geometria e pela crença na ordenação (ainda que formal) da sociedade brasileira. Uma geração de designers, pintores e arquitetos marcou o período com obras que dialogaram com essa linhagem artística abstrata.

É notável a rica e complexa produção artística que marca as décadas de 50 e 60 no Brasil com uma sensibilidade pictórica geométrica e essencialmente construtiva. Tal coincidência, de um período de nossa história em que as forças políticas estavam alinhadas a um pensamento estético comprometido com a idéia de progresso é uma das chaves para compreendermos o poder das utopias construtivas no Brasil e seus desdobramentos, mesmo depois de passado o período de maior fôlego do programa político desenvolvimentista.

1.3. A arquitetura moderna e sua filiação construtiva

A arquitetura moderna, que abordaremos no presente trabalho como um componente exemplar do que teria sido essa ressonância construtiva internacional, é abordada de maneira a apontarmos os principais idealizadores a fundamentar postulados e projetos creditando à aliança entre forma e a noção de desenvolvimento (ou de “progresso”) a missão de transformar o espaço urbano e a sociedade como um todo. Nesse sentido, a arquitetura pode ser vista como a disciplina predileta das principais escolas Modernistas (Deutscher Werkbund, Bauhaus e a Escola Superior da Forma de Ülm) e uma das principais atividades difusoras da estética e ideais modernistas em alguns países da América Latina – por exemplo, Brasil, Venezuela, México etc. – tendo a construção de Brasília como um evento-ápice da união entre as utopias da forma e o projeto político desenvolvimentista empreendido durante as décadas de 50 e 60 no Brasil.

Podemos chamar a atenção para o fato de que tal processo de modernização urbana se deu em meio a muita celebração assim como de maneira bastante acelerada. Tanto que podemos afirmar que no Brasil a absorção dos preceitos construtivos pela arquitetura teria se dado antes que isso ocorresse com relação à pintura. Na década de 20, a introdução dos preceitos do estilo internacional que apresentavam uma abordagem funcionalista¹⁰ na arquitetura já se apresentava sob a autoria do arquiteto Gregori Warchavchik.

No entanto, na pintura, a geometria construtivista aparecia timidamente como pano de fundo em pinturas de artistas que demonstravam algum breve contato com o Cubismo ou apenas como estilo decorativo de salões residenciais e peças teatrais. Um exemplo disso é o fato de *A Negra*, pintada em 1923 por Tarsila do Amaral, ser considerada por alguns pesquisadores a primeira pintura com fundo abstrato-geométrico a se realizar no Brasil após o advento cubista (AMARAL, 2006, v.1:102-104).

Nos anos 20, os construtivistas russos não eram ainda uma referência artística no Brasil, apesar de que houvesse, no mesmo período, outros artistas latino-americanos mais conscientes das correntes construtivas, como era o caso de Joaquín Torres García (1874) do Uruguai. No Brasil a referência até então era unicamente a escola cubista francesa (que não chegou a experimentar com a geometria a total liberação da figuração como foi o caso do Construtivismo e do Neoplasticismo, talvez por estarem mais interessados na temporalidade da pintura cubo-futurista). Logo, o grande impacto da arquitetura moderna era algo que corria paralelo a uma lenta absorção das teorias construtivas no campo das artes plásticas.

A visita de Le Corbusier ao País em 1936 por ocasião do convite para coordenar a construção do Ministério da Educação no Rio de Janeiro foi uma ocasião de grande impacto para a constituição do que conhecemos hoje como uma das “marcas” de nossa arquitetura, principalmente a que foi desenvolvida por Oscar Niemeyer. Tamanho foi o entusiasmo resultante do contato com o

¹⁰ O Funcionalismo apregoava que tanto a Arquitetura quanto o Design deveriam ter a função como forma, além de relacionar à construção a imagem da máquina. Com isso, travou-se uma guerra contra o ornamento ou tudo o que resultasse inútil na construção dos objetos e na própria arquitetura; não é em vão que para sustentar este argumento as escolas de origem construtivas seguiam baseando-se na idéia de pureza e universalidade das formas geométricas.

arquiteto franco-suíço, e com as correntes arquitetônicas modernas, que se observa no Brasil a ocorrência de um fenômeno inverso ao ocorrido na Europa: aqui, as primeiras experiências em construções modernas não se deram a partir do pensamento sobre a habitação, mas sim, incidiram diretamente sobre os grandes projetos de sedes administrativas e complexos habitacionais arquitetônicos monumentais. É importante lembrar “a habilidade dos modernos em lidar com o monumental: a morada popular é concebida como monumento, sendo o conjunto residencial do Pedregulho, de Afonso Reidy, o exemplo mais notável (...)”. (CAVALCANTI, 1999:186)



Fig.8: Projeto para Cidade Contemporânea para três milhões de habitantes, 1929. Le Corbusier.

Le Corbusier nasceu e educou-se na Suíça e logo tomou contato com as idéias da *Deutscher Werkbund* (escola predecessora da Bauhaus, uma associação livre de artistas alemães e sociedades de ofício fundada em 1906) sobre a produção em série e padronização que logo iriam permear o pensamento arquitetônico moderno.

O deslumbramento da época com a imagem da máquina, (que inspiraria ainda mais os alicerces funcionalistas) aliado à idéia de democratização do espaço urbano e da habitação (aqui vale ressaltar, uma idéia formalista), estimulou o pensamento sobre as construções em série:

“É preciso criar o estado de espírito da série;
O estado de espírito de construir casas em série.
O estado de espírito de residir em casas em série.
O estado de espírito de conceber casas em série.”
(LE CORBUSIER Apud SOUZA, 2004:126)

Em seguida, o desenvolvimento das teorias iniciadas na experiência russa alcançou outra posição chegando a um estágio de “normalização”, organização e respaldo que culminou com a criação de escolas como a Bauhaus e a Escola Superior da Forma de Ülm.

Ambas as instituições, guardadas algumas diferenças, surgiram na Alemanha em pleno desenvolvimento econômico e social e visavam à criação artística em todos os níveis da produção e de escala, ou melhor, formava um artista que pudesse realizar desde protótipos de objetos utilitários a carros, casas, edifícios, incluindo o desenvolvimento e construção das cidades. A Bauhaus transformou “os impulsos revolucionários em processos metodológicos, a projeção para o futuro em programação e projeto”. (ARGAN, 1992:340)

A “missão” da arquitetura moderna se delineava a partir das obras e das palavras de seus expoentes. A intrínseca relação criada entre os preceitos construtivos e a noção de *bem* é expressa mais uma vez nas palavras de Le Corbusier:

“Trata-se de arrancar uma sociedade de seus pardiéis, de procurar o bem dos homens, de realizar as condições materiais que correspondam, naturalmente, às suas ocupações. Instrumental a ser forjado pela forma, pelo volume e disposição de unidades perfeitamente eficientes, cada uma colocada a serviço das funções que ocupam ou deveriam ocupar o tempo cotidiano; unidades de habitação compreendendo a morada e seus prolongamentos; unidade de trabalho: oficinas, manufaturas, escritórios; unidades de cultura do espírito e do corpo; unidades agrárias, as únicas capazes de reunir os fatores materiais e espirituais de um renascimento camponês; enfim, ligando todos os elementos e lhes emprestando vida, as unidades de circulação, horizontais, destinadas a pedestres e automóveis, verticais.”
(LE CORBUSIER Apud SOUZA, 2004:127)

Aqui leia-se “bem” em oposição a “mal”. A relação entre ordenação formal e ordenação de todas as coisas que pudessem trazer desarmonia à sociedade: aqui se localizava o ponto mais radical do discurso utópico dos

arquitetos modernos, pois se estendia, mais do que nunca, à escala do Planejamento Urbano e das grandes construções em massa. Uma cidade como Brasília apenas foi possível com a ascensão e legitimação deste discurso nas entranhas da sociedade e da política brasileiras.

A idéia das unidades fundamentais que compõem o cotidiano, segundo o que foi apresentado anteriormente na fala de Le Corbusier, é facilmente demonstrável no projeto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer para Brasília. A cidade modernista brasileira foi toda pensada em “setores” e as “quadras comerciais” que existem entre as “quadras residenciais” deveriam conter todos os serviços básicos de manutenção da vida, como num bairro. Hoje é notável a deturpação do projeto original em função do real fluxo da vida em Brasília; nesse caso, o desenho modernista não conseguiu determinar a vida cotidiana da cidade como se imaginava.

Foi a partir de um ideário legitimamente utópico e socialista que surgiram, a partir da experiência russa, escolas como a Bauhaus e a Escola de Ülm. A Bauhaus se localizava inicialmente na cidade de Weimar, onde foi fundada sob a direção de Walter Gropius em 1919, porém, em 1925 mudou-se para Dessau por divergências políticas. A Escola Superior da Forma em Ülm, fundada em 1952 e considerada a sucessora da Bauhaus, ficou conhecida pela presença do suíço Max Bill como diretor – artista e arquiteto suíço fundamental no cenário artístico brasileiro nos anos 50 – o que contribuiu para que se firmasse também uma tradição artística construtiva entre os suíços posteriormente. Tanto Gropius como Bill eram artistas-arquitetos, o que caracterizava o tipo de formação dos arquitetos modernistas e o que os diferenciava enormemente dos arquitetos contemporâneos.

Assim, iniciamos aqui algumas relações que podem nos ajudar a compreender as razões para a “coincidência” que se deu entre a vontade política e a ascensão das correntes construtivas no Brasil nos anos 50 e 60 e que se tornou uma das principais responsáveis pela criação de um campo fértil para a produção artística nacional respaldada pelas ações do Estado – este, também desejoso pela incorporação de uma imagem de modernidade que nos ajudasse projetar o país internacionalmente libertando-nos do estereótipo de paisagem natural e cultural exóticas, de diferenças sociais e de atraso industrial.



Fig.9: Inauguração de Brasília, 1960.

2. Utopia e modernidade no Brasil: um novo olhar e aspectos conflitantes com o passado

“O infalível é falível e o falível infalível”

Hélio Oiticica, 1961.

A despeito das inúmeras divergências sobre as origens do Modernismo brasileiro poderíamos dizer que a modernidade industrial e os modos de experiência resultantes de seu desenvolvimento aportaram em solo nacional de maneira bastante visível sob a forma de investimentos de porte na vida urbana. “Aportar”, como o barco que aporta trazendo novidades de além-mar, seria um verbo bastante ilustrativo para referenciar o início da nossa história de contato com a Europa e boa parte do tempo que se seguiu a ela.

No início do século XX, tanto a cidade de São Paulo quanto a do Rio de Janeiro passavam por processos de urbanização, industrialização e verticalização que demonstravam o desejo das entidades políticas locais de avanço em direção a um alinhamento tecnológico total com o que havia de mais moderno nas cidades européias que nos serviam de modelo. A eterna rixa entre Rio de Janeiro e São Paulo tornou-se o centro de muitas das discussões sobre o início do período modernista no Brasil, contribuindo para que haja dúvidas sobre os processos históricos locais que teriam realmente levado o Brasil a desenvolver certo “espírito moderno”.

Inegável é que ambas as capitais contribuíram com nossa idéia de modernidade a sua maneira; Rio de Janeiro, como uma cidade que continuaria sua missão de cosmopolitismo iniciada com a presença da família real, estabeleceu-se inicialmente como sede das instituições, como centro de decisões, como cidade portuária que modernizava suas capacidades de relação outros países através dos transportes marítimos, e como seguidora e fomentadora dos modelos artísticos procedentes da tradição cultural européia, especialmente a francesa. Essa característica “oficial” da cultura produzida na capital carioca custou à mesma o estigma de academista durante os anos modernistas; o Rio de Janeiro possuía um ambiente conservador na opinião dos paulistas da Semana de 22, em especial, sob a visão crítica de Mário de

Andrade a respeito do ambiente cultural carioca (HERKENHOFF, 2002:26). Contudo, seria demasiado conservador crer que não houvesse conservadorismo ou academismo em São Paulo na década de 20, sendo que a própria elite em torno da qual se desenvolve a Semana de Arte Moderna todavia possuía estreita ligação com a tradição cafeeira. Além do que, dessa maneira se arriscaria deixar de considerar o valor da produção modernista carioca que abrigou expoentes como Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida e Vicente do Rego Monteiro.



Fig. 10: *Mulher em círculos*, 1921. Belmiro de Almeida.

Apesar do tom exaltado que permeia quase todos os debates sobre as características da produção carioca ou da paulista, São Paulo acolheu eventos de suma importância para a construção de um pensamento crítico sobre a modernidade e do sentido do nacional na arte produzida no País. O ambiente cultural em que se originam estas formulações é um ambiente em processo de crescimento industrial, de intenso adensamento demográfico influenciado também pela imigração, além de ser uma capital com grande potencial econômico nos anos 20, ainda vivendo o apogeu do café. A cidade crescia velozmente e representava para os brasileiros a proximidade de novos tempos; um tempo industrial, urbano, que víamos daqui desenvolver-se na Europa e

nos Estados Unidos e do qual desejavamos fazer parte. A cidade era, naquele momento, o centro das atenções a reunir para si o significado da palavra “moderno” – era o triunfo da Engenharia e do Urbanismo, já institucionalizados na França na primeira década do século (SOUZA, 2004:124). Como alega Aracy Amaral,

“seria precisamente esta “construção de cidades” a mola fenomenal que daria a São Paulo o entusiasmo e a vibração necessários à liderança na renovação das artes no país.” Também seria este crescimento o motivo da empolgação de Mário e Oswald de Andrade. “Mário, em *Paulicéia Desvairada*, uma ode ao progresso da cidade que se metropoliza, e no Oswald e *Os Condenados*, um amor entranhado à cidade que palmilha quarteirão por quarteirão, captando toda a atmosfera de um centro em ebulição em seus diversos bairros.” (AMARAL, 1998:67-75).

A deriva, já introduzida pela imagem do *flâneur* baudelairiano, começava a fazer parte de um imaginário que se tornava cada vez mais urbano. As duas primeiras décadas do século XX, além de contarem com Semana de Arte Moderna de São Paulo, incluem ainda a ousada reforma urbanística empreendida pelo prefeito Pereira Passos na capital carioca. A empreitada, realizada entre 1903 e 1906 e inspirada na obra haussmaniana que abriu os grandes *boulevards* em Paris, foi elogiada em 1929 por Le Corbusier¹¹, o arquiteto moderno franco-suíço com quem mantivemos desde sempre uma relação de admiração e deferência que geraria como produto principal a importância simbólica da arquitetura de Oscar Niemeyer. Além das obras de grande porte, de 1920 a 1930 a cidade do Rio de Janeiro enfrenta um crescimento acelerado e desordenado que facilmente duplica sua população – de 1.158.000 habitantes passa a ter 2.380.000. (REZENDE, 1982:37).

O entusiasmo pela arquitetura moderna, estreitamente ligada ao legado construtivista dos pioneiros russos, mas compreendidos pela via produtivista da Bauhaus, viria a conquistar muitas mentalidades num Brasil que queria ser

¹¹ “Passos fez do Rio uma cidade que é um milagre, um espetáculo admirável. Ele o conseguiu com muito pouca coisa do ponto de vista dos meios técnicos. Mas sua grandeza de visão o conduzia. (...) Estamos numa época em que é necessário ter grandeza de visão. Na França nós ainda somos iluminados pela luz, vivemos ainda das realidades mais verdadeiras daqueles que tiveram uma grandeza de visão: Luís XIV, Napoleão, Haussman.” Conferência de Le Corbusier no Rio de Janeiro em 1929, “Grandeza de Visão na época dos grandes empreendimentos”. In: BARDI, P.M. *Lembrança de Le Corbusier*. Atenas, Itália, Brasil. São Paulo: Nobel, 1984, p.121.

moderno, em franco processo de modernização, e seu fundamental e mais visível veículo de manifestação seria mesmo a arquitetura. Essa herança artística de origem construtiva foi a grande propulsora na formação de um programa estético utópico que perpassaria quase meio século de nossa história.

Muito há de controvérsias a respeito das origens das manifestações que teriam resultado num conjunto de ações e crenças que hoje chamamos de modernistas. A coerência não é exatamente a mais interessante qualidade desses movimentos que mobilizaram artistas e intelectuais a questionarem as bases sobre as quais se assentavam as práticas estéticas e filosóficas vigentes até o final do século XIX.

Os reflexos das mudanças na ordem social, econômica e política passam a reverberar mundialmente, o que significa dizer que um conjunto de novas idéias, ações e comportamentos passam a circular alimentando também o meio artístico e cultural. A cidade impunha um novo modo de vida, muito mais ágil e efêmero, mas também prometia ser um espaço de maior liberdade para o exercício das individualidades e subjetividades; o crescimento do espaço urbano estava atrelado diretamente ao desenvolvimento da idéia de progresso econômico e social. Em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Marshall Berman define o espaço dessa modernidade da seguinte maneira:

“Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia”. (BERMAN, 2007:24)

Esse modo racionalista de perceber o tempo e o espaço desde o final do século XVIII determinou as noções de evolução e progresso construídas ao longo da história, em especial, ao longo dos séculos XIX e XX (HARVEY, 2005). O sujeito universal iluminista seria ainda o sujeito considerado pelas formulações artísticas, arquitetônicas e urbanísticas dos modernistas.

2.1. Elaboração intelectual e Antropofagia

A Semana de Arte Moderna de 1922 inaugura no Brasil um período de grande importância para nossa experiência Modernista. Menos por fundar novas práticas artísticas, porém admirável como manifesto e experiência discursiva organizada.

Faz-se importante lembrar os anos que antecederam o grande evento da Semana de 22, nos quais se via uma arte de transição: enquanto os artistas franceses do final do século XIX esgotavam as possibilidades experimentais com a luz, tanto na fotografia quanto na pintura impressionista, só então no início do século XX as artes plásticas no Brasil iniciavam um período de ensaios de pequenas transgressões; vivíamos numa penumbra de passagem entre as tradições acadêmicas e o modernismo que acenava de longe com novas proposições.

A influência dos mestres franceses na pintura era algo ainda bastante presente; a Missão Francesa era reverenciada por representar a proximidade com a tradição e com os modelos franceses de ensino. Outro fator que marca as diferenças nos contextos artísticos paulista e carioca é o isolamento entre as duas capitais até o início do século XX (AMARAL, 1998). Mesmo com os meios de comunicação de massa passando por uma grande evolução, ainda não se via integração entre Rio de Janeiro e São Paulo. O consumo era um fator ainda precoce, pois se iniciava timidamente o período de industrialização nacional. Apenas depois de deflagrada a Primeira Guerra Mundial esse panorama mudou substancialmente; nosso crescimento econômico e social era bastante promissor o que estimulou uma formidável aceitação da idéia de nação próspera, acirrando também os nacionalismos.

Depois de passada a Semana – um evento que proclamava a negação do “passadismo” antes mesmo de propor uma arte de ruptura com os padrões considerados obsoletos – prossegue um período rico em pesquisas, labor intelectual e uma produção que muito significa em nosso trajeto de busca por um sentido estético para a nação brasileira.



Fig.11: Capa do Programa da Semana de Arte Moderna de 1922, ilustrada por Emiliano Di Cavalcanti.



Fig.12: Capa do catálogo da exposição da Semana, ilustrada por Emiliano Di Cavalcanti.

Não apenas a arte se beneficia desse período de questionamento de modelos, mas também uma produção intelectual preocupada em interpretar o Brasil segundo uma perspectiva crítica, anti-colonialista.

Assim como em outros países da América Latina, a proximidade com a industrialização e o contato com as vanguardas artísticas europeias do século XX ecoaram pelo Brasil trazendo como conseqüências transformações de relevância no panorama artístico e cultural local. A Semana de 22 poderia ser lida, dessa maneira, mais sob uma perspectiva de formulação discursiva¹² do que propriamente como a ruptura com a tradição e os cânones artísticos acadêmicos que sempre nos haviam servido como referência. A existência de uma produção artística que representasse a nova realidade brasileira moderna tardaria um pouco mais a ser percebida, apesar da arte já apresentar sintomas dos câmbios anunciados, antes mesmo da aclamada Semana (HERKENHOFF, 2002).

¹² Organizada em torno de uma data simbólica, a Semana de Arte Moderna de 22 comemorava os 100 anos da Independência do Brasil com relação a Portugal caracterizando este período também com tintas bastante ufanistas. Mesmo tratando-se de um momento de maior consciência de nossa dependência cultural, esta busca por identidade incorreu muitas vezes numa visão oficialista de cultura e de cidadania vista como nacionalismo.

O Manifesto Antropófago, publicado em 1928, evidenciava o desejo de artistas e intelectuais brasileiros, engajados com as transformações da época, pelo ingresso do Brasil na Modernidade e pela busca de uma identidade cultural própria menos subserviente com relação às metrópoles européias. Esse teria sido o principal objetivo a motivar a produção artística brasileira nos anos 20: a construção de um significado para a cultura e arte nacionais. Movimentos semelhantes ocorrem em outros países da América Latina como a Argentina, Uruguai, Chile, Venezuela, México, também influenciados pelas novas correntes de pensamento que, acompanhando as mudanças operadas pela ascensão das práticas capitalistas, transformavam também as práticas culturais.

Tais movimentos resultaram em grande parte do contato com idéias libertárias para a arte, dos intercâmbios com as utopias nascentes e com uma ideologia recente, moderna, que exaltava a formação do Estado-Nação. O nacionalismo como um sentimento de “identidade e lealdade” com relação a práticas simbólicas dentro de um determinado território apenas faz sentido a partir desta mudança; a transformação de impérios ou conjuntos de províncias em países projeta e define a idéia de identidade nacional. Para Stuart Hall:

“As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. (...) A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade.” (HALL, 2005:49-50)

Também os movimentos sociais e artísticos emergentes produziam questionamentos capazes de repercutir em várias frentes, fazendo com que se tornasse cada vez mais urgente repensar a produção local e adequá-la ao anseio por um futuro próspero e democrático nos trópicos – até então submetidos a uma relação de exploração colonialista com as grandes metrópoles.

O centenário da Independência foi um grande deflagrador do sentimento nutrido por parte das elites artísticas e culturais brasileiras de que a independência cultural teria tardado a ocorrer. Isto estimulou a perseguição de modelos nacionais de auto-representação e favoreceu um bom recebimento deste novo valor – o nacionalismo. Esta busca não significou de imediato a concretização dos objetivos, no entanto, criou um terreno fértil em que pudessem se desenvolver novas idéias a respeito de nossas matrizes identitárias culturais, históricas, estimulando a busca de formulações específicas para problemas específicos, brasileiros.

2.2. Modernismos e consciência latino-americana

Podemos compreender o período em que florescem aqui as primeiras experiências modernistas considerando-o como um momento de tomada de consciência das elites artísticas latino-americanas sobre a situação de dependência cultural em que viviam seus países até meados do século XX e que os mantinham devedores de uma história não correspondente à realidade sócio-histórica daqueles lugares.

As idéias que cercam o nascimento dos modernismos na América Latina possuem estreita ligação com as reflexões filosóficas acerca do desenvolvimento dos povos americanos, suas diferenças e suscita curiosidades e especulações científicas diversas sobre as razões do aparente atraso dos países do Sul com relação aos do Norte. No século XIX a tese da superioridade racial dos norte-americanos justificava a crença de que o subdesenvolvimento do Sul se devia aos processos de miscigenação ocorridos durante a colonização. Contrariando as correntes tradicionais de pensamento sobre o tema, no ano de 1900 o uruguaio José Enrique Rodó publica um livro que se tornaria um clássico do ensaísmo latino-americano: *Ariel*.

Rodó foi buscar na obra teatral de Shakespeare (*A Tempestade*) os arquétipos dos personagens que inspirariam sua interpretação simbólica dos povos do velho e do novo continente. Na peça, os principais personagens são Próspero, Ariel e Caliban. O autor os aproxima simbolicamente a determinados valores em que Próspero é identificado com o sábio herói civilizador, ou seja, o colonizador. Ariel seria o idealista, jovem e mestiço espírito humanista e a

Caliban se reservaria o papel do canibal, do bárbaro “não-europeu, um utilitarista desprovido de sentimentos e interessado somente nos bens materiais – em suma, uma alusão ao modo de vida norte-americano”.¹³

“De inspiração mais antropológica do que política, impregnada de mitologia e tradição clássica, a teoria de Rodó fez escola ao ser publicada em 1900. Em resumo, o arielismo invertia a mão do preconceito e proclamava, num tom de exortação moral, a superioridade da cultura humanista latina, em oposição ao positivismo anglo-saxão. (...) O pequeno ensaio de Rodó ajudou a deflagrar o modernismo no continente, influenciando uma importante geração de poetas, de Ruben Darío a Pablo Neruda e Octavio Paz. As manifestações desse modernismo cosmopolita não deixaram de incorporar elementos nativos, como na pintura do uruguaio Joaquín Torres-García, criador do universalismo construtivo: seu abstracionismo geométrico combina símbolos primitivos da alquimia, cristianismo e cultura ameríndia com referências figurativas universais, como o Sol, cruzeiros e triângulos, numa visão vanguardista e original da estética europeia que o influenciou.”¹⁴

Uma visão de si perante uma perspectiva que não fosse a eurocêntrica e que levasse em conta a herança negra e ameríndia foi essencial para que se pudesse pensar nas diferentes identidades culturais na América do Sul. Os diálogos travados com estes pensadores foram fundamentais para que se constituíssem discursos de independência cultural e para que se firmassem identidades artísticas locais que não apenas reproduzissem o que se passava na Europa.

Sobre a figura de Ariel, Rodó descreve uma aula em que Próspero, o sábio e velho professor, descreve suas qualidades aos seus discípulos:

“Ariel, genio del aire, representa, en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia – el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida.” (RODÓ, 2007:49-50)

¹³ MOREIRA, Eliezer. “América Latina: da utopia à integração”. Revista *Veredas*, Ano 3, Nº 30. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, junho de 1998.

¹⁴ MOREIRA, Eliezer, *ibid.* pp. 7-8.

O prestígio do artista uruguaio Torres-García penetrava timidamente na cena artística por meio de outros artistas que com ele mantinham contato direto enquanto este vivia em Paris. Ele foi um dos primeiros a tentar construir na arte sul-americana uma visão vanguardista de “identidade latina”. Seu *Universalismo Construtivo* mesclava elementos construtivo-geométricos a símbolos místicos encontrados nas civilizações pré-colombianas. Torres García foi um dos pioneiros na América Latina, assim como os argentinos do *Grupo Madí* e *Concreto-Invención* nos anos 40, a valorizar o pensamento geométrico-abstracto. Durante muito tempo foi um artista-formulador e seu legado está incontestavelmente em sua crença na existência de uma identidade sul-americana.

Sem dúvida, por mais que hoje suas teses possam parecer-nos demasiado generalistas ou até mesmo ingênuas, ajudaram a fundar um novo ponto-de-vista sobre a relação entre a modernidade e a busca por uma identidade ancestral no Novo Mundo, ou melhor, buscar nossas matrizes originárias anteriores ao processo de colonização – este, senão humilhante, brutal na maioria dos países de conquista espanhola.

Torres-García ajudou a fundar uma nova percepção do Sul com relação ao Norte numa tentativa de exaltar o homem sul-americano. Sua visão fundadora ecoou em seguida na Argentina, país em que apareceriam os primeiros grupos de arte concreta da América Latina.

Teria sido desta relação com a Argentina, principalmente da relação com o renomado crítico de arte argentino Jorge Romero Brest, que na primeira Bienal de São Paulo, em 1951, o nome de Torres-García apareceria entre nossos artistas com mais força trazendo consigo seus postulados e inquietações (MORAIS, 2004:170). No Brasil, um trabalho interpretativo de similar valor ao de Rodó foi a publicação, em 1905, de *A América Latina – Males de Origem*, de Manuel Bonfim.

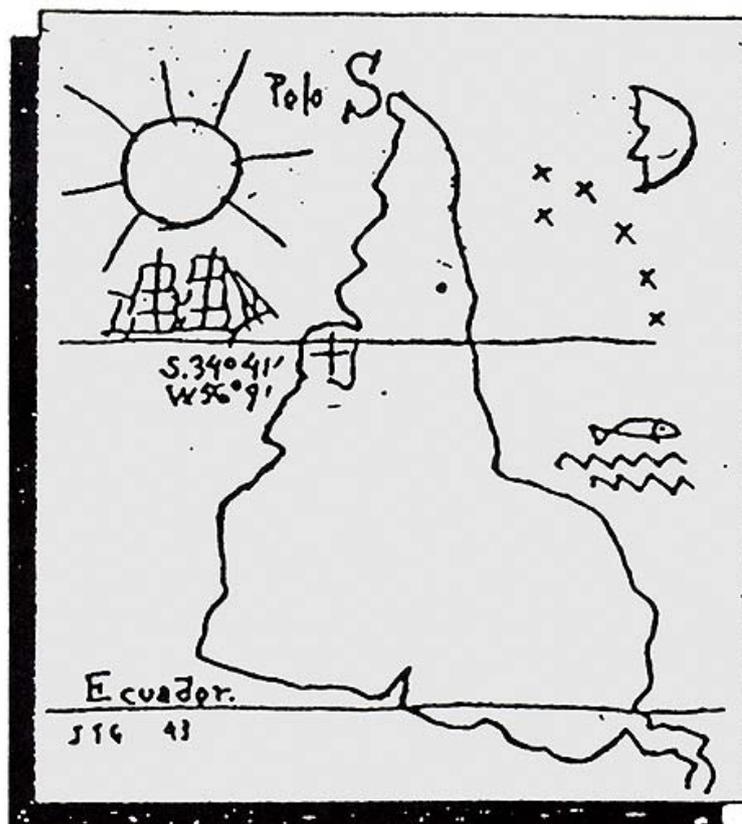


Fig.13: *La Escuela del Sur*, 1935. Joaquín Torres-García

No livro, Bonfim dedica uma parte a analisar os efeitos do cruzamento de raças e as características subseqüentes da miscigenação nas novas sociedades. Influenciado pelas novas correntes anti-colonialistas, Bonfim questiona a teoria da superioridade de raças realizando um importante trabalho de análise crítica dos autores latino-americanos que justificavam o atraso do sul acusando a combinação resultante do processo de colonização com as raças consideradas inferiores – neste caso, a indígena e a negra (BONFIM, 2000:788-818).

O Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade reivindicava esta apropriação da cultura ocidental, presente em nossa formação cultural e social assentando-as sobre uma base agora assumidamente miscigenada em que se agregavam fatores culturais nativos. Neste momento, Oswald já estava bastante impregnado por um novo entendimento da história que admitia o Novo Mundo no mapa civilizado. A imagem do canibalismo era uma eficiente metáfora deste desejo de apropriação, assimilação e transformação das informações vindas da metrópole, informações estas legitimamente herdadas e mescladas às idiossincrasias e cores locais. Mesmo que este olhar sobre o

nosso “outro” indígena, negro ou caboclo possa ter tido sua origem em Paris – resultado do contato destes artistas que lá buscavam uma complementação em sua formação com um clima de valorização da arte considerada “primitiva”, vista tanto através da obra de Picasso quanto da de Brancusi – serviu-nos de motor para iniciar um processo de análise de nossos condicionamentos culturais e de auto-representação, além de valorizar formas mais sintéticas e geométricas utilizadas por estes povos considerados primitivos. O Oriente serviu como uma espécie de espelho para as vanguardas européias que buscavam novas formas de expressão e encontravam nestas colônias uma arte que possuía elegância e grande poder de síntese formal. Aqui, a Europa continuava a ser um modelo de progresso para as ambições das elites locais, contudo, possuíamos um instrumental latino, miscigenado e movido pelas potências do novo e da modernidade industrial.

Enquanto os artistas de Paris ao final do século XIX exaltavam o *boom* das cidades e de um comportamento urbano, da velocidade das máquinas e da técnica, na América Latina o que se via eram alguns poucos centros urbanos a reunir uma pequena elite dominante e uma enorme massa popular em cenários de desigualdade social resultantes, em grande medida, das relações sociais estabelecidas durante a consolidação dos processos civilizatórios nas colônias.



Fig.14: *Les Demoiselles D'Avignon*, 1907. Pablo Picasso.



Fig.15: *Sleeping muse*, 1909- 10. Constantin Brancusi.

Se na Europa estes movimentos surgiam imbuídos de um sentido de modernidade urbana, em meio às multidões representadas pela massa

operária crescente, no Brasil e na América Latina a relação com a modernidade se deu como uma necessidade cultural de internacionalização de valores surgida entre alguns intelectuais e artistas, o que permitiria fazê-los acompanhar os passos da arte e da ciência amenizando a sensação de estarem na periferia do mundo civilizado. Além disso, pairava no ar o imperativo de se repensar o sentido do nacional valorizando a capacidade de miscigenação e de síntese provenientes da cultura popular, renegada até então pelas elites artísticas que viam com desprezo estas manifestações. No entanto, se pudéssemos imaginar um traço comum entre os países da América Central e da América do Sul, incluindo o Brasil, veríamos que a cultura popular, resultante da miscigenação, do sincretismo religioso e cultural é uma característica da síntese que une todos estes países e que não pôde deixar de ser percebida pelos modernistas (AMARAL, 2006, v.2:77-78). Sendo uma característica própria dos processos históricos marcados pela miscigenação, as manifestações populares latino-americanas tiveram sua expressão plástico-visual apreciada e assimilada pelas vanguardas locais como resultado de uma busca de identidade e de origem próprios, graças à introdução do conceito de cultura X conceito de raça.

Os anos 20 no Brasil significaram um mergulho nas origens destas manifestações; de 1924 datam as viagens dos modernistas paulistas ao interior do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Este atributo “exótico” presente não apenas no modernismo brasileiro pode ser apontado como uma das conseqüências destas investigações sobre nossas possíveis identidades e matrizes culturais.

“Nos anos 20, pensa contudo Juan Acha, a preocupação com o popular ou com o índio não ocorre por amor “às maiorias demográficas ou ao índio, mas pelo nacionalismo de Estado que precisava olhar a arte de nosso passado e do povo através dos conceitos ocidentais de arte culta, com o propósito de prestigiá-lo e suscitar o conseqüente orgulho nacional”. Ele coloca, assim, a ideologia do Estado junto à modernização da arte para fins de prestigiar uma determinada sociedade.”¹⁵

¹⁵ Aracy Amaral cita neste texto a obra do crítico peruano Juan Acha, *El Arte y su distribución*. In: AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005), Vol.2 - Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.76.

2.3. Dois planos de consciência para nossa arte moderna: o moderno e o ancestral

Artistas como Tarsila do Amaral ou o cubano Wilfredo Lam são exemplos deste estado de espírito que vigorava no início do século entre artistas latinos que mantiveram contato com as vanguardas européias, principalmente a francesa, maior referência cultural até então; o contato com seus mestres europeus, artistas cubistas e futuristas, e a valorização do primitivismo fizeram com que os dois, assim como vários outros de sua geração, voltassem a seus países comprometidos com uma visão (para eles, quase uma missão) libertadora e renovadora para a arte, fortalecidos pelo desejo de encontro com suas raízes originárias. Tratava-se de uma valorização da alteridade e da visualidade africanas datadas de um segundo momento expansionista europeu no qual houve novamente o contato com estas culturas. E também a arte assimilava estes valores em reação à excessiva valorização de uma sociedade racionalista pautada pelo progresso. O primitivo aparece também como lugar da criação:

“Neste ponto, surge o problema de Gauguin. Morreu poucos anos antes (1903) no Taiti, para onde fora em busca de uma civilização em que a “criação” artística não fosse anacrônica nem incongruente: assim, considerava a civilização histórica incapaz de produzir e fruir a arte. Era um juízo severo, mas fundado: onde o devir da sociedade consiste no progresso, não pode existir criação, pois não se cria a não ser a partir do nada, colocando-se na condição do primitivo”. (ARGAN, 1992:234)

Apesar de inicialmente os artistas locais tentarem apenas reproduzir o que aprenderam de seus mestres na Europa – como é o caso das primeiras pinturas de Tarsila ao chegar de Paris, extremamente influenciada por Fernand Léger – em seguida dá-se um salto em direção a algo diferente, à descoberta de uma ancestralidade que refletia a complexidade de nossa formação cultural e a dificuldade em esboçar uma identidade nacional unitária através da arte. No caso de Tarsila, foi o início de uma etapa em que se voltou para um Brasil misterioso e remoto; Lam também descobre sua ancestralidade africana em Paris, através da obra de Picasso e do contato com a arte africana (AMARAL, 2006, v.2:79).

Frederico Morais aponta *A negra*, pintada por Tarsila em Paris em 1923, como obra de suma importância para a compreensão da arte brasileira iniciada naquele período. Ele a considera como sua primeira obra construtiva e também a primeira obra antropofágica.

“Este monumento de carne plantado no chão brasileiro, como um vegetal, tem, ao fundo, planos-faixas coloridos. Este fundo europeu e erudito (Tarsila estudou, em Paris, com André Lhote e Fernand Léger, isto é, como ela mesma diz, prestou ali o “serviço militar obrigatório” no Cubismo), acabaria “devorado” pela negra de lábios grossos e enormes seios deformados, irmã, quem sabe, daquela figura demoníaca que aparece em primeiro plano no *Bananal* (1927) de Segall, no qual a vegetação passou por um processo de simplificação chegando quase à geometria.” (MORAIS, 2004:69)



Fig.16: *The jungle*, 1942-44. Wilfredo Lam.

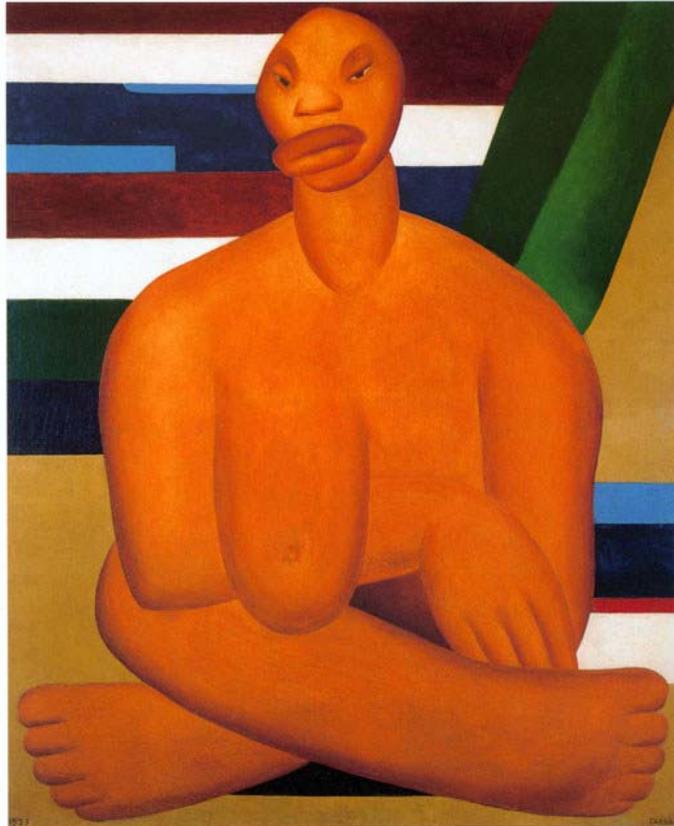


Fig.17: *A negra*, 1923. Tarsila do Amaral.



Fig.18: *Bananal*, 1927. Lasar Segall.

Ainda neste ensaio, intitulado *Tradição e contemporaneidade nas artes plásticas brasileiras*, Morais aprofunda a análise desta pintura antropofágica de Tarsila comparando-a às pinturas da fase *Pau-Brasil*, em que a artista retratava

uma realidade mais voltada para um futuro industrial e urbano, bem como de maneira mais geométrica:

“Nas obras da Fase Pau-Brasil (1924/1925), Tarsila vibra com a sociedade industrial nascente: trens, anúncios, edifícios, viadutos, gasômetros, sinais de trânsito. Nas obras antropofágicas, ao contrário, o que vemos é vazio, silêncio, imobilidade. O Brasil em “comunicação direta com o solo”, como diz Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropofágico* (1928). Se Pau-Brasil, por seu rigor compositivo, insere-se na vertente construtiva da qual o Cubismo foi uma das primeiras manifestações, a Antropofagia tem a ver com o canibalismo Dadá e, principalmente, com as aberturas para o inconsciente proporcionadas pelo Surrealismo, cujo primeiro manifesto, redigido por André Breton, é de 1924.” (MORAIS, 2004:70)



Fig.19: *São Paulo (Gazo)*, 1924. Tarsila do Amaral, Fase Pau-Brasil.



Fig.20: *A gare*, 1925. Tarsila do Amaral, Fase Pau-Brasil.

Dessa maneira, poderíamos interpretar a fase Pau-Brasil como a projeção de uma imagem otimista do futuro, vivenciada através de um olhar utópico da modernidade industrial e das experiências estéticas resultantes desta relação. Já a fase antropofágica expunha um olhar nostálgico e profundo sobre o Brasil, voltado para a complexidade de nosso passado, tão distante do futuro moderno, almejado, contudo, ainda tão próximo do presente na década de 20.

Todas estas questões levantadas por Frederico Morais nos remetem inevitavelmente a uma idéia de alteridade que atravessava a arte daquele

momento e que de alguma forma interpela os discursos artísticos. Ronaldo Brito analisa a relação entre a tendência mais racionalista, construtiva, e as correntes que entravam em confronto com a realidade positivista do século XX:

“O limite das tendências construtivas, emergindo como afirmação da racionalidade e da crença no progresso, o lugar a partir do qual perdem a inteligência da situação, foi representado historicamente pelo dadaísmo e pelo surrealismo (em que pesem as significativas divergências entre eles). Dadaísmo e surrealismo são o “outro” das tendências construtivas. Pode-se analisar esse par – construtivismo (no sentido amplo), de um lado, dadaísmo e surrealismo, de outro – como respostas culturais articuladas de modo diverso tendo em vista a mesma situação: a falência de valores (estéticos, filosóficos, morais) do século XIX e o confronto com a realidade não-ortodoxa, a realidade que explodia os limites do raciocínio vigente, do século XX.” (BRITO, 1999:26)

Ao examinar mais cuidadosamente a relação com a alteridade na História da Arte, podemos verificar que este “outro” surgiu quase sempre acompanhado de fantasias primitivistas que nortearam tanto processos de liberação de modelos artísticos canônicos quanto processos de afirmação de movimentos de vanguarda nos países considerados periféricos.

Hal Foster¹⁶ lida com o suposto de que, para as vanguardas artísticas, o lugar da transformação política estaria sempre em “outro lugar”; ou seja, no campo do “outro”. Seja este um “outro social” ou um “outro cultural”, seria esta a base do pensamento das elites que se apropriam dos discursos outros para tentar forjar a possibilidade da transformação e até mesmo da revolução em determinadas circunstâncias de crise.

No Brasil não foi diferente; a preocupação com um olhar sobre nossa realidade local – sobre nosso “outro” colonizado, escravocrata e rural – que nem de longe se aproximava da realidade retratada pelas urbanas vanguardas européias, força e exige de toda uma geração de artistas do início do século uma maior consciência destas diferenças, dada a importância, naquele momento, de uma tentativa de representação das diferentes realidades que compunham nossas identidades culturais e sociais. Entretanto, havia também outra preocupação, a que envolvia uma tentativa de nos igualarmos, como uma espécie de equilíbrio para a auto-estima coletiva, ao “outro moderno”, europeu,

¹⁶ FOSTER, Hal. “El artista como etnógrafo”. In: *El retorno de lo real – La vanguardia a finales de siglo*. Madri: Akal / Arte Contemporáneo, 2001, pp.175-208.

tradicional e “sábio”, como a imagem simbólica do colonizador sugerida pela análise de José Enrique Rodó em *Ariel*.



Fig.21: *A lua*, 1928. Tarsila do Amaral, Fase Antropofágica.

Dessa relação com a alteridade também voltamos à análise de *A negra*, em que podemos visualizar, separadamente, os dois planos de consciência que fariam parte de nossa motivação artística: um diz respeito ao complexo aspecto que envolve nosso juízo sobre uma possível origem e identidade cultural, ou melhor, à constituição de um passado; e outro que diz respeito àquilo que gostaríamos de ser, de construir, erigir, diria então respeito ao futuro, ou seja, à construção.

A busca por um sentido de independência e autonomia, teve reverberações diversas em todo o território latino-americano. Para Aracy Amaral, seria possível identificarmos duas categorias distintas que nos auxiliariam a compreender a formação e a difusão das correntes artísticas que aqui se desenvolveram no período de maior ressonância das vanguardas; de um lado estariam os países em que se verifica a existência de uma sólida cultura ancestral (anterior à colonização ibérica) que motivou os artistas a buscarem nessas matrizes a base para a afirmação de uma identidade local reavendo sua história, ícones, símbolos míticos e o imaginário popular. É o

caso de países que abrigaram civilizações como a maia, asteca ou inca, do qual o México é um exemplo (AMARAL, 2006, v.2:72-82).

As recorrências aos símbolos e mitos ancestrais presentes nos objetos e antigas construções indígenas são de grande importância para a construção da visualidade moderna desses países, o que pode ser constatado na predominância de um discurso figurativo do qual o muralismo mexicano é um destaque. Não foi por acaso que por lá a abstração geométrica passa a existir apenas a partir dos anos 70, quando o país já havia consolidado uma tradição artística moderna própria e só então se abria para outras possibilidades de linguagem consideradas exógenas a este processo. O México é um exemplo de vanguarda para muitos países; uma experiência cultural estabelecida sobre uma visualidade e história locais. Os Estados Unidos, por algum tempo, tiveram o México como uma referência artística mais próxima do que a Europa, convidando, por exemplo, Diego Rivera para produzir grandes murais sob encomenda antes de possuírem uma arte local considerada de vanguarda (isso aconteceria apenas a partir do advento do Expressionismo Abstrato, já no final da década de 40).



Fig.22: *The Aztec Word*, 1929-35. Mural de Diego Rivera.

De outro lado estariam os países em que não se registrava a presença de culturas remotas consolidadas anteriores à colonização, e nos quais não é tão evidente a predominância de um único elemento cultural com o qual se

pudesse construir uma figura de identidade nacional. Dessa maneira, entre os países que Darcy Ribeiro chamou de “povos novos” – países que teriam suas origens na “conjunção, deculturação e caldeamento de matrizes étnicas muito díspares como a indígena, a africana e a européia”¹⁷ – para explicar os diferentes processos de desenvolvimento dos povos americanos, poderíamos encontrar a presença de uma conjuntura caracterizada pela urgência do “novo”, pela modernidade, pela inscrição de uma nova história na ausência de tradições próprias em que se apoiar. Uma cultura da tabula rasa, do início sem ressentimento com um passado que se prefere esquecer.

Por essa perspectiva, podemos compreender a proeminência das novas correntes construtivistas da abstração geométrica, principalmente a partir da década de 40, em países como Argentina, Uruguai, Brasil, Venezuela e parte do Chile. Nesses lugares, tal processo possuía uma conotação menos identitária e sim, mais voltada para a construção de uma visualidade nova, moderna, afinada com a urbanidade dos países industrializados e com o que havia de mais inovador no campo da técnica e da criação artística. Não é à toa que logo a cidade de São Paulo se tornaria para os artistas e intelectuais da Semana de 22 o modelo do que almejávamos para o resto do país: uma cidade que crescia a grande velocidade, recebia imigrantes estrangeiros e representava, de certa forma, a máquina futurista em direção ao êxito moderno.

2.4. O nascimento e fortalecimento de um “projeto construtivo”

Em pouco tempo desapareceria o interesse dos modernistas pelos regionalismos em favor de um nacionalismo, tal era a fascinação pela grande cidade, seus muitos arranha-céus que pipocavam e pelo que ela representava culturalmente para nós. Além disso, a proximidade com o centenário da Independência marcava os artigos da época com tintas ufanistas que reforçavam ainda mais a necessidade de triunfamos no processo de modernização cultural e de crescimento econômico-industrial.

Por outro lado, a urgência pela permanente construção transparecia a negação de uma realidade sócio-econômica conturbada que nos colocava

¹⁷ RIBEIRO, Darcy. “Configurações histórico-culturais”. In: *Os brasileiros. Livro I – Teoria do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1978, pp.51-73.

numa posição periférica em relação aos grandes centros. Um episódio que comprova as controversas condições nas quais se encontrava o País a fins do século XIX é a Guerra de Canudos (1893-1897) e a posterior publicação de *Os Sertões* por Euclides da Cunha. Em seu texto *As coordenadas do século XX*, Mário da Silva Brito evidencia algumas das circunstâncias políticas, culturais e econômicas que teriam determinado os antecedentes da Semana de Arte Moderna apontando *Os sertões* como o primeiro processo interpretativo de um acontecimento político que denunciava abertamente nossa precária condição social no interior do Brasil (BRITO Apud XAVIER, 2003:25-28).

Um alinhamento da produção vanguardista brasileira nos anos 50 com a abstração geométrica foi um dos importantes passos que poderiam ser interpretados hoje como a confirmação de um desejo das elites artísticas da época por um sopro de modernidade vindo da Europa e que nos revelaria uma imagem do que almejávamos ser enquanto povo, ou daquilo que as elites artísticas locais possuíam como horizonte de desejo naquele momento. O século XX constituiu para nós uma busca pela identidade, pela técnica e por tudo aquilo que pudesse significar o desenvolvimento de uma cultura cosmopolita e sofisticada própria – ao final, a modernidade era construída também com o provincianismo de nossas elites.

Mesmo já alguns anos após a dissolução da Bauhaus e das críticas sofridas por Max Bill por dirigir uma escola de *design*¹⁸, aqui, ao final da década de 40 suas idéias nos atingiam como utopias ainda impregnadas de seu original sentido revolucionário. Não que Max Bill estivesse alinhado ideologicamente com a lógica produtiva do capitalismo norte-americano, pois talvez acreditasse nas potências da forma tanto quanto seus predecessores da Bauhaus. No entanto, era seu racionalismo formalista que seduzia nossos artistas por trazer objetividade, ordenação e concretude à criação artística em todos os seus níveis – das Belas Artes passando pelo *Design* industrial, pela Arquitetura e, em seguida, pelo Urbanismo.

¹⁸ Max Bill foi diretor da Escola de Ülm. Este era um centro de educação em artes aplicadas que sucedeu à Bauhaus seguindo seu modelo de ensino e estrutura curricular. No entanto, diferentemente da Bauhaus, Ülm já respondia às expectativas de um pós-Guerra subvencionado pelo Plano Marshall, o que caracterizava um espaço de criação mais voltado para a produção em larga escala, industrial.

Nesse período, em especial, nos anos 50, forma-se no Brasil um amálgama determinante entre o pensamento artístico e as forças políticas e institucionais que enxergavam na estética modernista a viabilidade de um modelo para a construção da modernidade e do progresso brasileiros. A arquitetura moderna encantaria governantes latino-americanos dos anos 30 aos 60, independentemente de sua orientação política.

Diria Max Bill ao comentar sobre a arquitetura e as cidades brasileiras numa conferência em São Paulo em 1953:

“Dirijo-me especialmente aos estudantes, futuros arquitetos do Brasil, país com um ritmo de obras que supera os limites da imaginação, onde a necessidade de construir tem uma importância primordial, onde são vocês os responsáveis por moldar a fisionomia das cidades do amanhã.”¹⁹

Em outras palavras, enquanto na Europa a utopia quanto à relação entre “forma” e “bem” se dissolvia na medida da dissolução de conceitos outrora revolucionários, transformados em instrumentos na produção de objetos produzidos em larga escala, industrialmente, aqui líamos tais idéias imbuindo-as novamente desse valor revolucionário na tentativa de constituir um país e arte novos, modernos e democráticos sobre uma tabula rasa. Como se naquele momento tivéssemos os olhos voltados para o futuro que desejávamos moderno, priorizando o novo a ser construído, porém, negando a existência de um presente cheio de reminiscências de um passado conturbado.

É, dessa maneira, sob uma perspectiva que alia a formação de uma linhagem artística construtiva a um projeto de futuro formulado sob o impacto das ideologias vigentes na época, que o presente trabalho empreende tentativas de análise sobre a construção de Brasília e sua intrínseca relação com o projeto construtivo formulado durante os anos modernistas.

Essas análises atêm-se principalmente ao momento de concepção de um projeto de destino e de nação elaborados num período bastante específico em que se pensava poder construir o futuro a partir do zero, negando-se as tradições e os vícios herdados do processo de colonização.

¹⁹ Esta palestra proferida por Max Bill em São Paulo, na FAU-USP, no ano de 1953 foi selecionada e publicada na íntegra, assim como muitos outros textos de época relacionados ao tema, no livro *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira* organizado Alberto Xavier e lançado em 2003 pela editora Cosac Naify.

A construção de Brasília é o advento escolhido neste trabalho para se pensar uma relação artes plásticas/arquitetura em que possamos enxergar alguns sinais das mudanças de rota pelas quais passaram as aspirações e alguns dos princípios que nortearam os caminhos e promessas do Modernismo no Brasil.

3. Utopia, arte e desenvolvimento: caminhos da abstração geométrica no Brasil

“Não há maneira mais segura de afastar o mundo nem modo mais seguro de enlaçá-lo do que a arte”

Goethe

A abstração geométrica fez no Brasil um caminho lento porém definitivo a partir do fim da década de 40. Precisamente, depois da conferência dada pelo crítico argentino Jorge Romero Brest em São Paulo, o pensamento construtivo-geométrico se estabeleceu no país como uma forma de expressão vinculada ao anseio coletivo pela modernidade e pela atualização artística que significavam essas novas formas de elaboração estética do mundo.

Timidamente os artistas brasileiros dos anos 20 e 30 iniciavam experiências no campo construtivo; a referência primeira era o pós-Impressionismo de Cézanne e as experiências cubistas e futuristas que fragmentavam a forma em vários planos geometrizados, entre outras coisas, para tentar reproduzir a idéia de movimento e a nova percepção do tempo industrial, veloz e efêmero.

O fundo cubista de *A negra*, de Tarsila (Fig. 8), denotava o desejo pela atualização moderna da arte brasileira, nos anos 20 ainda contrastante com o primeiro plano misterioso e figurativo.

“Fundos abstrato-geométricos para um primeiro plano estilizado ou sintético como figuração apareciam aqui e ali na arte brasileira dos modernistas, em particular no *Nu cubista* (coleção Gerard Loeb, São Paulo) de Antonio Gomide (1895-1967), por volta dos anos 30, com movimento irradiador de oblíquas do centro inferior da tela em direção ao alto.” (AMARAL, 2006, v.1:103)

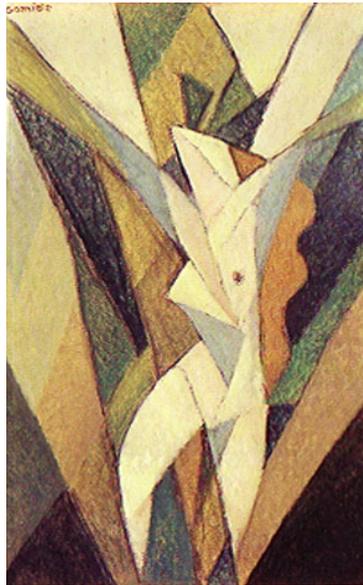


Fig.23: Nu Cubista, 1931. Antonio Gomide.

Enquanto Torres-García voltava da Europa para o Uruguai trazendo seu Universalismo Construtivo na década de 30, aqui predominava todavia a figuração sobre a abstração.



Fig.24: Esquema conceitual do Construtivismo Universal de Torres-García

3.1. Inícios: ecos das vanguardas mesclados, apropriados e transformados nouro contexto

O Impressionismo pode ser considerado na pintura como o evento de rompimento decisivo com o passado abrindo caminho para as novas pesquisas artísticas. Apresentados ao público numa exposição em Paris, em 1874, no estúdio do fotógrafo Nadar, os pintores impressionistas começam a lançar indagações sobre as práticas pictóricas tradicionais. O espaço pictórico passa a admitir experiências cromáticas relacionadas às características óticas da percepção, uma preocupação que se impõe naquele momento sobre o valor da representação histórica, religiosa ou mítica dos temas escolhidos pela pintura.

Argan discorre em *Arte Moderna*, sobre o ambiente artístico da Paris em finais do século XIX no qual se inseria a fotografia e evidencia algumas das relações entre o nascente campo e a pintura:

“É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis de reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade.” (ARGAN, 1992:75)

O advento da fotografia libera a pintura da função de apreender a realidade tal qual ela é, contudo, sua rápida difusão e a popularização derivada dos rápidos avanços tecnológicos na velocidade de apreensão das imagens transferem esta função, anteriormente delegada aos pintores de ofício, de produzir retratos, pinturas de vistas, reportagens e ilustrações. Dessa maneira, o desenvolvimento de novas práticas econômicas estimula um franco avanço tecnológico que interfere nas práticas sociais associadas à pintura; conseqüentemente, mudam também o lugar social da arte e do artista. A pintura passa a ocupar um lugar de elite na sociedade, já não sendo mais incorporada às práticas cotidianas (ARGAN, 1992:78).

Em 1917 a exposição de Anita Malfati ocasiona uma nova etapa na cena cultural e artística paulistana. As conseqüências que brotam de sua repercussão escandalosa e das críticas sofridas por sua pintura de

influência expressionista viriam a ser o elo de união na formação do grupo modernista em torno de propósitos que agitariam a estrutura artística vigente até então.

Ao mesmo tempo, longe daqui, Piet Mondrian e Theo Van Doesburg fundavam a revista *De Stijl*, dois anos após o lançamento do Manifesto Suprematista de Kasimir Malevitch e quatro anos após a exposição de *Quadrado negro sobre fundo branco*, também de autoria do artista russo.

Tal paralelo cronológico – traçado não com o intuito de promover visões formalistas ou evolucionistas para a História da Arte, mas sim, como intento de proporcionar uma ambientação para que possamos estabelecer relações de sentido entre as diferentes “histórias” e seus distintos contextos – apenas nos permite visualizar as circunstâncias históricas, políticas e sociais nas quais nascem as vanguardas que ressoaram durante todo o século XX.

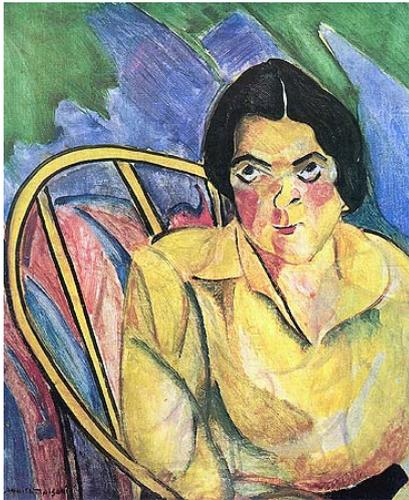


Fig.25: *A boba*, 1915-16. Anita Malfati

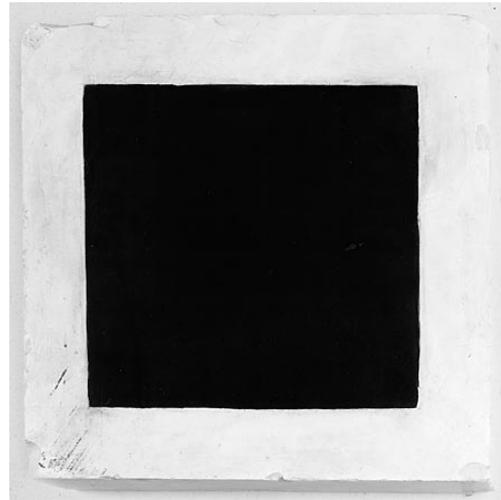


Fig.26: *Quadrado negro sobre fundo branco*, 1915. Kasimir Malevitch.

No entanto, e apesar das diferenças existentes entre as conjunções que abrigaram o florescimento do modernismo no Brasil, na Europa Ocidental ou na Rússia, seria possível apontar como fundamental o desejo por uma arte menos ligada a uma representação objetiva da realidade; a conquista da autonomia da arte teria sido a razão inicial de várias das rupturas com os modelos tradicionais de representação.

A lição de Cézanne deixou como legado para arte do início do século a consciência de um ávido e metódico trabalhador, estudioso das formas observadas na natureza. A consciência de um novo olhar sobre a natureza, proposta por Cézanne, admitia sintetizar as formas existentes até encontrar sua elementaridade geométrica. O pintor francês é considerado o “pai” do Cubismo e do Futurismo por ser, na Europa, o precursor na decomposição da forma em planos geométricos, partindo da extensa observação, pintando ao ar livre, longe dos ateliês. Seu laborioso e exaustivo trabalho guarda em sua essência um elemento chave que desencadearia – não exatamente numa relação de causa-efeito – na formulação das utopias das formas universais nas quais os construtivistas russos viam a possibilidade da revolução. Cézanne teve uma importância crucial para a formação de um pensamento construtivo em geral. Não se almejava mais, segundo esta concepção, à composição espacial dada por parâmetros de harmonia clássica, orientada pela imaginação de um retângulo de proporções áureas, e sim, se buscava uma construção pictórica que respeitasse as leis internas do próprio quadro.

