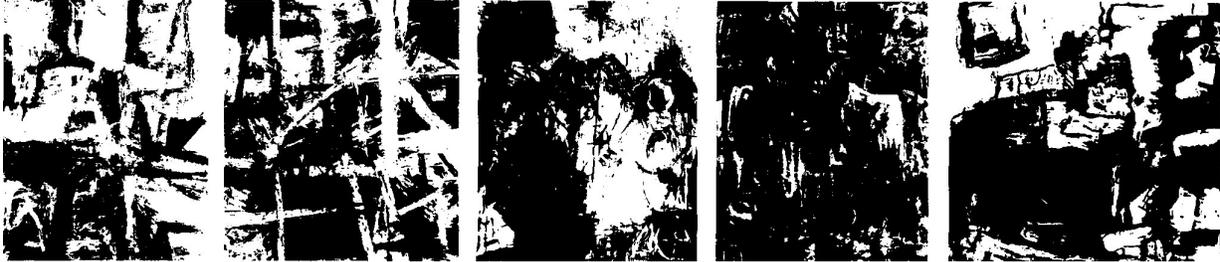


DE "OPINIÃO-65" A BIENAL



"Casa"

Pode-se dizer que de 65 a 69 — até a revanche do regime — boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política. Passada a hesitação do primeiro momento — provocada pelo golpe militar e pelos primeiros expurgos e prisões —, intelectuais e artistas voltam a reclamar para si um papel de ponta na resistência ao processo regressivo por que passava o país. Como disse, em 65, Sérgio Ferro, num debate entre artistas e críticos: a unidade que ocorria no Brasil, no setor das artes plásticas, não estava num parentesco formal, mas na posição agressiva, no não-conformismo, em sua tentativa ampla e violenta de desmistificação¹. Esta característica comum, de retorno à realidade (abandonando a abstração que era até bem pouco a tendência dominante), parece autorizá-lo a chamar toda essa nova produção, como o fizera Mário Schenberg, de "realista", aliás, subtítulo do programa do seminário "Propostas 65". Hélio Oiticica, entretanto, voltando à

questão em "Propostas 66", diz preferir a expressão "nova objetividade" — que acabou sendo consagrada. Enfatizava assim o caráter vanguardista e pioneiro do que estava ocorrendo aqui: não se tratava mais — segundo ele — de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de descobrir e criar objetos na tentativa de instaurar um mundo experimental, onde os indivíduos pudessem ampliar o seu campo imaginativo e, principalmente, criar, eles próprios, parte deste mundo ou, ao menos, ser solicitados a isso. O que culminaria numa "antiarte", num descentramento da arte, no "deslocamento do que se designa arte, no campo intelectual, racional, para o da proposição criativa