“Quando, com o impressionismo, os artistas começam a projetar o mundo exterior a partir de sua sensibilidade ótica, concedendo importância fundamental à luminosidade, em detrimento das formas realisticamente concebidas, ocorre como uma evaporação gradual da preocupação com a reprodução de elementos do mundo exterior. A partir da primeira década deste século, como se sabe, ou mais precisamente, com Cézanne e os cubistas, a exploração do espaço, das formas, tornam-se ponto de partida para as concepções de como projetar uma imagem sobre uma superfície bidimensional.” (AMARAL, 2006, P.101)

Ajudada e, de certa maneira, liberada da representação realista e acadêmica pelo advento da fotografia, a pintura voltou-se para si mesma e para suas especificidades – que não mais estariam relacionadas com as regras renascentistas da prévia composição em esboços e desenhos – cor, matéria, composição e planaridade: destes elementos agora tratava a pintura. A ilusão da profundidade e da contigüidade com o objeto retratado passava agora para o campo da fotografia.

Se na França não se verifica um desdobramento direto do pós-impressionismo em direção a experiências no campo da abstração geométrica, na experiência russa viu-se um salto em direção ao que se acreditava ser um novo vocabulário visual composto de formas “puras”, universais, que poderiam significar a liberação da arte em direção ao acesso e compreensão universais, não dependendo mais de erudição ou de uma retórica literária que guardava a arte nos gabinetes e palácios reais.

Aqui, as novas correntes ecoavam a partir do contato de artistas com o ambiente europeu e também através das notícias sobre os acontecimentos e reviravoltas políticas da época. Se em 1913 a cena cultural paulistana era bastante provinciana, em menos de uma década passa a ser um centro de agitados debates e de uma nova produção, muito mais interessada na renovação cultural que os novos tempos exigiam. Neste mesmo ano, Oswald de Andrade retorna da Europa trazendo como novidade o *Manifesto Futurista* de Marinetti. No entanto, outra informação produz efeitos determinantes para o panorama moderno nascente; a eclosão da Primeira Guerra Mundial aumenta o sentimento e euforia nacionalistas alçando o país a *status* geopolítico, agora inserido na roda das decisões mundiais.

Na literatura surgia o regionalismo, tornado célebre em *Juca Mulato*, obra de Menotti del Picchia de 1917. O cinema exaltava e retomava temas patrióticos e indígenas. Foi uma década em que se firmou uma busca pelo sentido de nacional; artistas e intelectuais procuravam na idéia de origem as possibilidades de unidade para a arte e a cultura nacionais, independentes da herança ibérica. Contudo, esse entusiasmo pelo regional como símbolo duraria pouco diante da rápida industrialização da cidade de São Paulo e do espírito desenvolvimentista que tomava conta do país ajudando a forjar uma outra idéia de nacional. A Guerra promove a vinda de milhares de imigrantes, em sua maioria italianos, que ajudariam a compor uma cultura urbana e industrial, assim como também trariam as sementes dos movimentos operários anarquistas.

É nesse contexto que a exposição de Anita Malfati muda toda a perspectiva sobre o pensamento e produção artística locais. Recém chegada da agitada e efervescente cena nova-iorquina, ela apresenta nesta exposição uma obra carregada de características fauvistas que foram duramente criticadas por Monteiro Lobato. Vários artistas se unem a ela após o acontecimento e daí surge o grupo “modernista” ou “futurista”, como logo seriam conhecidos por buscarem a construção de uma nova arte que representasse nossa nova realidade. É importante frisar que o termo “futurista” aqui não possuía a mesma acepção do futurismo europeu, mas sim, significava o comprometimento destes artistas com uma arte voltada para o futuro.

Embora houvesse tantos câmbios em curso no plano cultural, todavia prevalecia uma intrínseca relação entre a arte produzida aqui e a da Escola de Paris. Para Aracy Amaral, os anos 20 teriam sido para nós o momento de culminância desta influência iniciada com a Missão Francesa da segunda década do século XIX (AMARAL, 2006, v.1:121).

Ainda sobre este início da era modernista no Brasil, a autora comenta:

“Portanto, a fonte em que beberam nossos “modernistas” era dupla e contraditória: por um lado, a informação internacional, sobretudo de origem francesa (embora o fundamento da nova pintura *fauve* de Anita Malfati fosse o Expressionismo), e, por outro, um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes (nos anos 20 também se iniciam as investigações de nosso folclore).” (AMARAL, 2006,v.1:123)

Os anos que sucederiam a Semana de 22 trariam muitos questionamentos e agitação intelectual, embora não tenham tido força suficiente para mudar de uma só vez o sistema de produção, difusão e apreciação estéticas da época. Houve, sim, um amadurecimento que tomava forma, durante a década de 30, na figura de Cândido Portinari. Sua obra exprimia para nós a preocupação com nossa realidade social – principalmente após regressar da Europa fortemente influenciado pelo muralismo mexicano – e logo tornou-se o pintor “oficial” da era Vargas. A pintura de Portinari passa a representar, mesmo sem querer, os

desígnios do governo populista de Vargas, espelhado na imagem do trabalhador brasileiro.

Nesse momento, Portinari recebe convites para realizar murais de obras arquitetônicas modernas de envergadura, como é o caso do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. Durante esse período de enorme popularidade e êxito, Portinari expõe em museus estrangeiros e entra em contato com a obra de Picasso, que logo o influenciaria na maneira angulosa com a qual passa a tratar as formas humanas, dando a elas maior dramaticidade. Esse é inclusive, o período mais conhecido e difundido de sua obra.



Fig.27: *Café*, 1935. Candido Portinari



Fig.28: *Retirantes*, 1936. Candido Portinari

A década de 30 teria sido o período de aprofundamento e sedimentação dessa primeira experiência modernista. Durante a Segunda Guerra Mundial veríamos mais um sopro de renovação com a chegada de outros artistas europeus. Nomes como Ernesto de Fiori e Bruno Giorgi aportam em São Paulo ajudando a diversificar as tendências que predominavam no campo das artes plásticas.

O terreno político, social e cultural preparava-se aos poucos para uma real institucionalização das artes, inexistente até este momento. Os artistas da época contavam apenas com sua boa vontade para expor, pagando inclusive o aluguel de salas de exposição; havia os antigos – e já a essa época obsoletos – Salões de Arte e raros mecenas bem dispostos a estimular a produção de alguns artistas. Até o início da década de 50 o mercado local era quase nulo, quase não havendo galerias e museus que dessem subsídio institucional às exposições brasileiras. Aos poucos, Getúlio Vargas estimulava a produção paulista e em Belo Horizonte Juscelino Kubitschek dava a Alberto da Veiga Guignard a missão de formar artistas e um novo público das artes com a direção da Escola de Arte.

Enquanto na Argentina e no Uruguai dos anos 40 se via o auge da produção e do pensamento abstrato-geométrico, a tendência expressionista era reforçada no Brasil com Portinari. Com ele, a arte brasileira inicia uma temporada de projeção internacional importante para as trocas vindouras e para o posterior e definitivo contato com as correntes artísticas não-francesas que proporcionariam o acolhimento do pensamento construtivo e da abstração geométrica.

Nesse período, precisamente em 1945, Jorge Romero Brest publica um livro que viria a aproximar enormemente o Brasil da Argentina nos próximos anos intitulado *La pintura brasileña contemporánea*. No livro, que reproduzia na capa *Café*, de Candido Portinari, o autor percebia generosamente a importância da busca pela identidade brasileira, mesmo transformando-se, durante os próximos anos, num dos maiores entusiastas da arte construtiva e da arte de Max Bill:



Fig.29: *Ressurreição de Lázaro*, 1943. Candido Portinari

“Hagamos un esfuerzo, pues, los hombres del sur de este continente, los que tenemos raíces hispánicas y una arborescencia italiana, francesa, inglesa o alemana, para comprender con emoción esa realidad indígena, lusitana y negra que comienza a expresarse con fecundia feroz en todos los planos de la cultura brasileña.” (BREST, 1945:9)

3.2. Os contextos que norteiam o projeto construtivo brasileiro e a identidade moderna local

Os anos 40 trouxeram também a consciência da necessidade da permanência da arte e dos bens culturais produzidos em solo nacional. Não era mais aceitável que as elites locais ignorassem este fato; tornava-se um imperativo estruturar a vida cultural local e garantir-lhe as condições mínimas de subsistência para que não houvesse um descompasso tão gritante entre o projeto desenvolvimentista moderno e as feições que modelavam as instituições locais.

A criação dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro em 1948 ajudou a ajustar os passos entre produção e instituição, criando também uma maior expectativa de diálogo entre artistas e críticos do Brasil, da América Latina e da Europa. Nos museus foram criados cursos de arte extensivos à comunidade e as exposições também se tornaram mais habituais. Outra iniciativa propulsora do intercâmbio que se iniciaria no final da década de 40 é a criação da

Bienal de São Paulo, que logo em sua primeira edição, em 1951, deixaria implicações de enorme relevância para as próximas gerações de artistas.

Ao final da década de 40 os artistas tinham as atenções voltadas para o construtivismo, principalmente pela presença da nova arquitetura e pela atenção que ganhava o Neoplasticismo de Mondrian. Apesar do aparente descompasso com as experiências artísticas européias, que já não se comoviam com as propostas dos primeiros construtivistas, no Brasil o pensamento construtivo se firmava através dessas bases devido à coerência de seus postulados com nossas metas modernizantes.

Um dos fatores determinantes para a caracterização do momento concretista no Brasil, principalmente em São Paulo, é a primeira edição da Bienal de São Paulo em 1951. Nesta ocasião se daria o grande prêmio à famosa obra de Max Bill, *Unidade Tripartida*, um ano após sua exposição retrospectiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo.



Fig.30: *Unidade tripartida*, 1948-49.
Max Bill.



Fig.31: *Formas*, 1951. Ivan Serpa.

Em 1948, a conferência realizada pelo crítico argentino Jorge Romero Brest teria ajudado a conformar um ambiente para uma boa recepção das idéias de Bill, chamando a atenção para a expressividade e “emoção” presentes na arte abstrata e no raciocínio matemático, fundamental, segundo ele, para o total domínio da matéria. Brest elevou

a arquitetura ao grau máximo das artes, por considerá-la o lugar da criação que “maneja o espaço real” (FREITAS, 2007:32).

O fato de muitos dos artistas concretos de São Paulo possuírem uma relação direta com as Artes Gráficas e com a indústria – muitos deles trabalhavam como profissionais da área para sobreviver – faria toda a diferença. Logo após o contato com a obra de Max Bill eles abdicam do olhar sobre o Neoplasticismo de Mondrian.²⁰

Passa a haver uma aproximação muito maior entre Rio de Janeiro e São Paulo, também pela frequência de exposições itinerantes entre as duas capitais, o que promove a riqueza dos debates e da produção local.

No Rio de Janeiro a abstração geométrica teria feito um caminho bem distinto de São Paulo, surgindo por intermédio do crítico Mário Pedrosa e de seus estudos sobre a *gestalt*, ou melhor, trazendo como subsídio teórico os estudos sobre a percepção da forma. É notável a diferença que logo se estabeleceria entre as produções concretas paulista e a carioca durante as décadas de 50 e 60. O trabalho da Dra. Nise da Silveira também se destacaria pela utilização da arte abstrata como instrumental no tratamento psiquiátrico. Em breve, o interesse pela mente humana e pela percepção seria uma característica do movimento concreto carioca – mesmo que tal interesse tenha se desenvolvido de maneiras muito distintas, como no trabalho terapêutico da Lygia Clark depois de 1968, até as obras que abordavam a percepção cinética, como é o caso de Abraham Palatnik – que mais tarde desembocaria na ruptura com o grupo paulista e na conseqüente formação do grupo neoconcreto. Sobre esta diferença entre o concretismo carioca e o paulista, Mário Pedrosa diz:

“A mocidade concretista de São Paulo carrega consigo a mesma preocupação de “sabença”, ao lado da “poesia.” (...) No plano da pintura e das artes plásticas, o contraste é ainda mais gritante. Os pintores, desenhistas e escultores paulistas não somente acreditam nas suas

²⁰ Sobre esta relação, Aracy Amaral comenta: “A frase famosa de Ortega y Gasset “eu sou eu e minhas circunstâncias” está aqui bem claramente expressa: em São Paulo a ligação com a indústria, a tecnologia, a aplicação do trabalho do artista na vida prática (“arte como produto” como diria o texto-manifesto de Cordeiro em 1956)”. In: “Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo / Neoconcretos no Rio”. In: AMARAL, Aracy A. (org.) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p.312.

teorias como as seguem à risca. (...) Em face deles, os pintores do Rio são quase românticos.” (AMARAL, 1977:136)

Mário Pedrosa diferenciava os dois grupos de maneira bastante interessante, que nos faria entender em parte as razões da ruptura entre eles: o *Ruptura* (paulista), e o *Frente* (carioca). Para o crítico, os cariocas estariam “longe dessa severa consciência concretista de seus colegas paulistas. São mais empíricos, ou então o sol, o mar os induzem a certa negligência doutrinária.” (PEDROSA Apud AMARAL, 1977:137)

Mas a justificativa para a cisão entre os dois grupos oferecida por Mário Pedrosa desviava as atenções para um problema de maior complexidade. Para Ronaldo Brito:

“No defasado ambiente cultural brasileiro, as baterias neoconcretas estavam então voltadas para o concretismo: promovia-se afinal a cisão, após uma luta interna nem sempre surda ao longo de alguns anos. Essa luta, como se sabe, tomou contornos geográficos explícitos – Rio de Janeiro x São Paulo. Mas, evidentemente, não se passou nesse terreno. As explicações de Mário Pedrosa, girando em torno do teorismo paulista e do espontaneísmo carioca, centradas até sobre aspectos paisagísticos, são apenas uma manobra circunstancial, se não tática, para evitar uma questão decisiva cujos contornos não estavam ainda claros.” (BRITO, 1999:9)



Fig.32: *Baba antropofágica*, 1973. Lygia Clark

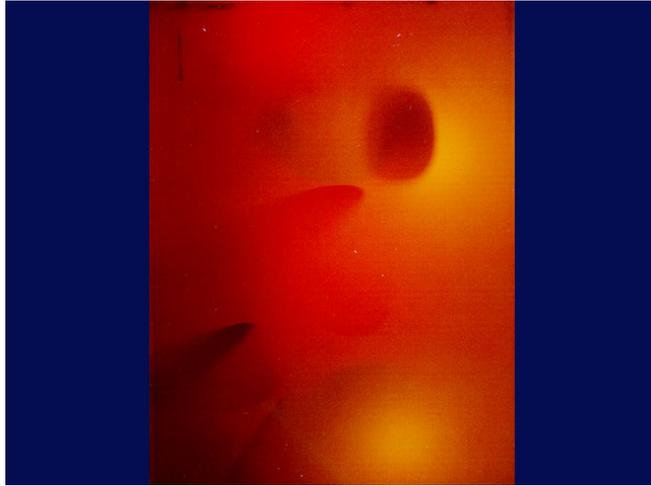


Fig.33: *Aparelho Cinecromático*, 1958. Abraham Palatnik.

A idéia que predominava até então – da arte que seguiria a orientação moderna do progresso industrial à mesma velocidade em que cresciam nossas cidades – aos poucos esmaecia com a chegada de novas questões abordadas através dos discursos e obras dos neoconcretos.

E é justamente essa diferença, e a fundação do grupo neoconcreto, que nos interessará no presente trabalho para analisar a continuidade do projeto modernista, questionando-o segundo suas propostas iniciais e atualizando os novos princípios que norteariam a produção artística a partir do surgimento do Neoconcretismo, em 1959.

O desenvolvimento de uma arte menos matemática, de um pensamento que questionava os modelos predominantemente racionalistas herdados da última corrente concreta suíça, traria contribuições de enorme relevância para uma nova consciência construtiva, mais voltada para nossas especificidades sócio-culturais predominantes e que levava em conta processos mais intuitivos, subjetivos. A presença de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark é fundamental para buscar compreender este giro que provocaria uma mudança significativa na maneira de compreender a herança da tradição moderna, traduzindo-a, artisticamente, de acordo com nossas circunstâncias históricas, culturais e sociais.

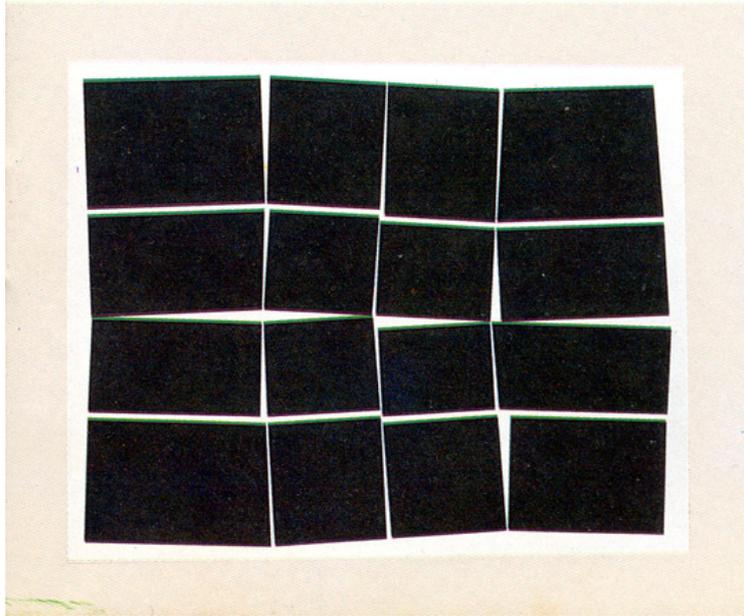


Fig.34: *Metaesquema 3*, 1957-8. Hélio Oiticica.



Fig.35: *Grande Núcleo*, 1960. Hélio Oiticica.



Fig.36: *Bólido Caixa 3 Africana*, Hélio Oiticica, 1963.

Num texto em que discorre sobre a obra de Lygia Clark, o crítico britânico Guy Brett escreveria:

“A fase inicial, ou concreta, do construtivismo no Brasil se inspirou profundamente na abstração matemática de Max Bill e na idéia de integrar “cientificamente” a arte à sociedade industrial, de acordo com o que era proposto, no começo dos anos 50, pela Escola Superior da Forma de Úlm, na Alemanha, dirigida por Max Bill. É difícil não ver a ironia de tentar traduzir esse organizado racionalismo suíço-germânico, com suas nuances calvinistas, para as condições tropicais e “subdesenvolvidas” do Brasil. Ronaldo Brito fala de um “projeto messiânico” imbuído na tentativa de parte da vanguarda de classe média de sobrepujar o subdesenvolvimento. Esse idealismo era outra expressão das contradições da dependência, “havia algo de ‘colonial’ em seu arremedo do racionalismo formalista suíço” (BRETT, 2005:90).

Teria então o Modernismo, em seus ímpetus desenvolvimentistas iniciais, tentado sobrepujar a condição de subdesenvolvimento e os paradoxos que conformam nossa sociedade? Talvez essa seja uma afirmação demasiadamente simplista para tentar compreender o caminho trilhado pelas vanguardas brasileiras.

Tampouco o Neoconcretismo, com sua nova forma de pensar a arte e a sociedade, criou mecanismos eficientes de inserção social. No entanto, ambos, Concretismo e Neoconcretismo, contribuíram, a seu tempo, com a

consolidação de premissas importantes para a construção de uma identidade local moderna e utópica.

Em *As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro*, ensaio sobre o desenvolvimento das ideologias construtivas no Brasil, Ronaldo Brito diz:

“E se o concretismo tinha uma crença ingênua e afinal capitalista na tecnologia em si, e tendia até para uma visão tecnocrata de cultura, e se o neoconcretismo era opaco politicamente e operava nos limites estabelecidos para a prática da arte na sociedade sem uma visão crítica de sua inserção social, ainda assim seria simplesmente leviano considerá-los reacionários e algo do gênero. Tiveram, é claro, uma inscrição política no ambiente cultural brasileiro cuja análise é extremamente complexa.” (BRITO Apud AMARAL, 1977:303)

Para o crítico brasileiro, o movimento neoconcreto representaria ao mesmo tempo o ápice das ideologias construtivas no Brasil juntamente a sua explosão, por conter em seu interior os elementos mais sofisticados da tradição construtiva moderna e também a consciência da impossibilidade desses postulados como projeto de vanguarda brasileira. Para ele, o Neoconcretismo encerraria o “sonho construtivo” brasileiro como “estratégia cultural organizada”. (AMARAL, 1977:304)

Se no campo das artes plásticas as ideologias construtivas logo se mostraram desbotadas frente às contradições e transgressões sofridas durante tal processo, os descompassos entre teoria e prática se fizeram ainda mais evidentes nos anos seguintes inviabilizando ideologicamente as iniciativas artísticas que manejavam o legado instrumental dessas vanguardas.

No campo da arquitetura, o caminho seguido pelas utopias da forma teria sido um pouco diferente, mantendo-se por mais tempo na linha de frente as principais premissas do projeto moderno nacional identificado com o programa desenvolvimentista consolidado durante a década de 50. A década subsequente traria, como saldo do investimento numa imagem nacionalista voltada para o progresso econômico e social, o grande advento da empreitada modernista no Brasil: a construção de Brasília e a transferência da capital federal para o interior do País.

3.3. Modernismo como projeto de destino

“Do alto, a vontade que deu origem a Brasília vem à tona com clareza: criar uma capital abstrata para um país enorme cuja unidade também é um milagre de abstração lingüística e étnica; penetrar com a força do Estado no interior selvagem do Brasil, depois que as incursões individuais não deram grandes resultados; arrancar a classe dirigente brasileira das cidades costeiras preguiçosas e barrocas e obrigá-la a retomar com os meios modernos a marcha dos antigos colonizadores em direção ao interior.”²¹

Se pensarmos no trajeto histórico, político e cultural no qual se insere a construção de Brasília, poderíamos compreender que se tratou de um evento simbólico de significativa magnitude para o Brasil no processo de modernização e de reconhecimento de uma política progressista.

A cidade modernista é fundada em 1960 como resultado de um período de euforia, convergências e alianças políticas característicos desse momento de materialização do ideário moderno. Apoiada num programa de desenvolvimento de rasgos essencialmente “futuristas”²², a empreitada significou para o Brasil uma experiência radical edificada na utopia modernista da educação pela forma e representava, no conjunto das intenções que a compuseram, o desejo de fundar um novo país e uma nova sociedade.

Se no campo das artes plásticas as ideologias construtivas passaram por questionamentos de toda ordem durante seu período de maior atividade até a década de 60, na arquitetura elas triunfaram na forma de uma cidade única, de um acontecimento singular, que nos interpela até hoje e, ao longo do tempo, a própria cidade e seus novos contornos nos impelem a rever as premissas que nortearam sua concepção.

A radicalidade desta complexa (e completa) experiência moderna encontra-se principalmente no fato da cidade ter nascido sob o signo de

²¹ MORAVIA, Alberto. “Brasília barroca”. Publicado no Caderno Mais da Folha de São Paulo, no dia 25 de janeiro de 2009. A íntegra deste texto foi publicada no *Corriere della Sera* em 28 de agosto de 1960. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2501200906.htm> acessado em 25/01/2009.

²² “Futurista” aqui não possui nenhuma conotação de relação com as vanguardas artísticas européias, mas sim, um sentido de “algo que está por vir”, de algo preparado nutrindo-se na idéia que se tem do futuro.

paradoxos que caracterizam e refletem anseios de uma época que logo passaria deixando para trás várias perguntas.



Fig.37: Família chega a Brasília em 1960. Foto de René Burri.



Fig. 38: “Marco Zero” de Brasília no ano de 1957. Fonte: Arquivo Público do DF.



Fig. 39: A Esplanada dos Ministérios em primeiro plano.

Para além do “sonho construtivo”, Brasília encontra na destreza retórica de JK um veículo para as especulações míticas existentes em torno de sua realização; um exemplo é a utilização do sonho de visionários como Dom Bosco, que ainda no século XIX ajuda a erguer a natureza mítica presente na imagem da cidade que teria como responsabilidade uma missão civilizadora e conciliatória para nossa conturbada realidade econômica e social.

Civilizadora, pois uma cidade com tal caráter inauguraria (pelo menos simbolicamente) o ingresso definitivo do Brasil na modernidade industrial e ampliaria nossa participação no contexto das negociações internacionais. As políticas desenvolvidas durante o período Kubitschek tiveram grande projeção e contavam com enorme aprovação popular por manterem o foco das atenções sobre as metas de prosperidade. E, segundo, possuía também uma missão conciliatória, pois ajudaria a realizar a integração de um país de dimensões continentais, tornando-se uma promessa de harmônica integração nacional.

Se pensarmos novamente no contexto cultural e artístico que caracterizava a sociedade brasileira da década de 50, veríamos que havia uma convergência essencial que ligava o pensamento e desejo artísticos à

força do Estado, ambos orientados por uma mesma razão, ao mesmo tempo nacionalistas e progressistas.

Contudo, o desenrolar desse processo no âmbito da arte e da cultura se deu de maneira que as suspeitas com relação ao racionalismo funcionalista alimentaram um debate interno que questionava as bases sobre as quais ele se fundava. Enquanto surgia, em forma de manifesto, um movimento como o neoconcreto, se firmava internacionalmente o nome do arquiteto brasileiro responsável pela construção da nova capital do país: Oscar Niemeyer.

Embora o projeto urbanístico fosse de autoria de Lucio Costa, é o nome de Niemeyer que permeia mais de meio século de arquitetura brasileira, fazendo com que sejamos identificados culturalmente também por seus traços e croquis curvilíneos.

Enquanto, ao fim da década de 50, nas artes plásticas o neoconcretismo apresentava uma preocupação com a percepção, com as contradições, relações e interações coletivas, não mais com um sujeito único e universal no centro de suas formulações – mesmo feitas todas as ressalvas já comentadas no texto de Ronaldo Brito de 1975²³ – na figura de Niemeyer se reafirmavam, por meio de sua arquitetura, os postulados nascidos na década de 30 com a publicação da Carta de Atenas²⁴ e que seguiam norteados por uma “luz” universal dirigida à construção de um país abstrato, em meio a uma realidade nada homogênea socialmente, muito menos culturalmente.

A estética modernista sempre agradou aos governos de pretensões desenvolvimentistas por ser considerada como a estética do “novo”, uma estética de fundação, inauguração ou de reinscrição (HOLSTON, 1993). Enquanto na Europa Ocidental e nos Estados Unidos as utopias modernistas eram apropriadas pela indústria e passavam por um momento de base do triunfo capitalista, na América Latina subsistia na arquitetura

²³ BRITO, Ronaldo. “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”. In: AMARAL, Aracy A (Org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 303-310.

²⁴ A Carta de Atenas é o manifesto publicado em 1933, resultante do IV CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna).

moderna a expressão monumental e grandiloqüente das premissas revolucionárias da forma.

Sob esta perspectiva, Brasília teria sido, como se refere Ronaldo Brito ao movimento neoconcreto, “o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão” (AMARAL, 1977:304), por conter em seu interior todas as máximas da tradição modernista utópica, mas também por projetar de forma visível, posteriormente, todas as suas contradições, paradoxos e fracassos. Dessa maneira, podemos apontar Brasília como a última e grandiosa tentativa de forjar uma invenção de País, a partir do desenho rigoroso de uma vida e nação que se pretendiam modernas acima de tudo.

O caminho trilhado pelas artes plásticas no Brasil após a construção da nova capital seguida de desencantos com a utopia modernista é fundamental para tentarmos compreender e localizar os vestígios deixados pelas correntes construtivas após um período de grandes rupturas.

Sobre esta relação, entre o legado construtivo e as mudanças de rota sofridas ao longo da jornada modernista, trataremos mais adiante abordando a obra de artistas que interrogam a partir do evento neoconcreto as principais premissas modernas calcadas na imagem do bem e do progresso.

3.4. Rupturas, passagens e desvios de rota

*Rompi tratados,
Traí os ritos.
Quebrei a lança,
Lancei no espaço:
Um grito, um desabafo.
É o que me importa
É não estar vencido.*

Meu Sangue Latino, João Ricardo – Paulinho Mendonça, 1973.

Da euforia da inauguração ao desencanto com uma realidade social conturbada que se reproduzia também nos espaços radiantes da cidade modernista tardou pouquíssimo tempo.

A crise econômica deixada como herança pelo avanço imprudente de Kubitschek em direção à industrialização evolui rapidamente para uma

grave crise política em que os militares finalmente viram o terreno propício para o almejado golpe que planejavam desde a era Vargas. A crença na utopia concretizada durou menos de um ano, quando as contradições e disparidades sociais apareciam em forma de segregação espacial na cidade sonhada e o sonho da industrialização se via esfumando em meio à inflação e dívida pública. Brasília fracassa em sua missão inicial transformando-se, segundo Ana Queiroz, no “reverso da utopia”:

“La ciudad racionalmente planificada, sometida a un rigor funcional y ordenado ofrece un desolado paradigma. La Plaza de los Tres Poderes flota como símbolo inoperante alejada del país real. La ciudad ideal propuesta para transformar el país abraja una dictadura. Utopías vaciadas que el espíritu secular moderno ha planteado como espacios de alquimia social.”²⁵

A possibilidade real de concretização de maior igualdade social surge no curto governo de Jango Goulart, que assume a presidência do país e as dívidas deixadas pelo governo JK. Jango começa, em 1964, a falar na necessidade de se fazer a reforma agrária, entre outras mudanças que poderiam transformar as bases sociais e diminuir o privilégio das elites. Imediatamente, viu-se uma ruptura histórica com um processo que prometia dar continuidade crítica à utopia brasileira. Durante aproximadamente 21 anos não haveria solo propício para a crença coletiva na autotransformação, e sim antídotos culturais e amortecedores para as crises sociais e políticas que ameaçavam explodir tornando visíveis nossas vergonhas.

Nesse momento, o ambiente cultural muda completamente abrindo espaço para uma visão irônica e antropofágica da idéia de cultura nacional. A Tropicália rompe com a divisão entre cultura erudita e popular, incorporando elementos de ambas em construções “impuras” e contaminadas pela cultura de massa e o *pop*. Os mitos erigidos sobre a idéia de pureza e universalidade caem por terra após 1964, trazendo à superfície a idéia de heterogeneidade, hibridez, e mesmo de valorização

²⁵ QUEIROZ, Ana Virgínia de Araújo. *La utopía de la modernidad: de Brasília a la Tropicalia*. Tese defendida no Programa de Doctorado El Arte del Siglo XX: Tradición, Modernidad y Vanguardia. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte III (Contemporáneo). Universidad Complutense de Madrid, 2005, p.192.

– principalmente na obra de Hélio Oiticica – da revolta e da marginalidade como símbolos de força e resistência à opressão, tanto social quanto política, característica daquele período.

Enquanto o heroísmo da era construtivo-desenvolvimentista desvanecia sob os escombros da repressão e da crise do projeto, artistas e intelectuais encontravam no anti-herói a imagem do não-alinhamento com a política e economia vigentes, explicitando a prevaência da “margem” em relação à idéia de “centro”.

O cinema explorou bastante a imagem do anti-herói. Filmes como *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla e *Bang Bang*, de Andrea Tonacci faziam parte da produção de um grupo que se autodenominou marginal (Cinema Marginal), em que os cenários tinham nas grandes cidades o pano de fundo decadente que, segundo essa representação, eram a marca da realidade à qual estávamos fadados a lidar naquele momento.

Macunaíma é filmado e visto pela lente tropicalista de Joaquim Pedro de Andrade em 1969 como o anti-herói brasileiro que debocha e ri de sua própria desgraça. A ironia, ao lado da revolta, é uma das estratégias de drible da pesada realidade que se vivia ao final dos anos 60. O terreno encontrado pelos artistas para dialogar com o desencanto com o projeto construtivo parecia minado por um contexto de violência e crise constante.

A imagem utópica que alimentou artistas como o próprio Oiticica estava agora deitada no chão, massacrada e impotente, como a imagem de Cara-de-Cavalo (um suposto assaltante da época) no Box-bólido *Homenagem a Cara-de-Cavalo*, obra de 1965 que eternizou a frase *Seja marginal, seja herói*.

A obra de Hélio Oiticica desse período explicita bem o lugar controverso que havia sido deixado para as artes plásticas ao final dos anos 60; por um lado uma forte herança formalista não podia ser desconsiderada, pois era parte constituinte de um projeto de vanguarda atrelado diretamente a um projeto de país.



Fig.40: Torquato Neto visitando PN2, "A pureza é um mito", em *Tropicália*, de H.O. na Whitechapel Gallery, Londres, 1969.



Fig.41 e 42: Cartaz e fotografia de cena do filme “O bandido da luz vermelha”.



Fig. 43 e 44: Cenas de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

O fracasso do projeto moderno deixa imediatamente um vazio no lugar ocupado anteriormente pela expectativa de ordenação social intrínseca ao projeto construtivo e, conseqüentemente, desestabiliza a crença numa real eficácia transformadora da arte com relação à sociedade.

A não-existência de uma redenção final na culminância do processo – após as radicais experiências da construção de Brasília e da instauração de uma ditadura militar – ajudou a promover e projetar a

imagem do anti-herói e de uma alteridade que encarnasse a possibilidade de transformação.²⁶

Essa alteridade é percebida na obra pós-1964 de H.O., dos parangolés aos penetráveis, quando o artista desloca o olhar em direção à vida, à cultura e à arquitetura das favelas do Rio de Janeiro inserindo-as como protagonistas em várias de suas construções e proposições.

Poderíamos nos arriscar a apontar que, naquele momento, Hélio Oiticica vivenciava e representava a crise e o dilema da arte com relação a suas estratégias de inserção social e de transformação em meio a um regime de opressão. O artista tomou para si o desafio da coerência e levou suas considerações de vida para a arte e vice-versa. Viveu intensamente sua obra e os valores que enunciava já como postulados também em seus escritos. Sobre esta relação, Simone Osthoff escreveu:

“E se Oiticica encurtou a distância entre o MAM e a Mangueira, ele redescobriu a abstração geométrica no movimento dos corpos no samba, explorando uma super-sensorialidade em estados de êxtase gerados pelos rituais da dança, do sexo, e da droga. Ele mergulhou na cultura popular entendendo a marginalidade e as transgressões sociais que ela envolve, como espaço experimental, isto é como espaço radical — onde não se sabe de antemão as regras de comportamento. E para Oiticica, essa experiência de liberdade dizia respeito não só às formas estéticas mas também éticas, já que como artista e homossexual ele confrontou a moral católica, patriarcal, machista e racista da sociedade Brasileira. O desafio contido na frase “Seja Marginal, Seja Herói” tem como contexto histórico e político específico a crise gerada pelo golpe militar de 1964 e a revolta de estudantes e intelectuais pela liberdade de expressão e pela redefinição do modelo de desenvolvimento nacional, expressos com a mesma urgência nas artes plásticas, no cinema, no teatro, na literatura, no jornalismo, e na música popular.”²⁷

Oiticica provoca o deslocamento e o aprofundamento estratégicos da tradição pictórica abstrato-geométrica para um contexto sócio-político brasileiro, criando, dessa forma, uma nova consciência artística, tanto

²⁶ Sobre a “alteridade transformadora” comentamos no capítulo 2 deste trabalho o texto de Hal Foster “El artista como etnógrafo”.

²⁷ OSTHOFF, Simone. *Tropical Modern: the political ambivalence of cultural remix*. Artigo apresentado no BRASA VIII—Brazilian Studies Association International Congress, Oct. 13-16 2006, Nashville, Tennessee. Publicado no site do Canal Contemporâneo e acessado em 22 de janeiro de 2009.

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/archives/001001.php>

lingüística, quanto conceitual. O passo dado por ele ao criar extensões da cor para o corpo, para o movimento da dança (o samba) e para as extensões da vida cotidiana num contexto de escassez (a arquitetura das favelas) pode ser considerado uma passagem de fundamental importância para compreendermos a arte que se fez em seguida no país e como identificamos, em meio a rupturas e mudanças de rota, o rastro de continuidade daquilo que algum dia fez parte de um projeto.



Fig.45: *Parangolé Mosquito do Samba*, H.O.



Fig.46: Miro da Mangueira, *Parangolé*, H.O., 1964.

4. Lembranças da utopia em meio aos escombros do projeto construtivo brasileiro

4.1. Hélio Oiticica e nós

*Woke up this morning singing an old, old Beatles song
We're not that strong, my lord
You know we ain't that strong
I hear my voice among others
In the break of day
Hey, brothers
Say, brothers
It's a long long long long way*

It's a Long Way, Caetano Veloso, 1972



Fig.47: Hélio Oiticica.

As experiências de ampliação e transposição da pintura para o espaço e tempo culminam, em 1964 com a criação do *Parangolé* na obra de Hélio Oiticica. O texto *Parangolé Social e Parangolé Poético*²⁸, escrito pelo

²⁸ OITICICA, Hélio. "Parangolé social e parangolé poético". Rio de Janeiro, 1966. Texto escrito para ser publicado pelo Jornal do Brasil e catalogado pelo Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural. Acessado no dia 4 de fevereiro de 2009.

artista em 1966, reafirma a importância da experiência da dança (o samba) na construção das obras de 1964 em diante. O texto comenta a recepção de uma exposição em São Paulo com a presença do passista mirim Mosquito da Mangueira e anuncia a exposição que ocorreria no MAM do Rio de Janeiro, em que apresentaria seu *Parangolé Lúdico* – uma mesa de jogo de bilhar. Sobre a importância da dança na composição dos Parangolés, explana o artista:

“A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” e que busca a transcendência desse ato, mas a dança “dionisíaca”, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações, etc. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação, melhor: há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva (em verdade, não se pode aí estabelecer separação).”²⁹

A existência de um espaço de experimentação coletiva e que ao mesmo tempo valorize a subjetividade da experiência individual é uma das características mais interessantes na obra de H.O. Ao proclamar o samba como um lugar de experiência dionisíaca coletiva, Oiticica reflete sobre o significado da idéia de “ambiental” em sua obra. Segundo ele

“(…) houve uma convergência dessa experiência com a forma que tomou a minha arte no *Parangolé* e tudo o que a isto se relaciona (já que o *Parangolé* influenciou e mudou o rumo de *Núcleos*, *Penetráveis* e *Bólides*). Não só isso, como que foi o início de uma experiência social definitiva e que nem sei que rumo tomará.”³⁰

Como já assinalado no capítulo anterior, as artes plásticas têm na obra de Oiticica um marco de ruptura e passagem que se concretizaria a partir de dois eventos históricos: o Neoconcretismo e a construção de Brasília. O artista aproxima dois campos anteriormente incomunicáveis ao

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=238&tipo=2>

²⁹ OITICICA, Hélio. “A dança em minha experiência”, texto de 1965. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986, p.73.

³⁰ OITICICA, Hélio, *ibid*, p.72.

levar a linguagem da pintura para a vida na Mangueira³¹ e ao levar a Mangueira para o museu, criando a partir de operações como essas outras possibilidades estéticas e conceituais para o campo das artes. Sua participação na elaboração da Tropicália como movimento cultural é vital, tendo esse o mesmo nome do penetrável exibido em exposição de 1967.

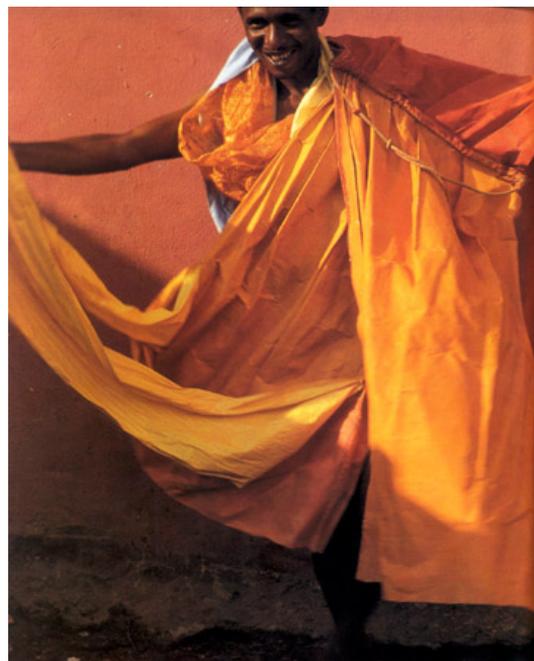


Fig.48: Parangolé Tenda, 1964. Hélio Oiticica. **Fig.49 :** Parangolé, H.O.

É importante observar também que as novas proposições de Oiticica dialogavam com um novo momento da modernidade em que a ordem e a idéia de pureza já não podiam subsistir, nem estruturar um modelo de compreensão da realidade brasileira. Ana Queiroz chama H.O. de “el Arquitecto del pensamiento en la Tropicália”. Sobre tal característica, observa:

“El artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980) desempeña un papel muy importante en la elucidación del pasaje de una estética del orden a una estética del fragmento.” (QUEIROZ, 2005:229)

³¹ Referência ao Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro.



Fig.50: Bólides Ninhos Éden, 1969. Hélio Oiticica.

A compreensão da qualidade heterogênea, híbrida e complexa da cultura e realidade brasileiras depois de um período excessivamente racionalista fez com que a arte incorporasse novamente elementos não-racionais e irracionais à estrutura das obras. O Neoconcretismo, ao questionar o excesso de racionalismo do Concretismo, já havia iniciado um percurso que culminaria com a retomada de metáforas do corpo presentes nas vanguardas do início do século XX consideradas diametralmente opostas às correntes construtivas – como já observado por Ronaldo Brito, “dadaísmo e surrealismo são o “outro” das tendências construtivas” (BRITO, 1999:26).

À ordem plástica construtiva, pictórica, se mesclavam o carnaval, a fome, a precariedade da vida nas favelas e a marginalidade como valores de resistência a uma ordem social de segregação e opressão política. A Antropofagia era então retomada sob uma perspectiva não mais de emancipação com relação à Europa, mas sim, de consolidação da necessidade de uma urgência programática que se expressava tanto no campo político, social e econômico, quanto no campo da arte. Sobre esta

nova relação entre a arte brasileira de origem construtiva e o novo contexto artístico que se configurava sob a pressão de um caótico contexto social, Simone Osthoff comenta:

“In Brazil, the subversive body-centered metaphors of cannibalism, carnival, and hunger, which have been at the core of many 20th century revolutionary aesthetics, can further dislocate high and low sensibilities by subverting the optical and aural senses with digestive and sexual metaphors, thus promoting a cannibalization and a carnivalization not far from the aesthetics of cultural remix.”³²

Apesar da aparente reivindicação da valorização de elementos próprios da cultura brasileira (no caso, do contexto carioca que era o contexto imediato de Oiticica) – já bastante apropriados como símbolos de nacionalidade pela cultura de massa – é importante frisar o caráter avesso à folclorização presente na postura e nas propostas de H.O. que em nada se assemelhavam à preocupação modernista com a unidade ou com uma identidade cultural brasileira. Os mitos da pureza e da eterna construção estavam na berlinda; Oiticica via no “outro” racial e social o lugar de sua libertação como pessoa, artista e sujeito de classe. No entanto, ele mesmo esclarecia a diferença existente entre o significado da busca de “raízes” (que serviam muito mais a modelos opressivos de identificação nacional) e de suas proposições ao utilizar tais elementos nos Parangolés:

“ – formulação da idéia de Parangolé em 1964: raiz raiz brasileira ou a fundação da raiz Brasil em oposição à folclorização desse material raiz – a folclorização nasce da camuflagem opressiva: “mostrar o que é nosso, os nossos valores...” – a afluência da arte primitiva, etc. – PARANGOLÉ se ergue desde 64 contra essa folclorização opressiva e usa o mesmo material que seria outrora folc-Brasil como estrutura não-opressiva, como revelação de uma realidade minha-raiz (...). é Brasil-raiz, intransferível, mas não se limita a uma “imagem-Brasil”: é raiz-estrutura e é não-opressiva porque revela uma potencialidade viva de uma cultura em formação (...).”³³

³² OSTHOFF, Simone. *Tropical Modern: the political ambivalence of cultural remix*. Artigo apresentado no BRASA VIII—Brazilian Studies Association International Congress, Oct. 13-16 2006, Nashville, Tennessee. Publicado no site do Canal Contemporâneo e acessado em 22 de janeiro de 2009.

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/archives/001001.php>

³³ OITICICA, Hélio. “Barracão”. Londres, 1969. Texto catalogado pelo Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&>

O texto acima, escrito pelo artista em 1969, delimita conceitos e posições depurados ao longo do tempo que expressam a importância de uma postura programática com relação à realidade histórica e social que delimitava sua trajetória como artista. Alguns conceitos e imagens poéticas aparecem em 1964 e voltam a ser trabalhadas mais tarde, ressignificadas.

As idéias presentes na obra de Hélio Oiticica até o final da década de 60 são as que nos interessam sobretudo neste trabalho para buscar uma relação entre seus conteúdos programáticos (derivados do projeto construtivo com o qual se havia comprometido por tanto tempo) e o presente complexo das artes plásticas que todavia expressaria uma preocupação ou urgência com relação às práticas coletivas, simbólicas, que garantem a reprodução da vida. Nesse sentido, é necessário chamar a atenção para tal vontade programática fortemente presente na obra e nos escritos de Oiticica que, embora estivesse a léguas de distância de qualquer posicionamento ortodoxo com relação à arte ou à vida, manteve-se atento às questões que lhe eram caras e às mudanças advindas com o tempo buscando compreendê-las e relacionar-se com elas através de sua obra. Aqui gostaríamos de fazer uma arriscada proposição que escapa às análises sobre Oiticica – tão difundidas e analisadas sob as mais diversas perspectivas e ainda assim, parecem não se esgotar as questões e interesses – e volta-se novamente para nosso antigo projeto de construtivismo.

Se a partir de 1964 sua obra estende-se cada vez mais para a vida e a realidade circundantes, também o projeto construtivo, derivado de questões essencialmente pictóricas, passa a desdobrar-se em camadas de estratégias e ações muito mais complexas e que abarcavam uma visualidade e construtividade mais orgânicas e calcadas no conceito duchampiano de *readymade*.

Projetos como *Barracão* (1969) e *Mundo-Abrigo* (1973) trazem no bojo elaborações que incorporavam uma maior complexidade de problemas com os quais lidar naquele momento; ainda que Oiticica estivesse focado

[cod=558&tipo=2](#) Acessado no dia 6 de fevereiro de 2009. Os frisos são do próprio artista no documento datilografado citado.

em desenvolver seu trabalho a partir da tradição da pintura aliado a um percurso brasileiro (evitando a todo custo estereótipos e folclorizações), seu pensamento sobre a coletividade derivava então cada vez mais em direção ao pensamento sobre uma coletividade-mundo, ancorado na idéia de Marshall McLuhan de “aldeia global”³⁴.

Nos escritos citados acima há indícios da percepção de um possível esgotamento das conjecturas esquemáticas presentes no *Esquema Geral da Nova Objetividade*³⁵, quando H.O. rejeita qualquer tentativa de afirmação identitária, nacionalizante, anteriormente valorizada no Item I (“Vontade construtiva geral”) de seu *Esquema* escrito em 1967:

“(…) surge a primeira necessidade da Nova Objetividade: procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira, numa solidificação cultural.”
(OITICICA, 1986:85)

Tal “vontade construtiva geral” denota o crédito de H.O. às potencialidades do campo da pintura vinculadas a uma condição de subdesenvolvimento na qual era depositada uma grande expectativa, até então, verdadeiramente construtiva.

Em 1969, *Barracão* já traria várias reformulações sobre a questão da especificidade cultural, apontando por meio dos Parangolés uma postura anti-folclorizante e patriótica, facilmente apropriada por formas opressivas de poder (ou seja, formulações do auge da ditadura militar, pós-AI5 e antes da Copa do Mundo de 1970).

Mundo-Abrigo é então redigido em Nova York em 1973 abrindo várias frentes para buscar um entendimento utópico com uma realidade cada vez mais complexa e difícil de abarcar. Apesar disso, sua vontade programática era traduzida numa constante vontade conciliatória com seu presente; parecia conseguir dialogar com o caos de maneira sempre dionisíaca e

³⁴ O conceito de “Aldeia Global” é desenvolvido por McLuhan em seu livro *O meio é a mensagem*. Oiticica cita McLuhan várias vezes em *Mundo-Abrigo* in OITICICA, Hélio. “Mundo-Abrigo”. Nova York, 1973. Texto catalogado pelo Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural. <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=484&tipo=2> Acessado no dia 9 de fevereiro de 2009.

³⁵ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade” in *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986, pp.84-98.

disposta a subverter qualquer traço opressivo dessa realidade, porém de maneira a olhar para o futuro com a esperança da transformação e da realização de algo melhor:

“(...) numa extrema situação se dá o q se caracteriza como “comportamento de artista” (criador) assim como JOYCE ter-se desligado da terra IRLANDA pra q pudesse experimentar MUNDO e tornar a IRLANDA do dia-a-dia simultânea à ÍTACA odisséica e às possibilidades infinitas não-condicionadas dos dia-a-dias simultâneos-contíguos-entrelaçantes como se viver o dia-a-dia passasse então a uma condição de **experimental em aberto**: não são condições culturais/regionais/ritualísticas q promovem esse experimentar: não é um “desligamento dos interesses diários” tampouco: abrir-se ao MUNDO e vivê-lo como GUARIDA-ABRIGO é aproximar-se e arder pela vida para a intensificação do viver sem intermediação ritualística.”³⁶

Essas proposições de H.O. parecem deixar em segundo plano a tentativa de esquematização da presença da cultura brasileira (e de suas práticas simbólicas) em seus trabalhos, abrindo espaço para a experimentação estética num sentido muito mais amplo e hedonista.

O conceito de liberdade perpassa, segundo o que podemos apreender a partir desses escritos, todas as experiências estéticas propostas por ele e norteia também a experiência cotidiana como forma de resistência à opressão, fosse ela política, econômica ou social. Sua postura contrária à institucionalização da arte ou de condicionamentos sociais ou culturais é expressa com veemência, tornando seu espaço discursivo mais livre de articulações mercadológicas que pudessem macular a coerência de suas palavras. Oiticica compreende a perversidade da sociedade de consumo e cria suas estratégias de resistência nesse novo lugar, na “aldeia global” de McLuhan. Nesse contexto, Hélio já demonstrava uma outra consciência com relação às imagens massificadas, *superantropofagizando*³⁷ o rock e os ícones do *star system* do cinema.

³⁶ OITICICA, Hélio. “Mundo-Abrigo”. Nova York, 1973. Texto catalogado pelo Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=484&tipo=2> Acessado no dia 9 de fevereiro de 2009.

³⁷ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, op.cit., p.85. No *Esquema Geral da Nova Objetividade* Hélio Oiticica cunha o termo “superantropofagia” dizendo que “a antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e principal arma criativa, essa



Fig.51: CC3 *Cosmococas Mailerlyn*. Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, 1973.

A cultura do ócio e do lazer surgem como ação subversiva e contrária à frenética produtividade da sociedade de consumo que a todos consome – nas *Cosmococas*³⁸ a música se une ao quase-cinema dos frames projetados em todas as paredes deixando um espaço central livre para a dança, o descanso e a participação dos espectadores-participadores.

As mudanças comportamentais vividas ao final da década de 60 atravessam a *vontade construtiva geral* arraigada à *terra brasilis* do Hélio de 1967 e promovem um salto conceitual para uma vivência estética na qual a redenção estaria na *superantropofagia* dos valores considerados vitais, fossem eles brasileiros ou não. Uma espécie de novo universalismo poderia então surgir, em relação à subjetividade local reivindicada anteriormente ainda como forma residual de afirmação; o tempo fragmentado dessa sociedade que se transformava invocava novos problemas e, com eles, exigia novas formas de manejar a subjetividade e o sentido de *lugar*.

vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa *superantropofagia*".

³⁸ *Cosmococa – programa in progress* tratava-se de um projeto de filme transformado em 1973 numa experiência ambiental e artística total (hoje a chamaríamos tranquilamente de instalação) em que a linguagem cinematográfica é incorporada e trabalhada de forma ambiental e sensorial pelo artista.



Fig.52: *CC5 Cosmococas 5 Hendrix-War*. Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, 1973.

4.2. Programa *in progress*: a década de 90 e a volta da construção

É neste ponto da reflexão que gostaríamos de situar o trabalho de Hélio Oiticica como uma referência-base para a arte contemporânea no que diz respeito aos conceitos que foram trabalhados e elaborados por ele ao longo dos anos. As reflexões trazidas à tona em *Barracão* e *Mundo-Abrigo* instauram uma nova consciência a respeito das questões relacionadas ao projeto construtivo brasileiro moderno que aos poucos definiu em suas pretensões desenvolvimentistas, mas que até hoje ressoa na arte produzida no Brasil, seja nas claras referências formais presentes nas obras contemporâneas, seja em tom nostálgico, melancólico, seja buscando na assertividade da *vontade construtiva geral* uma maneira de afirmar a importância do *LUGAR* em tempos de ideologias globalizantes nada inocentes, seja retomando o universalismo em face dos discursos das alteridades minoritárias que ascenderam durante as décadas de 80 e 90.

A questão fundamental aqui seria detectar nos discursos teóricos e estéticos de Hélio Oiticica uma postura de continuidade de um projeto que, desviado de sua missão “ordenadora”, seguiria adiante na figura desse e de outros artistas com uma postura utópica e ética acima de tudo. Fixaremos em Oiticica por ter sido ele um artista total e pela existência de seu legado escrito que nos ajuda a compreender como esse artista percebia sua arte inscrita na história.

Sob essa perspectiva, a de um princípio utópico, Oiticica teria continuado seu caminho sem fazer da sua experiência (e de muitos outros) um conjunto de recomeços sobre o vazio após as perdas e fracassos vividos durante a década de 60. Pelo contrário, todas as suas formulações mais coerentes com o que viria a ser chamado mais tarde de uma condição de pós-modernidade desenvolveram-se sobre o chão das idéias brasileiras modernas e da inquietude de pertencer a um país que nasce moderno, enredado em todas as contradições, perversões e combinações positivas que um processo de formação como este pudesse configurar ao longo do tempo.

Na década de 70 a produção artística brasileira passou a contar com uma nova e contundente presença de artistas mais conceituais, que deixaram em segundo plano a relação com a abstração geométrica trabalhando a partir de outras estratégias como a apropriação de objetos encontrados no cotidiano, ou tendo como referência a presença dos meios de comunicação de massa (sob forte influência da *Pop Art*), outros com *performances* e outros dialogando de maneira bem mais frontal com a política instituída pelos militares desde 1964. Artistas como Arthur Barrio (Porto, 1946), Antonio Manuel (Avelas de Caminha, 1953), Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), Rubens Gerchman (Rio de Janeiro, 1942) são nomes que representam uma geração de artistas que revigoraram a forma de dialogar com a realidade brasileira e seus modelos de representação. Um certo cansaço com relação ao formalismo herdado dos neoconcretos ajudou a configurar um novo panorama artístico voltado naquele momento para as vanguardas norte-americanas, como o Minimalismo e o Pop.

Já a década de 80 no Brasil tem de um lado a volta da pintura como forma de reação ao conceitualismo dos anos 70 e como retomada da

gestualidade e espontaneidade, estabelecendo, assim, uma relação com o Expressionismo Abstrato norte-americano e com a Transvanguarda italiana. Há também uma maior assimilação de valores de uma dinâmica multicultural que surge nessa época e que consolida novamente a idéia da especificidade do *LUGAR*.

O que nos interessa nesse contexto é abordar o final da década de 90 considerando a possibilidade da retomada de valores que consideraremos como construtivos, principalmente através da ótica da obra plástica e escrita de Oiticica. A ascensão dessa dinâmica multicultural no campo das artes poderia então ter colaborado com um suposto retorno de valores construtivos na arte brasileira contemporânea? O ressurgimento da Antropofagia como tema na 24ª Bienal de Arte de São Paulo teria algo a ver com uma necessidade de reafirmação de lugares de fala distintos?

A aparição de artistas no circuito institucionalizado de artes plásticas na segunda metade da década de 90 demonstra a ascensão de valores que poderíamos relacionar com os conteúdos programáticos do Neoconcretismo e, em especial, dos escritos posteriores de H.O. Apesar de destacar-se como um movimento empírico, que primava pelo experimentalismo e pela investigação da sensorialidade, o Neoconcretismo ganhou, através da personalidade e produção artística de Hélio Oiticica uma preocupação sistematizada com o futuro da liberdade e da dignidade humana. Seus escritos revelam essa preocupação e a constante formulação e reformulação de suas abordagens sobre a arte e a realidade brasileira.

Não consideraremos aqui a relação entre arte e mercado como definidora da produção artística *a priori*, tendo em vista que, justamente a partir da década de 90, esta toma nova forma, institucionalizando-se e profissionalizando a relação entre artistas e galerias (anteriormente essa relação se dava exclusivamente através da figura do *marchand* e funcionava isoladamente).

O que se pode inferir com esta informação é que talvez o experimentalismo possa ser visto de modo mais crítico a partir daí, levando-se em consideração também seu interesse mercadológico. Entretanto, consideraremos o novo mercado de arte como um fato conhecido e compreendido pelos artistas que dele se beneficiam

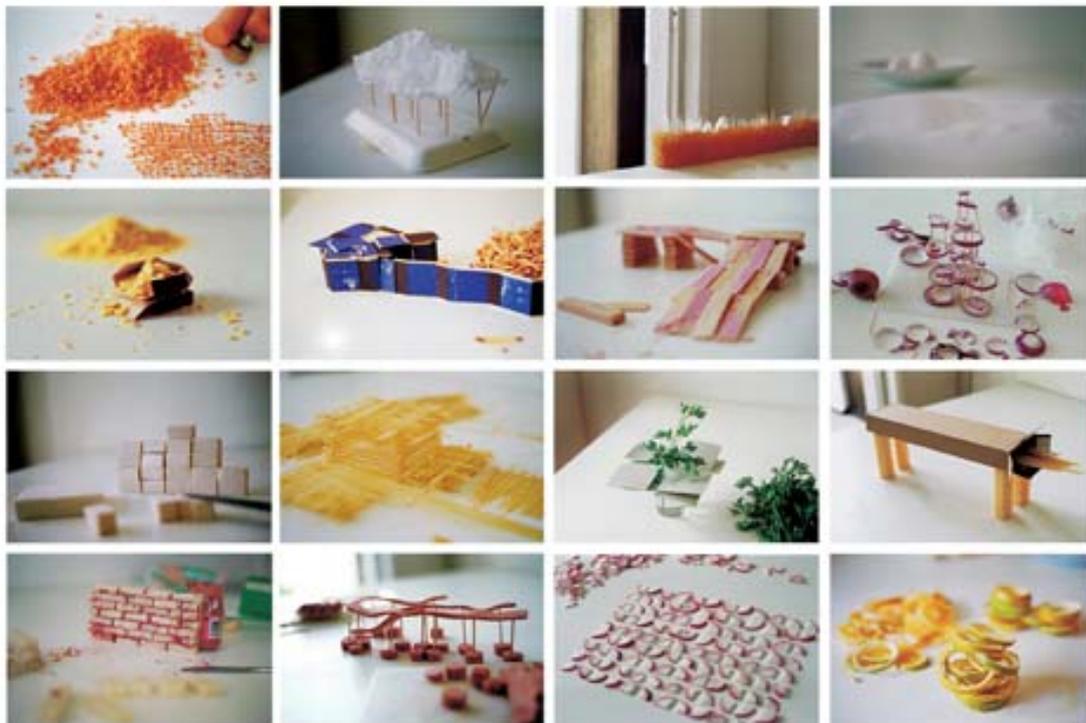


Fig.53: *Canteiros and constructions*, fotografia para publicação editada pela 27^a Bienal de Arte de São Paulo. Rivane Neuenschwander.

Tampouco discutiremos os mecanismos de inserção social da arte, interesse que já esteve entre as ambições dos neoconcretos e de Oiticica, mas que não será analisada neste trabalho³⁹. Interessa-nos encontrar na plasticidade contemporânea o que poderíamos chamar de uma espécie de reencontro com as vertentes construtivas no que tange ao seu discurso plástico.

Abordaremos a seguir a obra de dois artistas revelados⁴⁰ no *Antarctica Artes com a Folha*⁴¹ e que têm em comum, além do similar início de trajetória artística com uma imediata projeção internacional, maneiras peculiares de trabalhar as imagens do cotidiano e a herança plástico-conceitual referenciada no neoconcretismo. A mineira Rivane Neuenschwander e o baiano Marepe (Marcos Reis Peixoto) participam juntos de várias exposições desde 1996, destacando-se principalmente em curadorias que exploram sua relação poética com uma situação cultural e artística específica⁴² ou com a condição de precariedade à qual, não apenas o Brasil está sujeito, mas o mundo contemporâneo com sua voraz dinâmica do capital globalizado e o rápido e desordenado crescimento das cidades.

³⁹ Sobre os mecanismos de inserção social da arte e de seus potenciais de transformação há um debate hoje em dia que coloca de um lado o que seria a linguagem artística e de outro, ações sócio-educativas. Salvo algumas exceções, há dúvidas sobre ações que consigam unir os dois campos de ação com real eficiência. Mas aí entram as dúvidas sobre o atual lugar social do artista... qual seria?

⁴⁰ O termo utilizado refere-se aos sistemas de legitimação existentes e predominantes no campo das artes plásticas até hoje; os artistas participam de Salões de Arte ou de concursos, sendo avaliados por críticos ou curadores de arte. Nesse sentido, para que o artista venha a “existir” em seu meio, é necessário que seja avaliado segundo os critérios dos profissionais escolhidos para as comissões de seleção de tais eventos.

⁴¹ Iniciativa pioneira nas artes plásticas brasileiras, o projeto *Antarctica Artes com a Folha* reuniu, entre outros, críticos de arte como Lisette Lagnado, Lorenzo Mammi e Paulo Herkenhoff, para traçar um panorama da produção artística nacional em 1996. Durante seis meses, cinco curadores visitaram 1360 ateliês em 26 estados brasileiros, conversando com os artistas e conhecendo seus trabalhos. A seleção escolheu 62 artistas e premiou com uma viagem à 10ª Documenta de Kassel três artistas: Rivane Neuenschwander, Marepe e Cabelo.

⁴² A brasileira, valorizando assim o significado de *lugar* caracterizado por práticas simbólicas delimitadas por um território.

5. Rivane Neuenschwander e Marepe: um estudo de caso

5.1. Construção e melancolia (Rivane Neuenschwander)

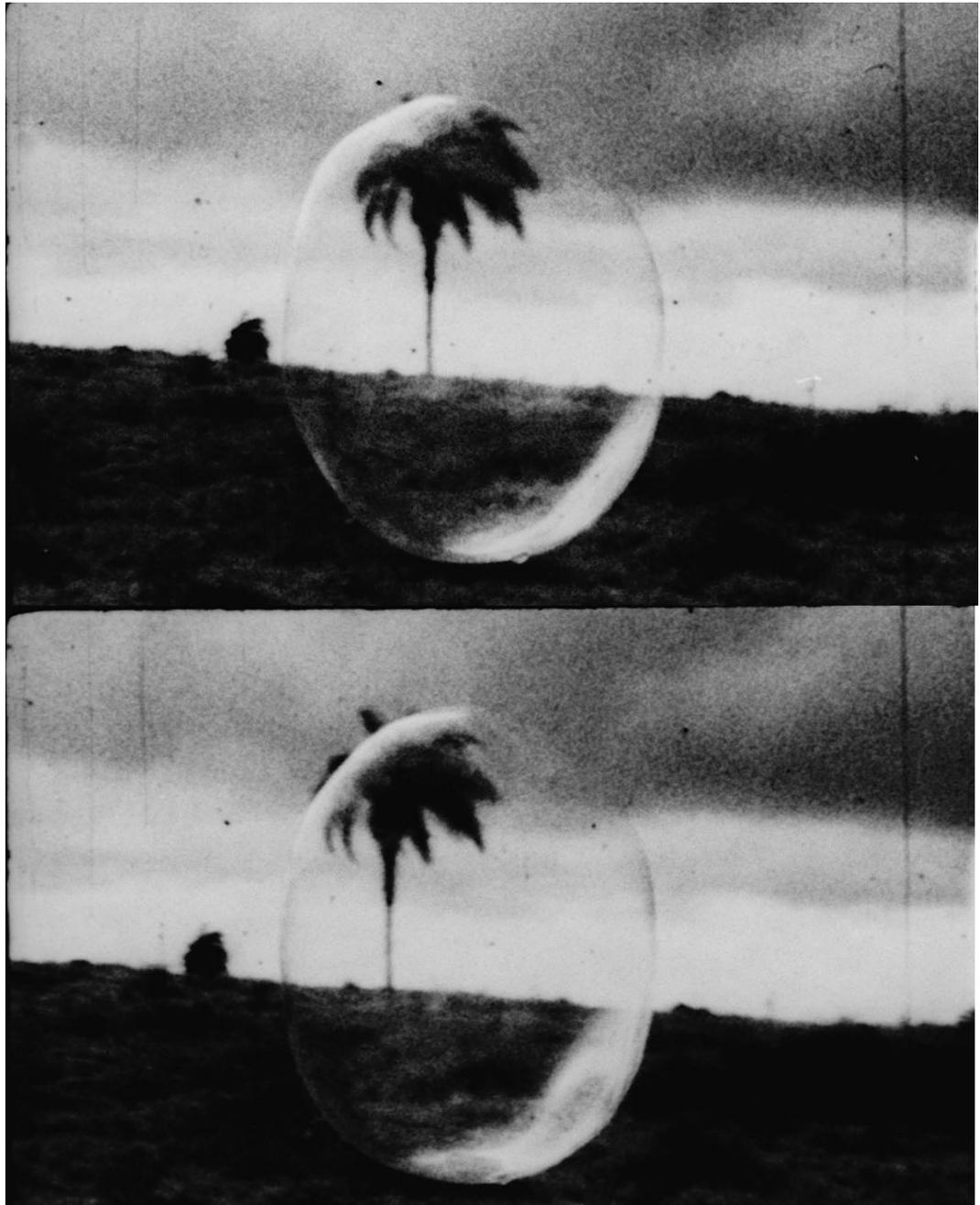


Fig.54: *Inventário das pequenas mortes (Sopro)*, 2001. Filme em Super 8, Rivane Neuenschwander e Cao Guimarães.

Pensando nas diferentes segmentações artísticas que poderiam relacionar-se com as formulações e obras de Oiticica, decidimos escolher e apresentar dois artistas cuja obra contém princípios semelhantes de ordenação do pensamento plástico e que possui, dentre suas muitas referências artísticas internacionais, vínculo direto ou indireto com a herança construtiva em Oiticica.

Rivane Neuenschwander (Belo Horizonte, 1967) possui uma vasta produção em que vem construindo diálogos com os sistemas de estruturação da vida e da linguagem. Seus trabalhos relacionam-se diretamente com os processos de ordenação da vida cotidiana em que os processos de ingestão, medição e comunicação se misturam e se confundem. O uso constante de objetos e materiais orgânicos demonstra uma preocupação da artista com a transformação de estado das coisas na natureza, apontando-nos a efemeridade e a finitude da vida.

Se por um lado seu trabalho se reporta a um diálogo com a arte brasileira ligando-o a processos construtivos com objetos do cotidiano, por outro, Rivane diminui as diferenças e as distâncias entre o “um” e o “outro” através de ações que nos remetem à universalidade contida numa espécie de leitura contemporânea de *Mundo-Abrigo*. A noção de *aldeia global*, como é apropriada por Oiticica, é de alguma maneira revisitada convocando-nos a perceber um denominador comum para a experiência humana, que seria um *experimental em aberto*, como convoca H.O.⁴³

Sua primeira aparição mais contundente no circuito de arte brasileiro aconteceu na 24ª Bienal de Arte de São Paulo, em 1998, na qual mostrou um trabalho em que usava como revestimento das superfícies de um canto de parede cortes quadrados de papel adesivo que haviam sido deixados em sua casa durante o tempo suficiente para captar a poeira e os resíduos do dia-a-dia. Ao visitar *O Trabalho dos dias*, o visitante deixava impregnado na superfície grudenta do canto a sujeira do espaço da Bienal trazida em seus sapatos, colaborando, assim, com uma mistura dos dejetos e indícios da vida privada com as do espaço público, institucional. Moacir dos Anjos comenta sobre *O Trabalho dos Dias*: “A artista funde, de modo mais

⁴³ OITICICA, Hélio. “Mundo-Abrigo”, op.cit. p 3.

explícito, as marcas de sua presença e da presença de outros no que faz.”

⁴⁴ Procedimentos como este evidenciam a importância da participação na construção da maioria dos trabalhos de Rivane, em que a obra aparece e continua a ser modificada pela presença do outro.

Para Daniel Birnbaum, crítico e curador sueco, o trabalho de Neuenschwander incorpora a metáfora da Antropofagia moderna convocando todos os sentidos na apreensão de suas obras:

“Sem querer reduzir a arte de Neuenschwander às produções de seus famosos antecessores ou ao discurso modernista da Antropofagia, não se pode, não obstante, deixar de notar, dadas suas lesmas e cartas “comestíveis”, a presença desse tema tipicamente brasileiro em seu trabalho: formas “comendo-se” umas às outras, continuamente incorporando, digerindo, ou assimilando outras. Sua arte é repleta de recipientes e vasilhas, bolhas e receptáculos.” ⁴⁵

O trabalho com lesmas e as cartas “comestíveis” ao qual se refere Birnbaum trata-se de *Carta Faminta*, 2000, em que a artista forrou as paredes de um aquário de lesmas com papel de arroz, mas em seguida percebeu que ao invés de encontrar o rastro luminoso deixado pelo seu percurso, as lesmas haviam comido as folhas de papel deixando-as com um aspecto nitidamente cartográfico. Rivane incorporou o acaso a este trabalho percebendo que ele havia provido de força conceitual sua primeira intenção.

⁴⁴ ANJOS, Moacir dos. *Olhar a poeira, por exemplo*. Texto da exposição da artista no MAMAM, Recife. Disponível em http://www.mamam.art.br/mam_exposicoes/rivane.htm e acessado no dia 14/02/2009. “No trabalho Piedra que cede [1992], o artista mexicano Gabriel Orozco (1962) rola, por vários lugares da cidade, uma bola feita com massa de modelar, deixando aderir, na sua matéria mole, as impurezas da rua, além de permitir a adequação de sua forma esférica aos obstáculos e reentrâncias que encontra; já o artista belga Francis Alÿs (1959) calçou sapatos com solas magnetizadas [Zapatos Magnéticos, 1994] e caminhou pelas ruas recolhendo qualquer resíduo metálico que encontrasse. Embora esses dois trabalhos também façam, a exemplo de *Andando em Círculos* e *O Trabalho dos Dias*, uma coleção das pequenas coisas do mundo, há neles muito mais controle sobre o resultado do que o que se permite Rivane Neuenschwander, a qual transfere para o público a responsabilidade por sua forma última.” Nota do autor.

⁴⁵ BIRNBAUM, Daniel. “Banquete para os olhos” in: NEUENSCHWANDER, Rivane. *Rivane Neuenschwander. Ici là-bas aqui acolá*. Livro realizado com os benefícios da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2005, p.20. Originalmente publicado na *Artforum* de maio de 2003. Tradução de Verônica Cordeiro.

Segundo as próprias palavras da artista em texto crítico de Lisette Lagnado, “É assim mesmo. A vida faz parte. É a medida do trabalho.”⁴⁶



Fig.55: *Carta Faminta*, 2000. Rivane Neuenschwander.

⁴⁶ LAGNADO, Lisette. “A troca e o troco” in: NEUENSCHWANDER, Rivane. *Rivane Neuenschwander. Ici là-bas aqui acolá*. Livro realizado com os benefícios da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2005, p.80.



Fig.56: *Continentes*, 2008. Rivane Neuenschwander.

Rivane Neuenschwander acolhe, no processo de elaboração e, muitas vezes, de exibição, a participação do outro como num jogo compositivo em que possamos perceber o real valor dos pequenos gestos inconscientes ou automáticos. Eles compõem a medida do necessário para que a vida siga seu fluxo de eterna transformação. As lesmas comem o papel de arroz e nós percebemos nossa presença em *Andando em Círculos* pelo desenho que surge desenhado em formas circulares no chão da galeria quando caminhamos.



Fig.57: *Continente e Andando em Círculos*. Bacias, água, sabão de coco e cola permanente.

Em *Eu Desejo o Seu Desejo*, 2003, esses procedimentos tornam-se ainda mais evidentes: o trabalho é composto inicialmente com um pedido da artista para várias pessoas para que lhe doem desejos. A partir das doações, Rivane decidiu imprimi-los, cada um em diversas cores de fitinhas diferentes que lembram as conhecidas (para os brasileiros, baianos em especial) Lembranças de Nosso Senhor do Bonfim. Na exposição, as fitinhas cobriam uma grande parede que de longe víamos como uma grande pintura. Os visitantes então, ao escolher um desejo de outra pessoa impresso numa fitinha, deixavam, no lugar (um buraco feito na parede especialmente para isso) um novo desejo escrito e enrolado num papel. Em sua primeira exibição desse trabalho em 2003 no Palais de Tokio, em Paris, os desejos das fitinhas estavam traduzidos para três línguas: português, francês e inglês.

Seria possível trabalharmos com a idéia de que tais procedimentos evidenciam no discurso da artista certo descrédito com relação à idéia de autoria, uma fala única de autorização da obra; as suas são compostas de desejos, imagens inconscientes, acidentes, histórias e ausências. A presença de si e de outros, misturadas num processo que se parece com o universo das relações entre um e outro, entre uns e outros.



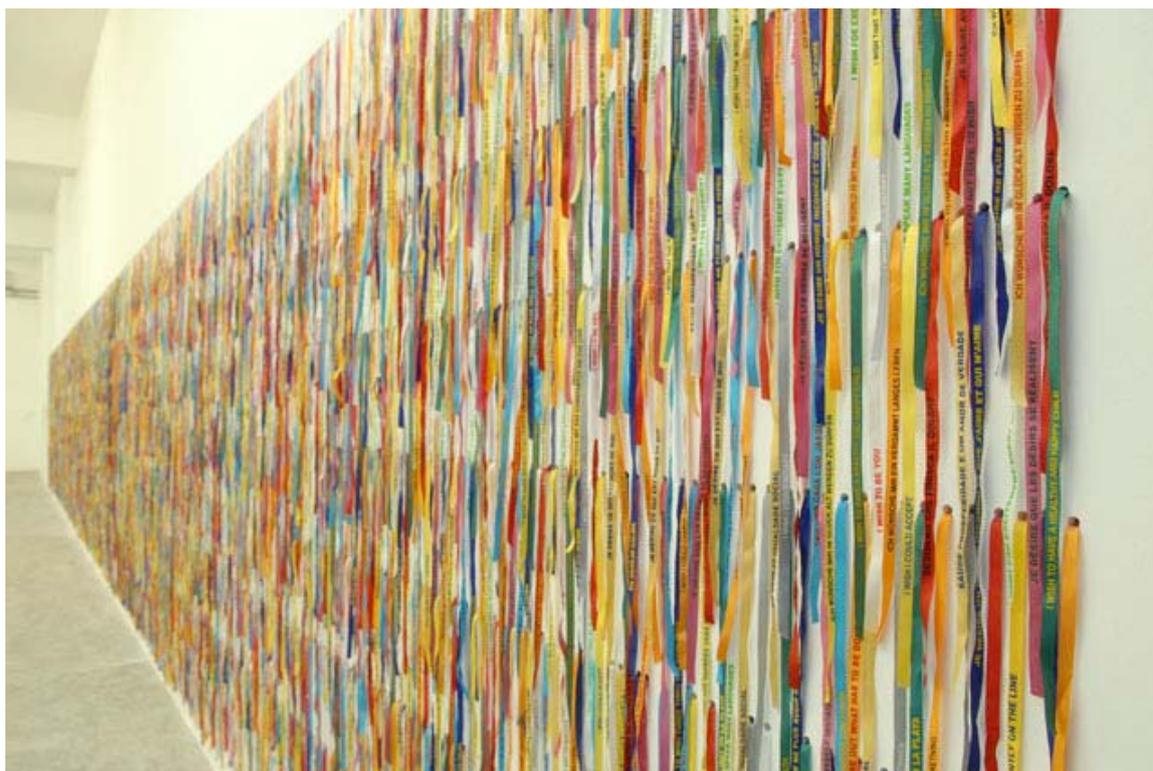


Fig.58: *Eu Desejo o Seu Desejo*, 2003. Rivane Neuenschwander.

Ainda sobre a troca e colaborações, alguns trabalhos como *Imprópria Paisagem* (2002) e *Esculturas Involuntárias (atos de fala)* (2001-2003) são construídos tirando partido de imagens inconscientes de outros. No primeiro, a artista pede a várias pessoas que pintem, cada um, uma paisagem marítima com barco. Ela provê a tela e materiais, devolvendo as pinturas a seus autores depois de encerrada a exposição da qual fez parte. As marinhas têm seu barco apagado pela artista e são expostas no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, com um barquinho de papel à frente e alinhadas pela linha do horizonte de cada pintura. O título musical joga com a nostalgia do mar que a cidade entre montanhas não tem.

Já as *Esculturas Involuntárias (atos de fala)* transfere o sentido de conversas em refeições e mesas de bar para os estranhos objetos que costumamos construir enquanto falamos. Rivane guarda esses objetos relacionados diretamente com as fotografias *Conversas* (2002).



Fig.59: *Imprópria Paisagem*, 2002. R.Neuenschwander.



Fig.60: *Esculturas Involuntárias (atos de fala)*, 2001-2003. Rivane Neuenschwander.

A apropriação ocorreria então, nos casos citados acima, como uma espécie de colecionismo de vestígios da matéria invisível, que compõem e estruturam o tempo e a vida.



Fig.61: Conversas, 2002. 12 fotografias em cor. Rivane Neuenschwander.

Sobre essa característica presente no trabalho de Rivane, Moacir dos Anjos escreve:

“Valendo-se de modos de expressão variados (instalações, filmes, construção de objetos), a artista torna manifesto o que, na vida corrente, é só rumor, pedaço ou entrevisto. Inexiste nesse intento, contudo, elogio algum ao que é frágil ou contingente, posto que a sua obra não se ocupa de criar refúgio para o desconforto que se possa sentir no mundo. Há, ao contrário, o desejo de dar a potência devida ao murmúrio incessante das pequenas coisas que o formam e habitam, sejam elas uma palavra, um gesto, uma imagem ou um momento. A

sutileza de seus trabalhos é da ordem, portanto, daquela encontrada na prosa de Clarice Lispector ou no cinema de Eric Rohmer: afirma que o importante pressupõe o prosaico e dele depende para existir.”⁴⁷

Esses são os pontos que desejávamos alcançar e evidenciar na obra dessa artista: o prosaico que fala do importante, as ações que se deslocam de seu contexto local e migram para o mundo tornando-se possibilidades de experiências estéticas universais, e a certeza da efemeridade da vida. O trabalho de Rivane consegue dialogar com a herança da tradição construtiva, passando por uma consciência dadaísta, uma precisão minimalista e a melancolia de saber da fragilidade das coisas. Em seu caso, a fragilidade está na própria vida e na memória dos lugares e histórias que evaporam, por mais que se tente contê-las no tempo. Enquanto evoca a memória de bacias com água e sabão de coco, seus calendários e alfabetos nos recordam da ineficiência produtiva dessas práticas no mundo contemporâneo.

Alfabeto comestível (2001), vinte e seis pranchas de PVC com pautas de fita adesiva intercalada por temperos e alimentos em pó, parece conversar diretamente com a pintura e com a ordenação formal da linguagem. Cada prancha é uma letra, preenchida por algum alimento que comece com essa letra (açafraão, beterraba em pó, cúrcuma...).

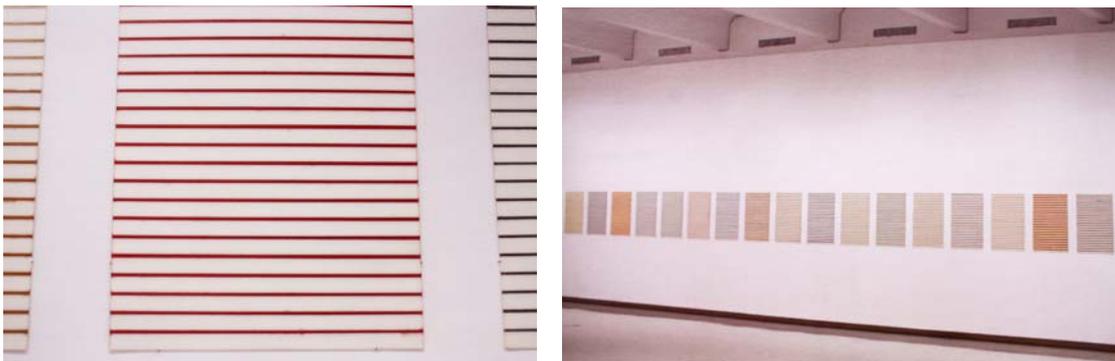


Fig.62 e 63: *Alfabeto Comestível*, 2001. 26 pranchas de PVC, temperos e fita adesiva. Rivane Neuenschwander.

Seus calendários são compostos de objetos de 1 a 31, variando, entre formigas mortas coladas em papel *contact*, a números impressos em

⁴⁷ ANJOS, Moacir dos. op.cit.

papéis achados nas ruas das cidades. Sobre a temporalidade em seu trabalho, também escreveria Anjos:

“A experiência moderna do tempo, entretanto, é de síntese, não de particularização. Não mais se marca a duração dos acontecimentos - sejam eles individuais, sociais ou físicos - em função do que lhes é específico, tal como são o sono, as colheitas ou as marés. Através de gradual aprendizado e da construção de símbolos reguladores numéricos (calendários, relógios), a consciência social do tempo foi-se desgarrando do que era singular para se transformar em meio sintético de orientação no fluxo de eventos em que se tece a vida. Em trabalhos diversos, Rivane Neuenschwander reflete sobre esse esquecimento compartilhado do que é único, demonstrando a natureza idealizada da marcação habitual do tempo e afirmando a peculiaridade de sua origem.”⁴⁸

Por meio de tais procedimentos de representação, Rivane constrói uma estrutura de compreensão das coisas e do mundo em que as convenções lingüísticas usuais são desacreditadas e, através de sua ausência, ela induz à formação das imagens subjetivas que cada um possui das coisas, objetos e histórias. Não é à toa que em geral ela apaga qualquer texto que venha junto a uma imagem em seus trabalhos. Poderíamos fazer uma comparação com o que nos diz Barthes:

“A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva. (...) Assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada freqüência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada.”⁴⁹

Nesse sentido, um de seus últimos trabalhos, *Zé Carioca nº4 A volta do Zé Carioca* (2004), a artista expõe de maneira mais evidente a admiração pela pintura e uma preocupação com os modelos de representação que se impõem de fora para dentro. Nesse caso, ela utiliza as tirinhas de *Zé Carioca*, ou *Joe from Rio*, como é conhecido nos EUA. Personagem criado no começo da década de 40 pelos estúdios Walt Disney em uma turnê pela América Latina, fazia parte dos esforços dos Estados

⁴⁸ ANJOS, Moacir dos. op.cit.

⁴⁹ BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978, p.12-13.

Unidos para reunir países latino-americanos a seu favor durante a Segunda Guerra Mundial. O personagem, baseado no estereótipo do carioca, é responsável de certa forma, pela imagem de malandro que o mundo tem do brasileiro até hoje.

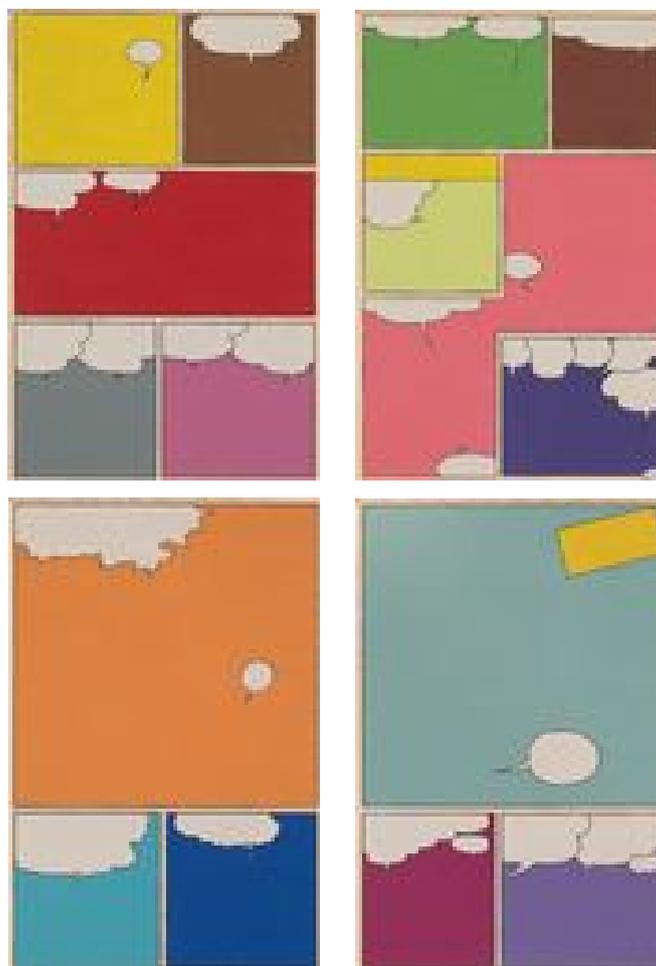


Fig.64: *Zé Carioca* nº4 *A Volta do Zé Carioca* (1960), *Edição Histórica* (Ed.Abril), 2004. Lâminas originais das histórias retiradas e pintadas com tinta acrílica. Rivane Neuenschwander.

Em seus trabalhos com *Zé Carioca*, Rivane se coloca politicamente, talvez de maneira mais enfática do que em *Globos*, de 2003, trabalho apresentado por ocasião da 50ª Bienal de Veneza no pavilhão italiano, com uma curadoria chamada “*Delays and revolutions*” e de autoria de Francesco Bonami e Daniel Birnbaum. Lá, Rivane reuniu quase duzentas bolas de tamanhos diferenciados, mais uma vez apagou qualquer vestígio escrito e, aproveitando-se dos grafismos, pintou e deu a cada bola as cores da bandeira de um país. Ao final, os *Globos* de Rivane pintaram um mundo

muito maior do que o representado até hoje pelos pavilhões da Bienal italiana. Seu conjunto evoca 193 países, entre territórios e nações que não existem oficialmente.



Fig.65: *Globos*, 2003. Tinta vinílica e bolas. Rivane Neuenschwander.

Em *Zé Carioca* nº4 *A Volta do Zé Carioca* (1960), *Edição Histórica* (Ed.Abril), 2004, a artista apaga texto e imagem pintando por cima dos

desenhos dos personagens e dos balões de texto com as cores de fundo correspondentes. Assim, transforma as lâminas retiradas das revistas em pinturas abstratas em que o espectador precisa imaginar a história. Há títulos diferenciados, como por exemplo *Como Almoçar de Graça* que evidenciam o tom caricatural e preconceituoso difundido pelos quadrinhos da Walt Disney sobre a índole do brasileiro.

Em *Tropicália - A Revolution in Brazilian Culture*, mostra no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, em 2004, a artista exibiu *Zé Carioca e Amigos*, um mural com as divisões e cores dos quadrinhos de mesmo nome, em que ela deixava que o público criasse as falas dos balões vazios ou que desenhasse personagens. Ela criou uma maneira de fazer o público interagir com sua proposta e entre si, pois havia balões de diálogo vazios que deveriam, nesse caso, ser completados.



Fig.66: *Zé Carioca e Amigos (Campeão de futebol)*, 2005. Rivane Neuenschwander.

Dentro da extensa obra de Rivane Neuenschwander, selecionamos obras em que se pode observar um diálogo constante com a pintura e a

escultura⁵⁰, em que se traduzem as estruturas mentais de ordenação do cotidiano para processos construtivos continuados. A idéia de participação em Oiticica está referendada na experiência neoconcreta e, principalmente, na obra de Lygia Clark. A idéia de continuidade de construção da obra no trabalho de Neuenschwander poderia relacionar-se diretamente com essa idéia em Oiticica:

“Desde as proposições “lúdicas” às do “ato”, desde as proposições semânticas da palavra pura “às da palavra no objeto” ou às de obras “narrativas” e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completação dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta.”⁵¹

O trabalho de Neuenschwander parece considerar, porém, um espectador mais contaminado pelo excesso de informação visual da contemporaneidade e pelos estímulos à participação sensorial a que estamos excessivamente expostos no dia-a-dia. Sua obra muitas vezes demanda o espectador sem que ele perceba, transferindo para esses encontros acidentais com a obra ou para uma participação ativa o prolongamento e a continuidade do pensamento plástico e da experiência estética.

Com relação à utopia contida no projeto construtivo e seus desdobramentos após a ruptura da experiência com os militares em 1964, poderíamos encontrar no trabalho de Rivane uma voz que constrói possibilidades de encontro e que nos chama a atenção para o momento desses encontros com o outro. Entretanto, ao mesmo tempo fala da impossibilidade de ultrapassarmos a barreira do tempo, da comunicação, das convenções e do território. Ao mesmo tempo em que celebra a experiência viva das coisas, seus alfabetos e calendários parecem lembrar-

⁵⁰ No caso de sua relação com a escultura, nota-se sua filiação e preferência pela forma minimalista. Rivane opta pela precisão e simplicidade, pela ordenação em grade (alfabetos e calendários) e pela repetição das formas.

⁵¹ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade, Item 3: Participação do espectador” in: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986, p.91.

nos de que esquecemos tudo o que escapava à ordem convencional de medição:

“A experiência moderna do tempo, entretanto, é de síntese, não de particularização. Não mais se marca a duração dos acontecimentos - sejam eles individuais, sociais ou físicos - em função do que lhes é específico, tal como são o sono, as colheitas ou as marés. Através de gradual aprendizado e da construção de símbolos reguladores numéricos (calendários, relógios), a consciência social do tempo foi-se desgarrando do que era singular para se transformar em meio sintético de orientação no fluxo de eventos em que se tece a vida. Em trabalhos diversos, Rivane Neuenschwander reflete sobre esse esquecimento compartilhado do que é único, demonstrando a natureza idealizada da marcação habitual do tempo e afirmando a peculiaridade de sua origem.”⁵²

O trabalho dessa artista evoca a abstração criando experiências construídas a partir de fragmentos comuns da vida cotidiana. Uma sensação de melancolia pautada pela constatação da implacabilidade da passagem do tempo, da certeza da finitude e da efemeridade da vida também constituem a matéria de sua obra:

“E se a ingestão é tema recorrente na obra de Neuenschwander, a implacável passagem do tempo é outro – e um possível elo entre ambos é a noção de melancolia. Em seu ensaio de 1917, *Luto e Melancolia*, Freud explica a inabilidade da pessoa melancólica de superar a perda como uma fixação oral canibalesca. Em vez de trabalhar a perda traumática de forma produtiva – como o faz quem ativamente lamenta a perda de alguém – o melancólico internaliza o objeto perdido, produzindo assim uma espacialidade interna dolorida composta de fantasmas em agonia. Num plano simbólico, o melancólico “come” o objeto ausente ao invés de aceitar a perda.”⁵³

Se a melancolia no trabalho de Rivane aborda a oposição entre as formas estruturantes globais e locais de tempo, espaço e linguagem, poderíamos nos arriscar a dizer que ela também aborda uma situação cultural específica onde nasce seu trabalho. Neuenschwander elabora seu trabalho unindo uma visão local⁵⁴ a uma visão global da cultura, incorporando elementos construtivos (pictóricos e discursivos) em sua obra.

⁵² ANJOS, Moacir dos. op.cit.

⁵³ BIRNBAUM, Daniel. op.cit. p.21.

⁵⁴ Em entrevista concedida ao crítico brasileiro Fernando Oliva para a seção *Em Obras*, da revista *Trópico*, a artista se espanta ao ser indagada a respeito da importância da “estética

Se essa melancolia presente em seu trabalho se refere à ínfima escala do ser humano em relação à política econômica mundial ou a atrasos e fracassos dentro de nossa história mais próxima, talvez não importe. Rivane diminui a distância entre um e outro, fazendo com que, de alguma maneira, possamos entendê-la como uma forma de olhar para o projeto que ocupou e preocupou pelo menos duas gerações de artistas antes dela. Poderia então a melancolia ser uma forma de lidar também com esse fracasso do projeto moderno brasileiro?

A impossibilidade de resgatar a utopia do desenvolvimento e da autotransformação provocou nos anos 70 uma enorme frustração e a reverberação de um comportamento irônico com relação à cultura dita “brasileira” como forma de resistir à opressão e a estereótipos nacionalizantes.

Nesse contexto, a melancolia seria então uma forma de internalizar as perdas sofridas ao longo de um processo local, brasileiro, e aceitar a impossibilidade do retorno de uma utopia global de construção de um *Mundo-Abrigo*?

Em *Inventário das Pequenas Mortes (Sopro)*, de 2001, Rivane e Cao Guimarães filmam o percurso de uma enorme bolha de sabão em filme *Super8* preto e branco. A bolha viaja, frágil e transparente, por uma paisagem com palmeiras que parece estar contida por seu interior. Sua eminente explosão é o que esperamos, mas ela não acontece. Ela segue flutuando e contendo o que vemos através dela, mas sem nunca amenizar a expectativa de seu fim.

Talvez não saibamos ao certo se essas questões trazem ou não uma resposta afirmativa que confirme nossas suposições de relação entre essa produção e um contexto artístico e histórico brasileiro. O fato de que essa mesma produção em questão, e suas filiações, têm obtido uma considerável projeção internacional quando o assunto é tratar de temas ligados à precariedade dos países periféricos: *Delays and Revolutions, Tropicália – A*

relacional” de Nicolas Bourriaud em seu trabalho: “Não me atrevera a fazer relações do meu trabalho com os escritos do Bourriaud. Engraçado é que normalmente os críticos partem do movimento neoconcreto no Brasil para traçar paralelos com o que fazemos por aqui. Como se nossa investigação não tivesse muita conversa com artistas contemporâneos de outras nacionalidades. Talvez por isto a ausência, por exemplo, de uma Lygia Clark para falar de estética relacional.” Revista *Trópico* <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2791,1.shl>

Revolution in Brazilian Culture, Structures of Survival, How Latitude Become Forms: Art in a Global Age, ou Gambiarra: New Art from Brazil são apenas alguns dos títulos escolhidos para dar nome a mostras de arte organizadas por instituições internacionais em que Rivane Neuenschwander ou Marepe participaram nos últimos dez anos. No circuito artístico institucionalizado internacional parece haver uma espécie de busca e necessidade de renovação constante dos discursos artísticos em que esses temas ressurgem no discurso do “outro” tropical, pobre e ingênuo.

Assim, mesmo a consciência melancólica da crise ou da própria vida contemporânea parecem não conseguir retirar da obra dessa artista seu valor enquanto tentativa de criar mecanismos de união e interseção com o outro e outros. Afinal, o mundo é o único abrigo da humanidade.

5.2. A (re)construção do lugar como estrutura de sobrevivência
(Marepe)



Fig.67: Remoção do muro para *Tudo no mesmo lugar pelo menor preço*. O muro foi apresentado na 25ª Bienal de Arte de São Paulo, 2002.

Primavera nos dentes

*Quem tem consciência para ter coragem
Quem tem a força de saber que existe
E no centro da própria engrenagem
Inventa a contra-mola que resiste*

*Quem não vacila mesmo derrotado
Quem já perdido nunca desespera
E envolto em tempestade, decepado
Entre os dentes segura a primavera*

João Apolinário – João Ricardo

Marepe (Marcos dos Reis Peixoto) nasceu em Santo Antônio de Jesus, na Bahia, em 1970. Podemos afirmar que essa é uma informação crucial para abordar seu trabalho: Marepe vivencia e produz sua arte a partir da memória e da experiência viva desse lugar.

Desde a metade da década de 90, Marepe tem construído uma trajetória artística “vizinha” a de Rivane Neuenschwander. Em 1991 o artista foi premiado na Bienal do Recôncavo com uma viagem à Europa, onde, segundo o próprio artista, pode despertar a consciência sobre a matéria-prima de seu cotidiano local:

“Eu recebi o grande prêmio que era a viagem para Europa, e resolvi ir, resolvi não, fui sem pestanejar e não senti muita diferença nas coisas, não. Mas foi algo estranho, claro, foi novo, tudo era novo mas não era uma 'coisa' assim não. Na minha volta é que eu pude sentir direito. Acho que levei choque foi na volta, a partir desse momento, da distância, das duas realidades tão diferentes que existiam na minha cabeça, e isso me instigou mais a fazer arte aqui no Brasil, a descobrir a nossa cultura. De começar a pensar as coisas a partir da Bahia que tem características bem fortes de clima, de comportamento, da presença do africano, do indígena. Foi o que eu escolhi realmente. Eu não sei, mas foi pensando assim que eu realmente decidi falar das questões do meu país, da minha cultura, de onde eu moro. Pensei "aqui vai ser meu laboratório". Era uma preocupação em fazer arte brasileira, uma arte bem próxima do real, ligada à realidade local da Bahia e do Brasil.”⁵⁵

⁵⁵ Entrevista realizada por Fernando Augusto com Marepe no Faxinal das Artes em 20 de maio de 2002. Parte do *Projeto Depoimento de Artistas: Arte Brasileira Contemporânea*. Residência artística em Faxinal do Céu - PR - 17 a 31 de maio de 2002. Exposição no MAC-PR - 18 de outubro a 17 de novembro de 2002. Disponível em

Sua produção encontra eco na pluralidade de discursos que nos anos 90 assentou-se sob o signo da diferença em contraposição a uma idéia de mundo e de cultura homogêneos pela ascendente noção de globalização. O trabalho de Marepe vem se desenvolvendo a partir do pensamento sobre o objeto e a escultura num processo em que emprega de maneira substancial deslocamentos dos objetos encontrados no cotidiano de sua cidade natal. Sua projeção artística se deve, inicialmente, a um destaque deste artista em participações no Salão do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Aqui propomos examinar um conjunto menor e bastante significativo de obras desse artista que guardariam relação com aspectos construtivos presentes na obra de Oiticica, considerados, principalmente, a partir da idéia de *vontade construtiva geral* (presente no *Esquema Geral da Nova Objetividade*) e da noção de apropriação em sua obra.

Marepe se apropria de objetos e de práticas que considera necessárias ao mantimento de um determinado modo de vida. Aqui se desenvolve um conceito-chave na obra de Marepe: o artista atualiza o conceito de *readymade* nominando seus objetos de *nécessaire*. Ou seja, aquilo que se refere, de acordo com a necessidade de cada um, ao que é imprescindível ou acessório⁵⁶.

Em sua dissertação de mestrado intitulada *Marepe: memória, devaneio e cotidiano na arte contemporânea da Bahia*, Priscila Valente Lolata fala sobre a importância de Marepe na cena artística baiana a partir dos anos 90 e analisa as razões que o teriam levado ao atual patamar de projeção internacional:

http://www.muvi.advant.com.br/artistas/f/fernando_augusto/marepe.htm e acessado em 26/02/2009.

⁵⁶ LAGNADO, Lisette in: *Marepe*. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2002. Lisette Lagnado diz em carta ao artista “você quer se referir ao necessário, palavra que reúne o imprescindível e a futilidade”.



Fig.68: *Cabeça acústica*, 1999. Objeto feito de bacias de alumínio e dobradiças. Trabalho desenvolvido durante residência artística no Projeto Axé, em Salvador.

“O artista plástico baiano Marcos Reis Peixoto, ou, como é conhecido, Marepe, traz questões que envolvem o imaginário da cultura popular, a sua memória e a vivência na terra natal. Possui uma percepção da “tecnologia” popular, das ruas, das feiras. Há em Marepe um interesse pelo trabalho informal, fruto de observações do artista, apoiado em suas experiências pessoais. Em sua produção artística é demonstrada a linha de possibilidades de linguagem e temas observados na maioria de seus trabalhos: participação do espectador, devaneios da infância e o contexto do Terceiro Mundo.” (LOLATA, 2005:99)

Lolata também identifica em Marepe uma relação direta com o *Esquema Geral da Nova Objetividade*, de Oiticica, no que diz respeito à valorização das práticas coletivas que dão sentido à experiência de um determinado lugar, identificado com o princípio da *vontade construtiva geral*. Marepe toma essas práticas como *readymades* (ou *nécessaires*) e as transporta para o espaço da arte quase como objetos de culto.

No entanto, seu trabalho emerge noutro contexto histórico, marcado por um sistema de trocas e comunicação mais horizontais em que a diferença faz o contraponto e o equilíbrio na lógica da globalização. Sobre a ascensão dessa idéia contemporânea de diversidade, Moacir dos Anjos em seu texto *Desmanche de Bordas: notas sobre identidade cultural no nordeste do Brasil*, aponta:

“Apesar dos temores apregoados, o contato e a colisão entre discursos e imagens diversos sobre o mundo têm gerado respostas de afirmação ou reconstrução identitária e desenvolvido um generalizado fascínio pela diferença. O resultado mais paradoxal da intensificação dos fluxos mundiais de informação tem sido, de fato, o de frustrar expectativas de homogeneização de culturas e de fraturar a noção, implícita no ideário modernista, de hierarquia entre elas; familiariza o mundo, ao contrário, com um ambiente cultural complexo e diversificado, instituidor de uma nova e ampliada cartografia da produção e circulação simbólicas. E é por ter demonstrado a insustentabilidade da idéia de universalizar uma determinada tradição cultural que se pode argumentar que este processo está intimamente associado ao abandono de uma noção monolítica do que define o modernismo e ao reconhecimento quer seja da coexistência de diferentes modernismos, da emergência de contra-modernismos, ou mesmo do surgimento do pós-modernismo, o qual teria na horizontalização das trocas culturais uma de suas mais marcantes características.” (ANJOS, 2000:51)

Marepe estabelece com a realidade global contemporânea relações de proximidade pela distância: ao trabalhar com materiais precários, descartados, materiais encontrados num consumo cotidiano, o artista cria a medida da poesia que há na reciclagem e na transformação dos objetos para a continuação da vida num ambiente onde se exige do ser humano que ele seja um *bricoleur*⁵⁷ (ou seja, que consiga combinar elementos cotidianos de

⁵⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP. Ed. Papyrus. 1997. p. 32-33.

natureza muito distinta e extrair deles uma combinação criativa resultante da instrumentalização de conhecimentos em prol de uma necessidade eminente).

O artista toma a precariedade como uma condição da qual seu olhar parte para adaptar-se ao mundo – no caso, seu mundo, Santo Antônio de Jesus. Entretanto, o “mundo-mundo” segue numa direção em que o pensamento *bricoleur* é cada vez mais comum nos grandes centros urbanos. O sujeito da arte, mesmo que deslocado socialmente ou culturalmente num mundo globalizado, passa a localizar-se em centros urbanos que crescem sob condições de precariedade cada vez mais semelhantes, seja na Europa ou na América do Sul, as cidades crescem de maneira cada vez mais parecida. A vida passou a ser essencialmente urbana e cresce nos últimos dez anos o índice de precarização em todo o mundo. As favelas não são mais privilégio de países africanos, asiáticos ou latino-americanos; elas estendem-se pelas áreas metropolitanas de cidades como Paris, Madri, Lisboa...

Logo, aspectos como a mobilidade são uma constante tanto no trabalho de Marepe, com suas trouxas de retirantes, em seus compartimentos embutidos, ou em suas bancas de vendedores ambulantes, como em trabalhos de artistas estrangeiros que nada conhecem do Recôncavo baiano. Sobre a participação de Marepe em exposições no exterior e sobre a receptividade de um trabalho de cunho tão regional, Lolata comenta:

“A relação de Hélio Oiticica com os artistas da contemporaneidade tem sido constante, como o comentário da então curadora da galeria londrina Gasworks, Fiona Boudy, durante a exposição “Gambiarra – New Art from Brazil”, em 2003. Ela disse que nos trabalhos de artistas brasileiros das décadas de 1960 e 1970, como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, e na produção de artistas brasileiros da atualidade, como Efraim Almeida e Marepe, há uma forte energia. Através desse tipo de colocação e do título da exposição, pode ser dito que essa “estética da gambiarra”, já passa por um reconhecimento internacional.” (LOLATA, 2005:58)



Fig.69: *Trouxa*, 1995. Marepe.

Essas imagens são, para Marepe, imagens impregnadas de afeto e da memória compartilhada com outras pessoas no cotidiano de uma cidade. Sua obra remete a um lugar da memória em que convivem as contingências e as soluções engenhosas que possibilitam a continuação da vida nesse lugar. Longe de fazer qualquer apologia à precariedade, o artista parece convocar o espectador a olhar a realidade sob a perspectiva do “outro”, mas, diferentemente das experiências modernistas, sem hierarquia.

Marepe explora a tecnologia e o engenho da sabedoria popular de maneira que percebamos o *nécessaire* como algo que, ao invés de pertencer a uma ordem anônima, industrial, pertence a uma ordem subjetiva da criação humana num determinado contexto que determina um objeto de formas variáveis. Como a própria vida das pessoas a que Marepe se refere: uma vida mutável, que se adapta às condições adversas buscando sua continuidade.



Fig.70: *A mudança*, 2005. Madeira, metal, borracha, tela plástica e dobradiças. Marepe.



Fig.71: *Banca de bijuterias*, 1996-98. **Fig.72:** *Embutidinho Recôncavo*, 2002.



Fig.73: *O Telhado*, 1998.

Trabalhos como *Os Filtros*, de 1999, ou *O Telhado*, 1998, alteram o olhar sobre a realidade cotidiana dialogando com a escultura e com as idéias de purificação e proteção, respectivamente. Marepe constrói objetos que estão na memória afetiva de muitas pessoas; eles então se deslocam do ordinário para que possamos perceber, fora de seu contexto original, a beleza das ações invisíveis e subjetivas que neles residem.

Em entrevista a Priscila Lolata, o artista fala de seu interesse no universo doméstico de uma classe social específica, subalterna. O artista também fala de seu interesse pelo trabalho como aspecto determinante para suas formulações, assim como classe social e o tempo como fator que amarra todas as coisas na história.⁵⁸

Em *Doce céu de Santo Antônio* e *Palmeira Doce*, ambos de 2001, Marepe envolve a cidade num acontecimento que explicita a noção de *nécessaire*. Para Lisette Lagnado:

⁵⁸ LOLATA, Priscila, op.cit. p. 173.



Fig.74: *Os filtros*, 1999. Detalhe. Filtros de dimensões variáveis e copos de vidro para que os visitantes pudessem beber da sua água.

“*Palmeira Doce* sintetiza essas questões. Poderia ser chamado de “acontecimento poético-urbano”, expressão de Oiticica. Realizado em 27 de setembro de 2001, envolveu a população local. O “Tonho do algodão” ganha a vida com o negócio da guloseima colorida. Juntos, fizeram cerca de quatro mil sacos. Quando foram pendurados ao longo do tronco de uma dessas palmeiras imperiais, evocaram, para mim, releituras da natureza-morta por Gabriel Orozco. Em poucos minutos, a obra foi assaltada e devorada, duas ações muito eloqüentes do cotidiano cultural, urbano e suburbano, brasileiro. Nas fotografias, você aparece como um gigante comendo as nuvens do céu, tufos brancos no alto do braço estendido.” (LAGNADO, 2002)



Fig.75 e 76: *Doce céu de Santo Antônio*, fotografia, e *Palmeira Doce*, intervenção, ambos de 2001.

Embora o próprio artista não reconheça Hélio Oiticica como uma referência consciente em seu trabalho⁵⁹, podemos deduzir, através de seu trabalho e da própria fala do artista, que sua obra surge de uma motivação construtiva, aliada a uma condição social adversa que tem, no ser humano, a potência que transfigura sua relação com tal condição. Ou melhor, Marepe invoca sem querer os itens 1, 2, 3 e 4 do *Esquema Geral da Nova Objetividade* que são, respectivamente: *Vontade construtiva geral*; *Tendência para o objeto ao ser negado o quadro de cavalete*; *Participação do espectador* e *Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos*. Contudo, tais condições não são dadas a partir de um manifesto ou da incorporação de uma alteridade a qual se delega o lugar da transformação.

⁵⁹ LOLATA, Priscila, op.cit. p. 177. Na entrevista a P. Lolata citada anteriormente, o artista fala de Marcel Duchamp e Lygia Clark como referências-base para seu trabalho. Hélio Oiticica, no entanto, o artista confessa nunca ter buscado uma aproximação com seus escritos por receio de se deixar “influenciar”. Contudo, não seria necessário ter lido Hélio Oiticica para deixar-se impregnar de pensamentos e de uma estética desenvolvida por ele.

Para Hal Foster⁶⁰, uma situação semelhante a que Walter Benjamin analisa em *O autor como produtor*⁶¹ com relação à produção vanguardista de esquerda teria sido experimentada especialmente durante as décadas de 80 e 90 no campo das artes plásticas. No entanto, ao invés de um “outro social”, ele apareceria então como um “outro cultural”, substituindo, dessa maneira, um modelo pautado na diferença condicionada pela produção por outro pautado na diferença condicionada pela cultura.

O autor-produtor benjaminiano teria sido substituído pelo artista-etnógrafo de Foster. Em *O artista como etnógrafo*, Foster enumera três problemas resultantes do paralelismo proposto por ele em sua análise; primeiramente, haveria o pressuposto de que o lugar da transformação política seria o mesmo lugar da transformação artística; logo, as vanguardas artísticas estariam sempre localizadas junto às vanguardas políticas. Tal pressuposto idealizaria, em certa medida, a real participação política do artista ou dos movimentos artísticos engajados ideologicamente na conjuntura política.

Em segundo lugar, a idéia de que a transformação política estaria sempre em “outro lugar” delega a responsabilidade de uma transformação de magnitude revolucionária sempre ao campo do “outro”, pois dentro do modelo do produtor de Benjamin (marxista), é a cultura do dominado que pode subverter a ordem dominante e transformar o aparelho da cultura burguesa (e não o contrário).

E, finalmente, em terceiro lugar, haveria o pressuposto de que o artista, não sendo percebido social ou culturalmente como “outro”, estaria num lugar de acesso limitado ao caráter transformador desta alteridade. Porém, sendo o artista identificado como este “outro”, ele teria então acesso automático a esta alteridade transformadora, pois seria reconhecido imediatamente como detentor de legitimidade de discurso.

Certamente, podemos identificar o trabalho de Marepe como detentor de legitimidade e propriedade de discurso. Sua obra parte de uma vivência concreta desse cotidiano e de sua composição lingüística e matérica.

⁶⁰ FOSTER, Hal. “El artista como etnógrafo” in: *El retorno de lo real*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ed. Akal, 2001, pp.175-208.

⁶¹ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994, pp. 121-136.

Na 50ª Bienal de Veneza, em 2003, Marepe mostrou na exposição *The Structure of Survival* seu *Embutido Recôncavo*. Essa exposição, com curadoria de Carlos Basualdo, buscava investigar “a produção cultural frente à vivência da crise.”⁶² A obra tratava-se de uma estrutura toda articulada em madeira que possuía as unidades mínimas necessárias para ser ocupada e usada.

Neste trabalho de Marepe observamos uma ligação estreita com os projetos de *Penetráveis* de Hélio Oiticica, em que a estrutura arquitetônica corresponde quase que às extensões do movimento do corpo naquele espaço. Diferentemente de Oiticica, Marepe cria uma estrutura mutável, composta de quatro partes articuladas com dobradiças, que pode ser modificada com a intervenção de quem a utiliza. Essa idéia já havia sido desenvolvida por Marepe em outros trabalhos como *Os Embutidos*, de 1999, e *Embutidinho*, de 2002. O primeiro, tratava-se de uma estrutura fixa, como um barraco no qual as pessoas podiam intervir, ocupando-o e deixando nele objetos que pudessem fazer parte da obra. O segundo era uma espécie de maquete da obra apresentada em Veneza em 2003 – procedimento muito utilizado por Hélio Oiticica no processo de feitura dos seus *Penetráveis*.

Em seu texto *Mundo-Abrigo*, Oiticica volta a elaborar conceitualmente seu projeto *Barracão*:

“(...) voltando ao q queria eu com BARRACAO: o uso do nome q me vem da moradia na favela é o q eu queria como `algo q não nasce da casa estruturada nos modelos conhecidos’: BARRACAO não seria `imitar estrutura-espaço do BARRACAO do morro’: isso seria burrice por não possuímos o tipo de experiência *igual* a do morador do morro mas semelhante a dele: o q me atraía então era a não-divisão do BARRACAO na formalidade da CASA mas a *ligação orgânica* entre as diversas partes funcionais no espaço interno-externo do mesmo: a FAVELA q é comunidade formada de BARRACOES é de igual modo organificada mais tribal q o q MCLUHAN chama de “casa de espaço quadrado” urbana com espaço dividido e com funções especificadas etc. e na FAVELA a seqüência de BARRACOES é às vezes chamada de trem numa identificação mais q significativa com o espaço do **trem** (...) q conduz **enclosure a enclosure** de maneira mais orgânica q a da “casa de espaço quadrado” (...) há portanto na minha idéia de BARRACAO essa exigência inicial sobre o espaço-ambiente: **criar**

⁶² REDONDO, Laercio. *Ruído no politicamente correto: A Bienal de Veneza aposta no pluralismo e nas contradições das sociedades `glocais`*. Artigo publicado na Revista *Trópico*, 2003. Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1670,1.shl> e acessado em 27/02/2009.

espaço-ambiente-lazer q se coadune a um tipo de atividade q não se fragmente em estruturas pré-condicionadas e q em última instância se aproxime de uma relação corpo-ambiente cada vez maior.”⁶³



Fig.77: *Embutido Recôncavo*, 2003. O artista aparece nas fotografias mostrando o funcionamento da estrutura aos visitantes.

⁶³ OITICICA, Hélio. "Mundo-Abrigo". Nova York, 1973. Texto catalogado pelo Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural, p.10.
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=484&tipo=2> Acessado no dia 9 de fevereiro de 2009.



Fig.78: *Os Embutidos*, 1999. Vista externa e interna.

Que seja a partir de Lygia Clark e não de Hélio, a relação que Marepe estabelece com uma tradição cultural em que o corpo dá a medida das ações e das construções é evidente na sua maneira de dar visibilidade aos objetos que estão ao alcance da mão, num conjunto de práticas que, pelo menos no Brasil e sobretudo na região do Recôncavo baiano, entendemos como parte simbólica significativa e constituinte da realidade brasileira.

A relação afetiva que se pode estabelecer com o precário surge de uma experiência construtiva real que em algum momento povoou a infância ou a simples observação de um entorno cheio de barracões, casinhas coloridas, gambiarras elétricas e anúncios publicitários pintados artesanalmente.

O trabalho de Marepe articula os objetos, materiais e brincadeiras de um universo próximo e distante; ele nasce da simplicidade aparente presente na precariedade e transforma-se em tecnologia para fazer a vida durar no tempo, o tempo que necessitar. Sua obra parece ganhar força na medida em que recusa o tempo veloz e eficiente da sociedade pós-moderna, caminhando num contra-fluxo sem mostrar subserviência.

Nesse sentido, encontramos em sua obra um forte elemento utópico que não mais representaria a revolução de um estado de coisas na sociedade, como era o caso de algumas premissas modernas, mas sim, uma utopia mais modesta, talvez mais realista, que se adaptou às condições dadas pela história.

O aparecimento de artistas como Marepe no contexto artístico brasileiro exige que nos perguntemos suas razões; a volta da construção como um valor em tempos de crise (crise do sujeito, crise da representação, crise econômica...) levanta perguntas não apenas sobre as circunstâncias mundiais

ou globais responsáveis por esse sentimento de deslocamento, mas também, e acho que essencialmente, no caso dos dois artistas abordados ao final deste capítulo, sobre as condições históricas locais que nos levaram a determinado tipo de abordagem do nosso lugar e da nossa história.

Ao fim e ao cabo, é antes de tudo com um fracasso muito próximo que lidamos todos os dias; o universo cotidiano, tanto em Rivane quanto em Marepe, se refere a uma experiência local de realidade onde as trocas simbólicas nos mantêm atados a um sentido de coletividade que inventamos e cultivamos como o mais valioso bem de um projeto de país.

Convivemos com a melancolia de um estado de coisas que dificilmente se transforma para o bem da chamada “periferia”. Por outro lado, assumir a resistência à precariedade e a criatividade como forças vitais para o ser humano pode ser uma alternativa ao cinismo ou à negação do que aí já está.

A obra desses dois artistas dialoga diretamente com nossa tradição moderna e com a cultura popular, antropofágica por excelência. Se nosso projeto construtivo não vingou, há ainda indícios de que o princípio utópico que continha não se esgotou totalmente. O sujeito inscrito na obra de Marepe resiste e sobrevive ao turbilhão do mundo que consome a si mesmo num processo de autofagia. Sobreviver a isso com uma riqueza simbólica e manter a continuidade de um modo de vida: essa é sua maior utopia.



Fig.79 : *Edifício pá*. Em “Nécessaire, nécessaire, Nécessaire, desnécessaire
Desnécessaire, desnécessaire”. Exposição individual do artista na Galeria Luisa Strina,
2007.

Considerações finais

Este trabalho buscou encontrar na construção da trajetória moderna brasileira uma relação com a produção artística contemporânea brasileira realizada, principalmente, a partir da década de 90.

O traçado de um percurso histórico se sentiu necessário como forma de criar um ambiente de compreensão da arte contemporânea brasileira sob uma luz menos voltada para uma relação entre tendências, e sim, criando um debate interno em que o presente se relacione com o passado através de um percurso do pensamento utópico. A produção artística em questão trata das obras da mineira Rivane Neuenschwander e do baiano Marepe, curiosamente pouco divulgados internamente e bastante celebrados fora do país como uma produção que desenvolveu uma nova forma de se conectar às práticas simbólicas locais e às utopias construtivas que guiaram a política e as artes plásticas nos anos 50 e 60 no Brasil.

Desse modo, buscou-se encontrar na história as motivações que sustentaram a invenção de um projeto construtivo brasileiro, compreender sua eloquência e a força que garantiram o respaldo político e institucional empenhados, no ápice do êxito de sua ideologia desenvolvimentista, na construção da nova e moderna capital do país, inaugurada em 1960: Brasília.

Essas questões surgiram, inicialmente, como parte dos questionamentos que emergiram na minha produção como artista nos últimos anos e que tem orientado meus interesses no campo das artes plásticas. Um interesse pelo espaço urbano e pela arquitetura foi determinante para estabelecer um campo de análise a respeito dos conflitos e contradições que marcam a contemporaneidade e a relação com nosso processo de formação enquanto país. No entanto, foi durante o processo do Mestrado que meu vínculo pessoal com Brasília e, conseqüentemente, com o modernismo brasileiro e suas premissas se fez mais evidente e consciente.

A imagem do progresso e da construção de uma nação una determinou em grande parte as abordagens realizadas por intelectuais, artistas e políticos desde a Independência do Brasil. Em 1922, com a Semana de Arte Moderna de São Paulo, se inicia um processo consciente de formulação e busca por uma imagem de identidade nacional que nos ajudasse a obter o

reconhecimento internacional de autonomia política e, principalmente, cultural. Para as elites artísticas da época era uma necessidade premente livrar-se da tutela cultural européia para então fundar sua identidade pautada em valores matriciais próprios, mas também modernos, que não deixasse nada a desejar à industrial Europa do início do século. Todavia, percebemos que a busca pela identificação com o ente moderno nesse primeiro momento se dava muito mais em função de um desejo de suplantar a vergonha do passado colonial do que, de fato, buscar uma compreensão profunda da contradição presente em nosso processo de formação sócio-cultural. A obsessão pela busca de identidade rendeu bons frutos e pesquisas, mas não garantiu o encontro com nenhuma matriz predominante com a qual se pudesse forjar uma visualidade única em que pudessemos nos reconhecer.

Foi a partir do contato de nossos artistas com o universo abstrato-geométrico elaborado e sofisticado pela vanguarda russa que iniciamos uma jornada que envolveria a sociedade em várias frentes. A admiração pela arquitetura moderna filiada às escolas construtivas (Bauhaus e Ülm) seria uma marca em alguns países latino-americanos em que não se observou a existência de uma sólida cultura remota, como foi o caso mexicano. A necessidade do novo imperava, como forma de renegar o passado de dependência colonial.

A possibilidade de fundar uma sociedade através da compreensão universal das formas geométricas propiciou a expressão do fascínio pelo absolutamente novo que representavam as ideologias construtivas. A presença do arquiteto franco-suíço Le Corbusier no Brasil em algumas ocasiões-chave educou uma linhagem de admiradores e seguidores de sua forma de pensar e fazer arquitetura. Oscar Niemeyer foi o mais destacado entre todos pelo estilo de formas sensuais e curvilíneas inspiradas, segundo ele, na natureza tropical. Seu destaque é extremamente coerente com o espírito do qual se investiram gerações de políticos, artistas e intelectuais: construir uma imagem moderna brasileira. Logo, a arquitetura provia muito mais visibilidade aos objetivos construtivos do que qualquer outra arte. Uma constante edificação e o discurso sobre uma habitação que não fizesse distinção social era a tônica dos discursos da era desenvolvimentista, da era Vargas a Kubitschek. A sociedade esperava alcançar o sonho do desenvolvimento e da superação de toda

escassez e miséria que nos colocava ao lado dos países chamados à época de “subdesenvolvidos”.

Sob essa perspectiva, analisamos a construção de Brasília e a experiência neoconcreta como o auge da convergência de forças sociais empenhadas em construir uma nação justa e próspera. Contudo, as elites comprometidas com o projeto não tiveram mais força do que os militares empenhados em dar o golpe de Estado que culminou com quase vinte e dois anos de ditadura. Os anos que se seguiram a 1964 sufocaram as investidas utópicas de justiça e transformação social, gerando um enorme sentimento de fracasso. O projeto moderno brasileiro teria fracassado no auge das investidas respaldadas pelo Estado.

A arte construtiva, vinculada e interessada no processo de transformação, se ressentiu e assimilou o fracasso de várias formas, manifestas na produção cultural da época. Para Ana Queiroz, a Tropicália teria sido a síntese desse momento de passagem e ruptura com a utopia modernista:

“Lo que Brasilia intenta superar y apagar, es exactamente lo que La Tropicalia va a exponer. El procedimiento estético de los tropicalistas fue sacar a la luz los “arcaísmos culturales” e insertarlos en una óptica ultramoderna ostentando la alegoría del Brasil y elaborando las yuxtaposiciones de las incongruencias y de la modernización. Por eso son llamados de la NUEVA BARBARIE. A la estética lineal del orden confrontan la estética del fragmento.” (QUEIROZ, 2005:319)

De fato, o otimismo e racionalidade dos anos 50 não poderiam mais ser recuperados: a superação da condição de subdesenvolvimento não era algo simples de se superar. O projeto se mostrou, ao final, ingênuo com relação à real estrutura de integração que configurava o capitalismo de caráter mais global e que não visava, de nenhuma maneira, acabar com o subdesenvolvimento dos países periféricos, e sim, torná-los ainda mais dependentes. Com a ditadura, essa característica se acentua drasticamente.

Hélio Oiticica teria sido, como já dito por Ana Queiroz no capítulo 3, o “arquiteto” do pensamento tropicalista, por ter elaborado incessantemente reflexões sobre o período em questão, exigindo, por exemplo, no *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967), que a tomada de posição frente aos

problemas de ordem ética, social e política, fosse um requisito ético para o artista da época. Oiticica elaborou e reelaborou a ideologia construtiva levando em consideração as contradições e fracassos do projeto moderno até sua morte. Escritos como *Barracão* (1969) e *Mundo-Abrigo* (1973) complexificam sua atração pelas questões relacionadas à estrutura da vida e cotidiano na cidade e na favela. Todo seu legado em obra e escritos pós-1964 são parte de um raro caráter programático e utópico existente na história da arte brasileira e resistiu a aceitar o fracasso mantendo-se ética e responsabilmente comprometido com ele.

Oiticica incorporou a revolta como motor da utopia e da invenção, buscando na compreensão da contradição e da adversidade sua ligação com o Brasil. Como estava diretamente envolvido com a cultura popular no Rio de Janeiro e com a comunidade do Morro da Mangueira, formulou a apropriação da precariedade com o cuidado de quem não deseja fazer apologias da pobreza, criando, sim, uma discussão conceitual profunda em torno de um problema de formação histórica que se reflete até hoje em nossa realidade. E é justamente nesse ponto que voltaremos ao falar de Rivane Neuenschwander e Marepe como artistas que retomam o fio da utopia interrompido em H.O.

Na década de 70, as artes plásticas experimentaram outros tipos de abordagem da crise. Certamente, foram décadas em que a utopia esteve na berlinda. A construção foi deixada de lado em prol de novas estratégias artísticas que dialogassem mais conceitualmente com a realidade; além de trabalhos de grande teor irônico, obras que representavam as atrocidades daqueles anos, como a tortura, ou que incorporavam estratégias de guerrilha para expressar seus conteúdos livremente davam a tônica dos anos 70. Como os anos 80 representaram no campo das artes plásticas uma volta à pintura, porém, com um sentido de liberação e também de negação do conceitualismo dos 70, assumimos neste trabalho a década de 90 como um período de retomada de posição frente à agudização de um processo de crise, após a abertura democrática. A abertura política parecia haver criado a possibilidade da mudança, porém, o início da década de 90 se mostra politicamente (período Collor) como uma das maiores decepções depois do período militar.

O trabalho de Rivane Neuenschwander surge, nesse contexto, como uma leitura abstrata das práticas culturais brasileiras combinadas a um

sentimento de melancolia dada pela eterna consciência do fim, da morte. Seus trabalhos nos remetem à memória de saberes deslocados no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo, ao tornar abstratos os elementos de um cotidiano específico (os materiais que a artista utiliza em seus trabalhos, principalmente), Rivane os leva para o mundo, buscando uma leitura universal em que questiona a ordem da própria linguagem. Seu trabalho aborda as oposições entre as formas estruturantes globais e locais da vida. Assim, sua obra tem conseguido fundir a contradição latente em nossa cultura: se por um lado preza afetivamente pelas práticas simbólicas que aqui se constituem, por outro, as desconstrói produzindo o estranhamento como consequência de sua descontextualização.

Na obra de Marepe, o outro artista escolhido para as análises finais do presente trabalho, os aspectos construtivos e utópicos emergem de outra maneira. O artista se apropria de objetos e práticas específicas de sua cidade natal na Bahia, Santo Antônio de Jesus, e as reconstrói, reagrupando elementos e deslocando-os para o contexto da arte. Marepe alude a um modo de vida que vai no contra-fluxo da produtividade e eficiência exigidas para que se esteja no centro do mundo globalizado, reivindicando seu lugar à margem desse processo. A relação que Marepe desenvolve com a cultura da gambiarra vai além da poetização de seu engenho *low-tech*, ganhando força por constituir um lado da resistência ao processo autofágico do capitalismo global. No entanto, sua necessidade primordial de diálogo com a cultura e história brasileiras nos leva a considerar a possibilidade de um diálogo com um momento de interrupção do pensamento sobre um projeto utópico que, por um tempo considerável, foi objeto da arte brasileira.

A produção artística de Rivane e Marepe foi escolhida nesta pesquisa como uma possibilidade de leitura desse passado recente e das rupturas e subversões que marcaram um período importante de consolidação da vanguarda artística brasileira.

De tal modo, a partir das análises empreendidas nessa direção, consideramos aceitar a possibilidade de que o projeto construtivo brasileiro tenha nos legado – além de um enorme acervo com obras de magnitude, uma cidade modernista e uma pesquisa formal profunda – um sentimento de melancolia e de necessidade de resistência ao trajeto inevitável da

dependência. O princípio utópico do projeto teria sido, então, retomado sob uma perspectiva muito mais intimista e adaptada à impossibilidade de transformação profunda das estruturas formadoras de nossa sociedade.

A melancolia, bem como o sentido de sobrevivência e manutenção da vida seria, de acordo com a leitura empreendida sobre a obra desses dois artistas, uma nova forma de nos conectar ao projeto construtivo e às formulações de Hélio Oiticica após a derrocada do processo que prometia fundar um novo Brasil.

Bibliografia

- AMARAL, Aracy A (Org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*, São Paulo: Ed. 34, 2006.
- Vol. 1: *Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*
- Vol. 2: *Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- ANJOS JUNIOR, Moacir T. R. “Desmanche de bordas: notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil” In: HOLLANDA, Heloísa B. de; RESENDE, Beatriz (Org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 45-59.
- BASUALDO, Carlos (Org). *Tropicália – A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BARDI, P.M. *Lembrança de Le Corbusier*. Atenas, Itália, Brasil. São Paulo: Nobel, 1984.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BLOCH, Ernst. *Princípio Esperança, Vol.1*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.
- BILL, Max. “O arquiteto, a arquitetura e a sociedade”. Palestra realizada em 9 de junho de 1953 no recinto da FAU-USP. In: XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BREST, Jorge Romero Brest. *Así se mira el arte moderno – Abstracción y Cubismo*. Buenos Aires: Beas Ediciones, 1993.

BREST, Jorge Romero. *La pintura brasileña contemporánea – notas preliminares*. Buenos Aires: Poseidon, 1945.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental. Arte/Vida: Proposições e paradoxos*. MACIEL, Kátia (Org.). Rio de Janeiro: Ed. Contra Capa Livraria, 2005.

BRITO, Mário da Silva. “As coordenadas do século XX” in: XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Série Espaços da Arte Brasileira. São Paulo: CosacNaify, 1999.

BRITO, Ronaldo. “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”. In: AMARAL, Aracy A (Org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 303-310.

BONFIM, Manuel. *A América Latina*. In: SANTIAGO, Silviano (Org.). *Intérpretes do Brasil. Vol. 1*. Biblioteca Brasileira – Série Brasileira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

CAVALCANTI, Lauro. “Modernistas, arquitetura e patrimônio”. In: PANDOLFI, Dulce (Org.): *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

CHIP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. [Tradução de Pedro Sússekind... et al.] Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREITAS, Grace de. *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2007.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real – La vanguardia a finales de siglo*. Madri: Akal / Arte Contemporáneo, 2001.

FREUD, Sigmund. “Luto e Melancolia” in: *Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1917 [1915]/1974.

GIUNTA, Andrea e COSTA, Laura Malosetti (Org.). *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARVEY, David. *Espaços de esperança*. São Paulo: Loyola, 2004.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. *Arte Brasileira na Coleção Fadel – da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1993.

LAGNADO, Lisette. *Marepe*. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Ed. Papirus, 1997.

MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza (Org.). *Descobertas do Brasil*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2001.

MALIÉVITCH, Kasimir. *Dos novos sistemas na arte*. Tradução: Cristina Dunaeva. São Paulo: Hedra, 2007.

MORAIS, Frederico. “A vocação construtiva da arte latino-americana”. In: SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MORE, Thomas. *Utopia*. Prefácio: João Almino. Tradução: Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004.

MOREIRA, Eliezer. “América Latina: da utopia à integração”. Revista *Veredas*, Ano 3, Nº 30. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, junho de 1998, pp. 7-8.

NEUENSCHWANDER, Rivane. *Rivane Neuenschwander. Ici là-bas aqui acolá*. Livro realizado com os benefícios da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2005.

NOBRE, Ana Luiza... [et al.] (Org.). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

PALLAMIN, Vera M. (Org.) *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. Coordenação de Marina Ludemann. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002.

- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PEDROSA, Mário. "Paulistas e Cariocas". In: AMARAL, Aracy A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 136-138.
- PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- QUEIROZ, Ana Virgínia de Araújo. *La utopía de la modernidad: de Brasília a la Tropicalia*. Tese defendida no Programa de Doctorado El Arte del Siglo XX: Tradición, Modernidad y Vanguardia. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte III (Contemporáneo). Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. *Hélio Oiticica: The Body of Colour*. London: Tate Publishing and Houston: The Museum of Fine Arts, 2007.
- RELPH, Edward. *A paisagem urbana moderna*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- REZENDE, Vera. *Planejamento urbano e ideologia: quatro planos para a cidade do Rio de Janeiro*. Coleção Retratos do Brasil, v.159. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros. Livro I – Teoria do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1978.
- RICKEY, George. *Construtivismo – Origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- RODÓ, José E. *Ariel*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- SOUSA, Edson. "Escrita das utopias: litoral, literal, litoral" in: RINALDI, Doris e COSTA, Ana (orgs.) *Escrita e Psicanálise*. Companhia de Freud: Rio de Janeiro, p. 239-251, 2007.
- SOUSA, Edson Luiz André de. *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- SOUZA, Marcelo Lopes de. *Mudar a cidade: uma introdução crítica ao planejamento e à gestão urbanos*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2004.
- XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZANINI, Walter (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*, 2 v. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983.

Textos, artigos e sites na Internet:

AUGUSTO, Fernando. Entrevista com Marepe no Faxinal das Artes em 20 de maio de 2002. Parte do *Projeto Depoimento de Artistas: Arte Brasileira Contemporânea*. Residência artística em Faxinal do Céu - PR - 17 a 31 de maio de 2002. Exposição no MAC-PR - 18 de outubro a 17 de novembro de 2002. Disponível em http://www.muvi.advant.com.br/artistas/f/fernando_augusto/marepe.htm e acessado em 26/02/2009.

ANJOS, Moacir dos. *Olhar a poeira, por exemplo*. Texto da exposição da artista no MAMAM, Recife. Disponível em http://www.mamam.art.br/mam_exposicoes/rivane.htm e acessado no dia 14/02/2009.

FEELEY, Peter. "Time & Place: While the gritty glamour of Marepe's work valorizes the ingenuity of the inhabitants of north-eastern Brazil, its meaning is further complicated when it travels" in: Revista *Frieze*, Issue 95 November-December, 2005. Disponível em http://www.frieze.com/issue/article/time_place acessado no dia 26/02/2009.

LOLATA, Priscila Valente. *Marepe: Memória, Devaneio e cotidiano na Arte Contemporânea da Bahia*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2005. Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=714 http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=715 e acessado no dia 16/02/2009.

MARTINS, Luis Renato. *O debate entre Construtivismo e Produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin*. <http://www.cap.eca.usp.br/ars2/debate.pdf> acessado em 08/07/08. Texto apresentado em forma de palestra em 2003.

MORAVIA, Alberto. "Brasília barroca". Publicado no Caderno Mais da Folha de São Paulo, no dia 25 de janeiro de 2009, acessado no mesmo dia. A íntegra deste texto foi publicada no *Corriere della Sera* em 28 de agosto de 1960. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2501200906.htm> acessado em 25/01/2009

OLIVA, Fernando. *Matando Formigas*. Entrevista a Rivane Neuenschwander. Revista *Trópico*, 2007. <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2791,1.shl>

OITICICA, Hélio. "Parangolé social e parangolé poético". Rio de Janeiro, 1966. Texto escrito para ser publicado pelo Jornal do Brasil e catalogado pelo Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=238&tipo=2> Acessado no dia 4 de fevereiro de 2009.

OITICICA, Hélio. "Barracão". Londres, 1969. Texto catalogado pelo Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=558&tipo=2> Acessado no dia 6 de fevereiro de 2009.

OITICICA, Hélio. "Mundo-Abrigo". Nova York, 1973. Texto catalogado pelo Programa Hélio Oiticica, Itaú Cultural.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=484&tipo=2> Acessado no dia 9 de fevereiro de 2009.

OSTHOFF, Simone. *Tropical Modern: the political ambivalence of cultural remix*. Artigo apresentado no BRASA VIII—Brazilian Studies Association International Congress, Oct. 13-16 2006, Nashville, Tennessee. Publicado no site do Canal Contemporâneo e acessado em 22 de janeiro de 2009.

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/documenta12magazines/archives/001001.php>

REDONDO, Laercio. *Ruído no politicamente correto: A Bienal de Veneza aposta no pluralismo e nas contradições das sociedades 'glocais'*. Artigo publicado na Revista *Trópico*, 2003. Disponível em

<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1670,1.shl> e acessado em 27/02/2009.

Anexos

ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE

Hélio Oiticica 1967

"Nova Objetividade" seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual, 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, táctil, visual, semântica, etc.);*
- 4- *abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;*
- 5- *tendência para proposições coletivas e conseqüente 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 Mário Pedrosa);*
- 6- *ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.*

A "Nova Objetividade" sendo pois, um estado típico de arte brasileira atual, o e também no plano internacional, diferenciando-se pois das duas grandes correntes de hoje: Pop e Op, e também das ligadas a essas: Nouveau Realism e Primary Structures (Hard-Edge). A "Nova Objetividade" sendo um estado, não e pois um movimento dogmático, esteticista (como por exemplo p.ex. o foi o Cubismo, e também outros "ismos" constituídos como uma "unidade de pensamento"), mas "uma chegada", constituída de múltiplas tendências, onde a "falta de unidade de pensamento" e uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de "nova objetividade", uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos encontrar no do Dada, guardando as distancias e diferenças.

Item 1: Vontade construtiva geral

No Brasil os movimentos inovadores apresentam, em geral, esta característica única, de modo bem específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante. Até mesmo no Movimento de 22 poder-se-ia verificar isto, sendo a nosso ver, o motivo que levou Oswald de Andrade a celebre conclusão de que seria nossa cultura antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais. Isto não aconteceria não houvesse, latente na nossa maneira de apreender tais influências, algo de especial, característico nosso, que seria essa vontade construtiva geral. Dela nasceram nossa arquitetura, e mais recentemente os chamados movimentos Concreto e Neoconcreto, que de certo modo objetivaram de maneira definitiva tal comportamento criador. Além disso queremos crer que a condição social aqui

reinante, de certo modo ainda em formação, haja colaborado para que este fator se objetivasse mais ainda: somos um povo a procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do norte com suas solicitações super-produtivas. Ambos exportam suas culturas de modo compulsivo, necessitam mesmo que isso se de, pois o peso das mesmas as faz transbordar compulsivamente. Aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional, que se traduz de modo específico nessa primeira premissa, ou seja nessa 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 hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa Super-Antropofagia. Por isto e para isto, surge a primeira necessidade da "nova objetividade" procurar pelas características nossas, latente e de certo modo em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira, uma solidificação cultural (mesmo que para isso sejam usados métodos especificamente anticulturais); erguer objetivamente dos esforços criadores individuais, os itens principais desses mesmos esforços, numa tentativa de agrupá-los culturalmente. Nesta tarefa aparece esta vontade construtiva geral como item principal, móvel espiritual dela.

Item 2: Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete

O fenômeno da demolição do quadro, ou da simples negação do quadro de cavalete, e o conseqüente processo, qual seja o da criação sucessiva de relevos, antiquadros, ate as estruturas espaciais ou ambientais, e a formação de objetos, ou melhor a chegada ao objeto, data de 1954 em diante, e se verifica de varias maneiras, numa linha continua, ate a eclosão atual. De 1954 (época de arte "concreta") em diante, data a experiência longa e penosa de Lygia Clark na desintegração do quadro tradicional, mais tarde do plano, do espaço pictórico, etc. No movimento Neoconcreto dá-se essa formulação pela primeira vez e também a proposição de poemas objetos (Gullar, Jardim, Lygia Pape), que culminam na Teoria do Não-Objeto de Ferreira Gullar. Ha então cronologicamente, uma sucessiva e variada formulação do problema, que nasce como uma necessidade fundamental desses artistas, obedecendo ao seguinte processo: da demarche de Lygia Clark em diante, ha como que estabelecimento de "handicaps" sucessivos, e o processo que em Clark se deu de modo lento, abordando as estruturas primarias da "obra" (como espaço, tempo, etc.) para a sua resolução, aparece na obra de outros artistas de modo cada vez mais rápido e eclosivo. Assim na minha experiência (a partir de 1959) se da de modo mais imediato, mas ainda na

abordagem e dissolução puramente estruturais, e ao se verificar mais tarde na obra de Antonio Dias e Rubens Gerchman se dá mais violentamente, de modo mais dramático, envolvendo vários processos simultaneamente, já não mais no campo puramente estrutural, mas também envolvendo um processo dialético a que Mario Schemberg formulou como realista. Nos artistas a que se poderiam chamar "estruturais", esse processo dialético viria também a se processar, mas de outro modo, lentamente. Dias e Gerchman como que se defrontam com suas necessidades estruturais e as dialéticas de um só lance. Cabe notar aqui que esse processo "realista" caracterizado por Schemberg, já se havia manifestado no campo poético, onde Gullar, que na época Neoconcreta estava absorvido em problemas de ordem estrutural e na procura de um "lugar para a palavra", até a formulação do não-objeto, quebra repentinamente com toda a premissa de ordem transcendental para propor uma poesia participante e teorizar sobre um problema mais amplo qual seja o da criação de uma cultura participante dos problemas brasileiros que na época afloraram. Surgiu aí então o seu trabalho teórico Cultura posta em questão. De certo modo a proposição realista que viria com Dias e Gerchman, e de outra forma com Pedro Escosteguy (em cujos objetos a palavra encerra sempre alguma mensagem social), foi uma consequência dessas premissas levantadas por Gullar e seu grupo, e também de outro modo pelo movimento do Cinema Novo que estava então no seu auge. Considero então o turning point decisivo desse processo no campo pictórico-plástico-estrutural, a obra de Antônio Dias, Nota sobre a morte imprevista, na qual afirma ele, de supetão, problemas muito profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem do problema do objeto (na verdade esta obra é um antiquadro, e também aí uma reviravolta no conceito de quadro, da "passagem" para o objeto e da significação do próprio objeto). Daí em diante surge, no Brasil, um verdadeiro processo de "passagens" para o objeto e para proposições dialético-pictóricas, processo este que notamos e delineamos aqui vagamente, pois que não cabe, aqui, uma análise mais profunda, apenas um esquema geral. Não é outra a razão da tremenda influência de Dias sobre a maioria dos artistas surgidos posteriormente. Uma análise profunda de sua obra pretendo realizar em outra parte em detalhe, mas quero anotar aqui neste esquema que sua obra é na verdade um ponto decisivo na formulação do próprio conceito de "nova objetividade" que viria eu mais tarde a concretizar - a profundidade e seriedade e a seriedade de suas démarches ainda não esgotaram suas consequências: estão apenas em botão. Paralelamente às experiências de Dias, nascem as de Gerchman, que de sua origem expressionista, plasma também de supetão problemas de ordem social, e o drama da luta entre plano e objeto se dá aqui livremente, numa seqüência impressionante de

proposições. Seria aqui também demasiado e impossível analisá-la, mas quero crer que seja sua experiência também decisiva nessa transformação dialética e na criação do conceito "realista" de Schemberg. A preocupação principal de Gerchman centra-se no conteúdo social (quase de constatação ou de protesto) e no de procurar novas ordens estruturais de manifestação de modo profundo e racional (no que se aproxima das minhas, em certo sentido) a caixa-marmita, o elevador, o altar onde o espectador se ajoelha, são cada uma delas, ao mesmo tempo que manifestações estruturais específicas, elementos onde se afirmam conceitos, dialéticos, como o quer seu autor. Dai surgiu a possibilidade da criação do Parangolé social (obras em que me propus a dar sentido social a minha descoberta do Parangolé, se bem que este já o possuísse latente desde o início, e que foram criadas por mim e Gerchman em 66, portanto mais tarde). Sua experiência também propagou-se neste curto período numa avalanche de influências. A terceira experiência decisiva para a afirmação do conceito "realista" Schembergiano, e a de Pedro Escosteguy, poeta a longo tempo, que se revelou em obras surpreendentes pela clareza das intenções e da espontaneidade criadora. Pedro Piruete-se ao objeto logo de saída, mas ao objeto semântico, onde impera a lei da palavra, palavra-chave, palavra-protesto, palavra onde o lado poético encerra sempre uma mensagem social, que pode ser ou não impregnada de ingenuidade. O lado lúdico também conta como fator decisivo nas suas proposições e nisso desenvolve de maneira versátil certas proposições que na época Neoconcreta surgiram aqui, tais como as dos poemas objeto de Gullar e Jardim, e as de Lygia Pape (Livro da Criação), onde a proposição poética se manifestava a par da lúdica. Pedro, dialético ferrenho, quer que suas manifestações de protestos se dêem de modo lúdico e até ingênuo, como se fora num parque de diversões (para o qual possui um projeto). Ele é uma espécie de anjo bom da "Nova Objetividade" pelo sentido sadio de suas proposições. Nas suas experiências, pelas conotações que encerra, pelo livre uso da palavra, da "mensagem", do objeto construído, queremos ver a recolocação em termos específicos seus, do problema da antiarte, que aflui simultaneamente em experiências paralelas, se bem que diferentes e quase que opostas, quais sejam as de Lygia Clark dessa época (Caminhando) que anotaremos a seguir, as de Dias (proposições de fundo ético-social), as de Gerchman (estruturais também semânticas) e as minhas (Parangolé). Em São Paulo, em outros termos, nessa mesma época (1964-65) surge Waldemar Cordeiro com o Popcreto, proposição na qual o lado estrutural (o objeto) funde-se ao semântico. Para ele a desintegração do objeto físico e também desintegração semântica, para a construção de um novo significado. Sua experiência não é fusão do Pop com o Concretismo como o que querem muitos, mas uma transformação decisiva das proposições puramente estruturais para outras de ordem

semântico-estrutural, de certo modo também participantes. A forma com que se dá essa transformação e também específica dele Cordeiro, bem diferentes da do grupo carioca, com caráter universalista, qual seja o da tomada de consciência de uma civilização industrial, etc. Segundo ele, aspira a objetividade para manter-se de elucubrações intimistas e naturalismos incoseqüentes. Cordeiro com o Popcreto prevê de certo modo o aparecimento do conceito de "apropriação" que formularia em dois anos depois (1966) ao me propor a uma volta a "coisa", ao objeto diário apropriado como obra. nesse período 1964-65 se processaram essas transformações gerais, de conceito puramente estrutural (se bem que complexo, abarcando ordem diversas e que já se introduzira no campo tátil-sensorial em contraposição ao puramente visual, nos meus Bólides, vidros e caixas, a partir de 1963), para a introdução dialética realista, e a aproximação participante. Isto não só se processou com Cordeiro em São Paulo, como de maneira fulminante nas obras de Lygia Clark e nas minhas aqui no Rio. Na de Clark com demarche mais crítica de sua obra: a da descoberta por ela, de que o processo criativo se daria no sentido de uma imanência em oposição ao antigo baseado na transcendência, surgindo daí o Caminhando, descoberta fundamental de onde se desenvolveu todo o atual processo da artista que culminou numa "descoberta do corpo", para uma "reconstituição do corpo", através de estruturas supra e infra sensoriais, e do ato na participação coletiva - é esta uma demarche impregnada do conceito novo de antiarte (o último item descrito neste esquema), que culmina numa forte estruturação ético-individual. É-nos impossível descrever aqui em profundidade todo o processo dialético deste desenvolvimento de Lygia Clark - assinalamos apenas a reviravolta dialética do mesmo, da maior importância na nossa arte. Paralelamente, intensificando esse processo, nascem as formulações teóricas de Frederico Morais sobre uma "arte dos sentidos", com a consciência, e claro, dos perigos metafísicos que a ameaçam. Finalmente, quero assinalar a minha tomada de consciência, chocante para muitos, da crise das estruturas puras, com a descoberta do Parangolé em 1964 e a formulação teórica daí decorrente (ver escritos de 1965). Ponto principal que nos interessa citar: o sentido que nasceu com o Parangolé de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), participação dialético-social e poética (Parangolé poético e social de protesto, com Gerchman), participação lúdica (jogos, ambientações, apropriações) e o principal motor: o da proposição de uma "volta ao mito". Não descrevo aqui também esse processo (ver em breve publicação da Teoria do Parangolé). Outra etapa, ligada em raiz e que incluo ao lado dos 3 primeiros realistas cariocas segundo Schemberg, seria caracterizada pelas experiências já conhecidas e admiradas de Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Glauco Rodrigues e Zílio. Qual o principal fator que se poderia atribuir

a estas experiências que as diferenciariam numa etapa? Seria este: são elas caracterizadas, no conflito entre a representação pictórica e a proposição do objeto, na abordagem do problema, por uma ausência de dramaticidade, fator decisivo no processo, que confirma a aquisição de handicaps em relação as anteriores. Esses artistas enfrentam o quadro, o desenho, daí passam ao objeto (sendo que quadro e desenho são já tratados como tal), de volta ao plano, com uma liberdade e uma ausência de drama impressionantes. E porque neles o conflito já se apresenta mais maduro no processo dialético geral. Sejam nos desenhos e nos macro e micro objetos de Magalhães, surpreendentemente sensíveis e sarcásticos, ou nas experiências múltiplas de Vergara desde os quadros iniciais para o relevo ou para os anti-desenhos encerrados em plástico, ou para a participação "participante" do seu happening (na G4 em 66), ou nas de Glauco Rodrigues com suas manifestações ambientais (balões e formas em plásticos semelhantes a brinquedos gigantes), sólidos geométricos com colagens e anti-quadros, e ainda nas estruturas "participantes" de Zílio, em todos eles esta presente esta ausência exemplar de drama - aí as intenções são definidas com clareza matisseana, hedonista e nova neste processo. São artistas que ainda estão no começo, brilhante sem dúvida, e que nos reconfortam com seu otimismo. Se aqui o processo se torna veloz, imediato nas suas intenções, o que quer dizer dos novíssimos e dos outros ainda totalmente desconhecidos que abordam, criam já o objeto sem mais toda essa dialética da "passagem", do turning point, etc. Esta mostra, primeira do "Nova Objetividade", visa dar oportunidade para que apareçam estes jovens, para que se manifestem inclusive as experiências coletivas anônimas que interessam ao processo (experiências que determinaram inclusive a minha formulação do Parangolé). Não adianta comentar, mas apenas anotar alguns desses novíssimos, abertos a um desenvolvimento: Hans Haudenschild com seus manequins de cor (seria o nosso primeiro "totemista"), Mona Gorovitz e os seus underwears, Solange Escosteguy com suas anti caixas ou supra-relevos (para a cor), Eduardo Clark (fotografias, multidões e anti caixas), Renato Landim (relevo e caixas), Samy Mattar (objetos), Xisto Lanari, o baiano Smetak com seus instrumentos de cor (musicais). Ligia Pape, que no Neoconcretismo criou o celebre Livro da Criação, onde a imagem da forma-cor substituía "in totum" a palavra, cria a par de sua experiência com cinemas caixas de humor negro, manuseáveis, que são ainda desconhecidas, e abre novo campo a explorar, ou seja, este do humor como tal e não aplicado em representações externas ao seu contexto em outras palavras: estruturas para o humor. Ivan Serpa, que passara das experiências concretas a dissolução estrutural das mesmas, depois ainda pela fase crítica realista, retomou o sentido construtivo da época concreta num novo sentido, de imediato no objeto, predominando o sentido

lúdico, sem drama, entrando com a participação do espectador. São proposições sadias que ainda serão por certo desenvolvidas, que também nos evocam certas premissas do conceito de antiarte, que as tornam de imediato importantes. Em São Paulo queremos ainda anotar a experiência importante de Willys de Castro, que desde a época Neoconcreta criara o "objeto ativo" e desenvolveu coerentemente esse processo até hoje, aproximando-se de soluções que se afinam com o que os americanos definem como primary structures o que alias acontece com as de Serpa e muitas obras da época neoconcreta como as de Carvão (tijolo de cor) e as de Almicar de Castro, que também mostraremos aqui nesta exposição. São experiências muito atuais, que tendem a uma busca de estruturas básicas para o objeto, fugindo a seu modo dos conceitos velhos de escultura e pintura. Isto se aplicaria também a experiências como as de Hercules Barsoti e de Aliberti, do grupo visual de São Paulo. Um desenvolvimento independente, mas fundamental, e o do grupo do Realismo Mágico de Wesley Duke Lee, centrado na Galeria Rex. Por incrível que pareça, apesar de sabermos da sua importância (que nesse processo descrito teria papel semelhante ao do Grupo Realista do Rio), pouco dele conhecemos. Um grupo fechado, extremamente sólido, mas do qual não podemos avaliar todas as conseqüências por desconhecermos sua totalidade. Apenas vamos anotar aqui, além do de Wesley Duke Lee (nome já conhecido fora do Brasil plenamente, e cuja experiência abarca várias ordens estruturais, desde as pictóricas as ambientais), os nomes de Nelson Leirner, Resendo, Fajardo e Nasser. Esta mostra servira também para nos confirmar o que prevíamos: as premissas teóricas do Realismo Mágico como uma das constituintes principais nesse processo que me levou a formulação da "Nova Objetividade"(...).

Item 3: Participação do espectador

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

solicitado a contemplação dos significados propostos na mesma - esta e pois uma obra aberta. Esse processo, como surgiu no Brasil, está intimamente ligado ao da quebra do quadro e a chegada do objeto ou ao relevo e antiquadro (quadro narrativo). Manifesta-se de mil e um modos desde o seu aparecimento no movimento Neoconcreto através de Lygia Clark e tornou-se como que a diretriz principal do mesmo, principalmente no campo da poesia, palavra e palavra-objeto. É inútil fazer aqui um histórico das fases e surgimentos de participação do espectador, mas verifica-se em todas as novas manifestações de nossa vanguarda, desde as obras individuais até as coletivas (happenings p.ex.). Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de "criar" a sua obra. A preocupação também da produção em série de obras (seria o sentido lúdico elevado ao Máximo) e uma desembocadura importante desse problema.

Item 4: Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos

Há atualmente no Brasil a necessidade da tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes ditas plásticas, literaturas, etc. Nessa linha evolutiva da qual surgiu, ou melhor que eclodiu no objeto, na participação do espectador, etc., o chamado grupo "realista" segundo Schemberg (no Rio), no campo plástico (incluindo aí as experiências de Escosteguy), conseguiu a primeira síntese de idéias nesse sentido aqui verificadas. Aí, a primeira obra plástica propriamente dita com caráter participante no sentido político, foi a de Escosteguy em 1963 que, surpreendido por gestões políticas de vulto na época, criou uma espécie de relevo para ser apreendido menos pela visão e mais pelo tato (aliás chamava-se Pintura Táctil, e teria sido então a primeira obra nesse sentido aqui - mensagem político-social em que o espectador teria que usar as mãos como um cego para desvendá-la). Essa idéia, ou linha de pensamento no sentido de uma "arte participante", porém, já há alguns anos vinham germinando de maneira clara e objetiva na obra de alguns poetas e teóricos, que pela natureza de seu trabalho possuíam maior tendência para a abordagem do problema. A polémica suscitada aí tornou-se como que indispensável aqueles que em qualquer campo criativo estão procurando criar uma base sólida para uma cultura tipicamente brasileira, como características e personalidade próprias. Sem dúvida a obra e as idéias 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 vêm no protesto e na completa reformulação político-social uma necessidade fundamental na nossa atualidade cultural. O que Gullar chama de

participação, e no fundo essa necessidade de uma participação do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e 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. O ponto crucial dessas idéias, segundo o próprio 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 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, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação, etc. O artista, o intelectual em geral, estava fadado a uma posição cada vez mais gratuita e alienatória ao persistir na velha posição esteticista, para nos hoje oca, de considerar os produtos da arte como uma segunda natureza onde se processariam as transformações formais decorrentes de conceituações novas de ordem estética. definitivamente e esta posição esteticista insustentável no nosso panorama cultural: ou se processa essa tomada de consciência ou se esta fadado a permanecer numa espécie de colonialismo cultural ou na mera especulação de possibilidades que no fundo se resumem em pequenas variações de grandes idéias já mortas. No campo das artes ditas plásticas o problema do objeto, ou melhor da chegada ao objeto, ao generalizar-se para a criação de uma totalidade, defrontou-se com esse fundamental, ou seja, sob o perigo de voltar a um esteticismo, houve a necessidade desses artistas em fundamentar a vontade construtiva geral no campo político-ético-social. E pois fundamental a "Nova Objetividade" a discussão, o protesto, o estabelecimento de conotações dessa ordem no seu contexto, para que seja caracterizada como um estado típico brasileiro, coerente com as outras demarches. Com isso verificou-se, acelerando o processo de chegada ao objeto e proposições coletivas, uma "volta ao mundo", ou seja, um ressurgimento de um interesse, pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida em última análise. O fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo as soluções coletivas. A proposição de Gullar que mais nos interessa e também a principal que o move: quer ele que não bastem a consciência do artista como homem atuante, somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja 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. Vem ai a pergunta critica: quantos os fazem?

Item 5: Tendência a uma arte coletiva

Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a primeira seria a de jogar produções individuais em contato com o publico das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo) - outra a de propor atividades criativas a esse publico, na própria criação da obra. No Brasil essa tendência para uma arte coletiva e a que preocupa realmente nossos artistas de vanguarda. Há como que uma fatalidade programática para isto. Sua origem esta ligada intimamente ao problema da participação do espectador, que seria tratado então já como um programa a seguir, em estruturas mais complexas. Depois de experiências e tentativas esparsas desde o grupo Neoconcreto (Projetos e Parangolé meus, Caminhando de Clark, happenings de Dias, Gerchman e Vergara, projeto para parque de diversões de Escosteguy), ha como que uma solicitação urgente, no dia de hoje, para obras abertas e proposições várias: atualmente preocupação de uma "seriação de obras" (Vergara e Glauco Rodrigues), o planejamento de "feiras experimentais" de outro grupo de artistas, proposições de ordem coletiva de todas as ordens, bem o indicam. São porem programas abertos a realização, pois que muitas dessas proposições só aos poucos vão sendo possibilitadas para tal. Houve algo que, ao meu ver, determinou de certo modo essa intensificação para uma proposição de uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (Escolas de Samba, Ranchos, Frevos*, Festas de toda ordem, Futebol, Feiras), e as espontâneas ou os "acazos" (arte das ruas" ou antiarte surgida do acaso). Ferreira Gullar assinalara já, certa vez, o sentido de arte total que possuiriam as Escolas de Samba onde a dança, o ritmo e a musica, vem unidas indissolvelmente a exuberância visual da cor, das vestimentas, etc. Não seria estranho então, se levamos isso em conta, que os artistas em geral, ao procurar a chegada desse processo uma solução coletiva para suas proposições, descobrissem por sua vez essa unidade autônoma dessas manifestações populares, das quais o Brasil possui um enorme acervo, de uma riqueza expressiva inigualável. Experiências tais como a que Frederico Moraes realizou na Universidade de Minas Gerais, com Dias, Gerchman e Vergara, qual seja a de procurar "criar" obras de minha autoria, procurando "achando" na paisagem urbana elementos que correspondessem a tais obras, e realizando com isso uma espécie de happening, são importantes como modo de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta a sua participação total.

Item 6: O ressurgimento do problema da antiarte

Por fim devemos abordar e delinear a razão do ressurgimento do problema da antiarte, que a nosso ver assume hoje papel mais importante e sobretudo novo. Seria a mesma razão porque de outro modo Mario Pedrosa sentiu a necessidade de separar as experiências de hoje sob a sigla de "arte pós-moderna" - e, com efeito, outra a atitude criativa dos artistas frente as exigências de ordem ético-individuais, e as sociais gerais. No Brasil o papel toma a seguinte configuração: como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? Vê-se pois que sente esse artista uma necessidade maior, não só de criar simplesmente, mas de comunicar algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a experts mas ate contra essa elite, com a proposição de obras não acabadas, "abertas". Essa é a tecla fundamental do novo conceito de antiarte: não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes, ainda uma atitude baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de "proposicionista", ou "empresário" ou mesmo "educador". O problema antigo de "fazer uma nova arte" ou de derrubar culturas, já não se formula assim a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido.

Conclusão: Mário Schemberg, numa de nossas reuniões, indicou um fato importante para nossa posição como grupo como grupo atuante: hoje, o que quer que se faça, qualquer que seja nossa demarche, se formos um grupo atuante, realmente participante, seremos um grupo contra coisas, argumentos, fatos. Não pregamos pensamentos abstratos, mas comunicamos pensamentos vivos, que para o serem tem que corresponder aos itens citados e sumariamente descritos acima. No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dada) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem que ser contra, visceralmente contra tudo, que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social. Dos críticos brasileiros atuais, 4 influenciaram com seus pensamentos, sua obra, sua atuação em nossos setores culturais, de certo modo a evolução e a eclosão da "nova objetividade" que já vinha eu, ha certo tempo concluindo de pontos objetivos na minha obra teórica (Teoria do Parangolé) - são eles: Ferreira Gullar, Frederico Moraes, Mário Pedrosa e Mário

Schemberg. Neste esquema sucinto da "nova objetividade" não nos interessa desenvolver a fundo todos os pontos, mas apenas indicá-los. Para finalizar quero evocar ainda uma frase que, creio, poderia muito bem representar o espírito da "nova objetividade", frase esta fundamental e que, de certo modo, representa uma síntese de todos esses pontos e da atual situação (condição para ela) da vanguarda brasileira; seria como que o lema, o grito de alerta da "Nova Objetividade" - ei-la:

DA ADVERSIDADE VIVEMOS!

* Termos brasileiros que correspondem a vários ritmos musicais.

Publicado no catálogo para Nova Objetividade Brasileira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.

Londres 19 agosto 1969

HÉLIO CITICICA

BARRAÇÃO

- formulação da idéia de Parangolé em 1964 : raiz raiz brasileira ou a fundação da raiz Brasil em oposição à folclorização desse material raiz - a folclorização nasce da camuflagem opressiva : "mostrar o que é nosso, os nossos valores ..." - a afluência da arte primitiva, etc. - PARANGOLÉ se ergue desde 64 contra essa folclorização opressiva e usa o mesmo material que seria outrora folc-Brasil como estrutura não-opressiva , como revelação de uma realidade minha-raiz - Jerônimo , na foto vestindo a capa (Atêrro, 1967) , revela tôda uma síntese : é inexplicável o que se passa aí : o modo com que se veste na planta e veste a capa é dado pela posição gestual-facial que expressa mais do que um simples "posar" : é Brasil-raiz, intransferível, mas não se limita a uma "imagem Brasil" : é raiz-estrutura e é não-opressiva porque revela uma potencialidade viva de uma cultura em formação : digo cultura em formação como a possibilidade aberta de uma cultura, em oposição ao caráter por que se designa habitualmente algo cultural - em certo sentido , e muito, é anti-cultura porque propõe a demolição do que é opressivo : a cultura , como é imposta artificialmente, é sempre opressiva, é o não-criar que vem com a glorificação do que já está fechado, se bem que possibilidades de reinformação possam ser tiradas daí - mas, no contexto geral, tôda a parafernália cultural-patriótico-folclórica-nacional é opressiva - PARANGOLÉ é a descoberta da raiz-aberta pela primeira vez - TROPICÁLIA (a imagem-estrutura) e BARRAÇÃO (comportamento-estrutura) são as evoluções naturais disso ou o projeto da raiz-Brasil —> a fecundação universal da raiz-Brasil : as possibilidades culturais intransferíveis se expressam através de estruturas puramente universais —> a busca imediata para o que denominei PARANGOLÉ COLETIVO (redundância, já que PARANGOLÉ desde o início propunha o coletivo como condição inerente) : propor propor já em 1966-67 era a condição primeira de tudo : TROPICÁLIA foi a proposição de uma condição aberta de descoberta dessa raiz-estrutura-proposição de um completo ambiente-comportamento — a idéia de BARRAÇÃO absorve, como o super-mataborrão , estrutura e participação-proposição , no que chamo comportamento-estrutura : a descoberta do crelazer como essencial à conclusão da participação-proposição : a catalização das energias não-opressivas e a proposição do lazer ligado a elas.

ho
nyk
21 julho 73: 23:15 horas
NTBK 2/73: começo pag. 23

M U N D O - A B R I G O

16 jul. 73 WALY SAILORMOON: ME SEGURA QU'EU VOU DAR UM TROÇO pag. 57

Osso do meu osso e carne da minha carne. pode ser chamado homem
porque nasceu de mulher. equação. tela de possibilidades.
screen of possibilities. perda inocência no jardim do EDEN.

27 out. 73

MUNDO-ABRIGO →

ABRIGO-GUARIDA:

chegada gradativa a uma
experimentação coletiva

o dia-a-dia experimentalizado
não exclue → dirige-se ao q é vida

a opção individual é a única
q pode optar pelo experimentar
como exercício livre

explorar

SOLTO DAS AMARRAS

da terra-terrinhã

do objeto e da necessidade

da produção de objetos de arte

para resolver o q é conflito

na relação sujeito-objeto

da imagem

da 'literacy' do homem letrado

do **role** social obrigatório

4 agosto 73

MUNDO-ABRIGO é proposição
assim como WOODSTOCK NATION
como EDEN

proposição de experimentalidade livre

6 ag. 73

ABRIGO-GUARIDA: desejo por um EDEN

abrigo: conceito-modelo

no WEBSTER'S NEW COLLEGIATE DICTIONARY:

shelter: do ANGLO-SAXÃO *scildtruma*:a troop of men with shields - *scild* shield +
truma a band of men**shelter:** da casca-proteção primeira do corpo

è SHELTER coletiva-total em q o mundo

é guarida: abrigo-proteção: coletivo:

q quer dizer: não-soma de shields

individuais mas abrigo-guarida **global**

in WAR AND PEACE IN THE GLOBAL VILLAGE MCLUHAN-FIORE p. 35:

Medieval armor surely represents a happy
wedding of technology and clothing and weaponry.

MUNDO-ABRIGO é environment

não-naturalista: ABRIGO-GUARIDA

do comportamento em nível experimental:

mais do q refugio é procura de chance

de experimentar existencialmente —

ocupação de viver: o environment

vivido q é cósmico isto é multitransformável

não-naturalista: ALDEIA GLOBAL MCLUHAN:

SHELTER-modelo não-sublimado: **explorar****o mundo**

27 out. 73

notas:

1- quando digo *explorar o mundo* q seria? - a meu ver o q deva ser é q eu estaria cogitando da possibilidade especial quanto à atividade-comportamento individual na qual postos de lado todos os hang-ups q nos ligam ao ambiente-terra imediato onde "crescemos" e o convívio compulsório q daí advem (família, etc.) e nos lançamos on our own numa condição de explorar (nem q por um instante) e **conhecer o q não se conhece** e nesse instante o MUNDO torna-se SHELTER: se isso se torna motivo para contínuo experimentar

assume-se o **experimental**: não interessam as formas intermediáveis e casos individuais (lentos, por etapas, instantâneos, etc.) q aí se sucedem: numa extrema situação se dá o q se caracteriza como "comportamento do artista"(criador)" assim como JOYCE ter-se desligado da terra IRLANDA pra q pudesse experimentar MUNDO e tornar a IRLANDA do dia-a-dia simultânea à ÍTACA odisséica e às possibilidades infinitas não-condicionadas dos dia-a-dias simultâneos-contíguos-entrelaçantes como se viver o dia-a-dia passasse então a uma condição de **experimental em aberto**: não são condições culturais/regionais/ritualísticas q promovem esse experimentar: não é um 'desligamento dos interesses diários' tão pouco: abrir-se ao MUNDO e vive-lo como GUARIDA-ABRIGO é aproximar-se e arder pela vida para a intensificação do viver sem intermediação ritualística (praticar, habituar, etc.) — não quero dizer q todas as pessoas se devam tornar artistas: não é essa a questão: pergunto: q pensamento se apresenta quando ABBIE HOFFMAN formula WOODSTOCK NATION? ou quando JERRY RUBIN atribue ao ROCK mudanças de comportamento numa determinada área de coletividade ? ou quando MCLUHAN aponta o **cooling down** da TV em oposição ao **heating up** do rádio e quando se verificam grupos q se situam num e noutro?: seria o **experimentador** alguém q assumiu um **role**: se não estaria ele além do condicionamento de **role** (q já era além da ex-pecialização de **job**) ou **role** se abriu como função-comportamento?

28 jul. 73

MUNDO-ABRIGO implica num tipo de experiência de vários níveis e a relação-conduta de cada indivíduo com ela tem importancia fundamental:

1- não q as condições acidentais definam algo de primeira importancia a não ser q essas condições explicitem um tipo de experimentalidade definida: não interessa por exemplo a relação da prostituta com "a vida de rua" porque esta relação (a não ser em casos extraordinários) está sujeita a um pattern definido q a limita de antemão à experimentalidade: em vez de dizer "a prostituta escolheu o MUNDO como ABRIGO e jogou fora seus hang-ups casa-familia como estrutura experimentalmente limitada" - ela diz: "a prostituta para manter seus deficientes hang-ups com uma estrutura casa-familia' usa o MUNDO não como ABRIGO mas como gadget

temporário para sobreviver" — usar o mundo como gadget é essencial mas nem porisso define uma experimentalidade livre como atividade: pelo contrário podem ser mil exemplos de mundo-usado-como-gadget de modo a manter condições (condicionamentos) mais do q abrir essas condições a transformações

2- a condição acidental é necessária para q seja definido esse shift experimental — se a "prostituta na rua" não define ou exige necessariamente um nível novo de experimentalidade-comportamento as children de GIMME SHELTER o fazem: em condições especiais a prostituta pode fazer o shift — só em condições também especiais podem as children de G.S. não fazerem o shift: porque o q é experimentado em termos de descondicionamento (não-sublimativo não-catártico) de patterns de comportamento é radical: isto é: irreversível

3- os lyrics de GIMME SHELTER: quero falar neles não como investigador estético (that would be a joke!) mas para intencionalmente utilizá-los como sample de argumentos q veem ao encontro do q quero explicitar — não me interessam as "intenções originais" q os criaram (os lyrics): nem mesmo os próprios criadores saberiam (ou não nos interessa o q eles pensam q sabem sobre isso) essas razões etc. — quero falar e reportar ao q está dito no NTBK 1/73 pags. 21 a 24 meu sobre isso:

22 jul. 73

NTBK 1/73: pgs. 21 a 24:

meu avô tinha um sonho: transformar morar numa casa q fosse TEATRO de PERFORMANCE MUSICAL: não importa: muita gente já viveu SONHO VIDA-TEATRO q na verdade seria como CASA-TEATRO comunizar palco-platéia-performance no dia-a-dia: tão distante e tão perto do q eu quero: SHELTER/BARRACÃO/MANIFESTAÇÕES AMBIENTAIS/BABYLONESTS → (esses NESTS pra adoração de L. FERNANDO GUIMARÃES estão "eletrificados") — CHRIS simultaneizou o dela (NINHO-BABYLONESTS) — mas SHELTER-PERFORMANCE não estaria tão perto do sonho antigo de meu avô? e tão longe!?: porque houve WOODSTOCK e como minha amiga ANNE me dizia ontem houve mil e uma 'de ruas' AMSTERDAM WIGHT LONDRES e TODA A INGLATERRA USA DINAMARCA ALEMANHA etc. e WOODSTOCK é o ambiente planetário

TERRA tornado

SHELTER

GIMME SHELTER

SHELTER TRIBALIZADO

CAMPOS

AFRICALOURIFICHAUSEN como diria AUGUSTO DE

negro

branco tribalizado

alemão

JIMI HENDRIX assim como o JAZZ

não são nem NEGRO-NEGRO

nem NEGRO-BRANCO (africano tornado performer estilizado)

são SÍNTESE DE RITMOS UNIVERSAIS

o q seja

aspiração

coleção de

aspirações

ritmo-corpo-

DANÇA

harmonia-play

MCLUHAN: the word "jazz" comes from the French *jaser*, to chatter. Jazz is, indeed, a form of dialogue among instrumentalists and dancers alike. Thus it seemed to make an abrupt break with the homogeneous and repetitive rhythms of the smooth waltz.

jun. 30 73

ASSOMO DO ASSOMBRO

(HAROLDO DE CAMPOS - livro de ensaios I-galáxias - INVENÇÃO 4 p.115)*suma somatória* do q seja ROCK

ou o q pudesse ser extase-ROCK

4 jul. 73

o grito-coro de GIMME SHELTER não é coro-backing pra MICK JAGGER é *grito multidão* como se toda WOODSTOCK NATION gritasse:

Rape, murder —

is just a shot away

is just a shot away

War, children —

is just a shot away

is just a shot away

a multi-vocalização do coro-ROCK vira depois disso o

grito-multidão

loud-extático

q não exalta romantismo de cada um (amor-cotovelo-good intentions)
mas q **children-grita**

CHILDREN woodstockizada

porisso grita pedindo SHELTER

q não é casa-familia-namorada

é SHELTER-mundo

A DAY IN THE LIFE

5 jul. 73

GIMME SHELTER não é musica cantada e está mais radicalmente
afastada de qualquer canto: é **grito** q é de multidão: marcha
vitoriosa pelas ruas experimentais da liberdade

as vozes de GIMME SHELTER aliam intonação a eletrificação

resounding exagero

mundo-SHELTER do ROCK

ROCKSHELTER

GIMME SHELTER não trás "mensagem" porque ela é o suprasumo
do não-discursivo porque o q é gritado é como q invocação
diabólica apocalipse q não é critica de mundo é o anjo coletivo
ROCKWOODSTOCK anunciando tempos-destino: não é mensagem

28 jul. 73

de volta ao NTBK 2/73 p. 37:

o q se segue é mais argumento pra MUNDO-ABRIGO e pro assunto:
não "interpretar" mas **usar como argumento-manifesto**:

1- MUNDO COMO SHELTER não é pattern homogêneo de comportamento-
situações:

é descontínuo

multi-patternizado

2- o a storm is threat'ning my very life today

não ameaça "uma vida": "a"minha": autobiograficamente como
situação especial relatada: ameaça LIFE em geral: a vida-children
coletiva

3- e assim com tudo o q está dito nos lyrics

4- o q ameaça fade away não é também a "espécie humana ameaçada num doomsday" mas a **experiencia coletiva livre**: doomsday não seria "limpar a terra da espécie humana" mas exterminar esse **exercício experimental da liberdade** invocado por MARIO PEDROSA e q não se refere mais somente à tarefa do artista (necessária) como ele queria mas a uma condição de liberação coletiva q é encarnada no conceito geral de **children** expresso aqui

5- MUNDO-SHELTER é multivalente porque não se tratam de "liberar consciencias para q criem" ou de criar condições ideais para experimentação estética fragmentada: MUNDO-SHELTER é o MUNDO tomado como PLAYGROUND e onde o comportamento individual(-coletivo) não se quer adaptar a patterns gerais de trabalho-lazer mas a experimentações de comportamento mesmo q essas nasçam fragmentadas e isoladas (o q deve acontecer) —

6- DO IT! de JERRY RUBIN contem uma infinidade de coisas excertáveis — é obra-total em matéria de experimentação CHILDREN iniciada na "barriga da fera" (USA segundo GUEVARA): o q vem ao q se quer dizer aqui: é:

(pag. 27):

We are proud to be known by what we are not.

(pag. 88):

A society which suppresses adventure makes the only adventure the suppression of that society.

7- include photo which was xeroxed from ALTAMONT (book of): CHILDREN

 inserir aqui foto-xerox de ALTAMONT

8- NO REASON TO GET EXCITED

grita DYLAN pela voz de HENDRIX (ALL ALONG THE WATCHTOWER)
 : é o grande grito-manifesto antes da marcha vitoriosa de GIMME SHELTER:

pra chegar ao MUNDO-ABRIGO não é só preciso abandonar a vontade mesquinha de possuir fetichistamente objetos desse mesmo desejo fetichista (isso é passo-implícito já não mais problema ou

ou dilema moral como antes) de propriedade (como se fossem substitutivos para uma "solução" no MUNDO existencialmente vivido como produção versus morte): é mais e mais do q isso: **é sentir-se livre (sem 'condições ideais') para assumir o experimental no comportamento (relações com o MUNDO) —**

9- MUNDO como **campo experimental** significa: experimental como exercício para um tipo de comportamento-**plenitude** q ~~há~~ **m**ênos tenda a uma estrutura de **lazer como prazer oposta à atual de lazer como dessublimação programada q sustenta períodos-horas de trabalho-produção alienado**

10- a produção numa posição experimental não é produção oposta ao lazer mas lazer tornado produção

11- rever-buscar coisas sobre CRELAZER meu

12- in WOODSTOCK NATION p.4 diz A. HOFFMAN:

I'm a great believer in the notion of subjective environment.

McLuhan says, "Environment is like a plastic dome inside another plastic dome".

13- um lyrics do GRATEFUL DEAD in WOODSTOCK NATION p. 19:

See that girl, barefoot (doceyonmoo)

Whistlin and a-singin

She's a carryin on

Laughin in her eyes, dancin in her feet,

She a (neonwhirrwhirrmo)

And she can live on the street.

14- no catálogo da WHITECHAPEL (londres, fev. 69),

GUY BRETT faz excerto de carta minha: (unfolding part at the end):

I am planning the BARRAÇÃO which should be the whole communital environment for the creleisure in my specific group in Rio de Janeiro. Have you the idea for yours? The creleisure may be marginalized now, but I am sure there will be the day when it wont be, as far as human aspirations become desalienated in an oppressive world, not as a dessublimative and fake activity, but as a real one, dismistifying and transforming it internally.

Crítica será feita adiante num outro item.

15- é óbvia a ligação de todas as teorias de MCLUHAN com a abordagem de MUNDO-ABRIGO: culmina com a formulação dele sobre/de ALDEIA GLOBAL TVizada e tem um manifesto q tem tudo o q quero em formulação nos capítulos Clothing e Housing de UNDERSTANDING MEDIA: o de Housing seria/teria q ser todo citado para suprir argumentos: não vou fazê-lo: vou citar o q der no argumento q desenvolvo ao desenvolvê-lo aqui:

a) a idéia de BARRACÃO: ingenuamente e não tanto formulei como projeto-comunidade pro meu grupo-RIO: mas entenda-se q grupo-RIO e comunidade têm aí um sentido especial: o "grupo" é mutável e não algo como se fora "família" e nem uma representação livre de estrutura familiar: o q é retrógrado e sem saída no isolamento de pessoas/grupos em comunidades é a idéia de q o urbano cria estruturas q são sempre as de família-família com todos os prejuícos etc.: apelam para uma "volta" ao campo como se fora possível começar do zero: mas os problemas de grupo-estrutura-família etc. persistem e em isolamento q termina por criar conflito e boredom e por dissolver com o tempo: não são experiências-limite salvo quando situações especiais o favorecem: reconhecer o urbano como experimentalmente mais apto a experiências-grupo é bem mais vital: claro q "grupo" seria o q se agrupa mais próximo a nós se é q se quer experimentar o dia-a-dia: mutável e sujeito a violentas transformações portanto: NEW YORK CITY é a super-comunidade 'media'-cosmo: voltar-lhe as costas e voltar ao campo é abdicar e querer/aspirar a uma fragmentação desnecessária e conservadora: é o oposto do q quer ser: é isolar-se das transformações q MCLUHAN aponta como constituintes do q deva ser a ALDEIA GLOBAL — voltando ao q queria eu com BARRACÃO: o uso do nome q me vem da moradia na FAVELA é o q eu queria como 'algo q não nasce da casa estruturada nos modelos conhecidos': BARRACÃO não seria 'imitar estrutura-espaço do BARRACÃO do morro': isso seria burrice por não possuímos o tipo de experiência igual à do morador do morro mas semelhante à dele: o q me atraía então era a não-divisão do BARRACÃO na formalidade da CASA mas a ligação orgânica entre as diversas partes funcionais no espaço interno-externo do mesmo: a FAVELA q é comunidade formada de BARRACÕES é de igual modo organizada mais tribal q o q MCLUHAN

29 jul. 73

chama de "casa de espaço quadrado" urbana com espaço dividido e com funções especificadas etc. e na FAVELA a sequência de BARRACÕES é às vezes chamada de trem numa identificação mais q significativa com o espaço do *trem* (q poderia ser o do avião etc.) q conduz *enclosure a enclosure* de maneira mais organica q a da "casa de espaço quadrado" — MCLUHAN aponta como o framing visual da casa de espaço quadrado é visual-linear ao contrário da moradia de povos não-letrados etc. — há portanto na minha idéia de BARRACÃO essa exigência inicial sobre espaço-ambiente: **criar espaço-ambiente-lazer q se coadune a um tipo de atividade q não se fragmente em estruturas pré-condicionadas e q em ultima instância se aproxime de uma relação corpo-ambiente cada vez maior** —

b) BARRACÃO não seria algo q se pudesse reduzir a "arquitetura experimental" mas como q estrutura transformável segundo as atividades experimentais de um determinado grupo ou mesmo de um indivíduo (o q seria a suprema ironia); BARRACÃO seria **modelo experimental do lazer como atividade positiva**: essa atividade estaria ligada na origem à necessidade de assumir e tomar de assalto o **comportamento** como elemento principal atuante na experimentalidade-núcleo acima referida: nada de grupo dedicado "de boa fé" ao "espírito" ou à "arte" seria núcleo de experimentações-limite — esse grupo é o q de mais variável e hipotético se possa prever: na verdade como eu pensara e quisera não o foi: a situação geral de desintegração do q é experimental no BRASIL tornou impossível e suicida a experiencia: e me fez ver algo: q o sentido e a natureza do projeto-BARRACÃO é a de **estrutura adaptável** e cujas origens e diretivas podem dar origem e erigir a experiencia em outras circunstancias não limitada (o projeto BARRACÃO) a lugar ou tempo: se o q houve no BRASIL castrou a experiencia ainda em projeto ela como semente q é não se limita a essa circunstância-limite: ela é **circunstância aberta: projeto circunstancial**: q é a natureza mesma dela: se o lazer tomado como experimentalidade está submisso a circunstancias de ordem social-ético-política ao dia-a-dia na própria sequência de vida dos indivíduos q nela se envolvem e q nem se sabe se é sequer possível ser experimentado mesmo nos princípios gerais e mesmo q de modo superficial seja abordado, então não se pode

querer limitá-lo a programa limitado a deadlines mesmo q amplas:
é *programa pra vida*: é programa q se discuta e no qual a discussão
da razão de ser dos valores deva ser constante: é experiencia
q deve sofrer etapas q tem q nascer desaparecer renascer e
transformar-se segundo circunstancias de ordem geral: de ordem
aberta: de modo q o q se mantém constante é no fim a proposta
feita como proposta inicial no estado mais direto: *o lazer*
como núcleo experimental e proposto como síntese de experiencias
propostas ligadas ao comportamento: corpo-ambiente: o dia-a-dia
como campo experimental aberto —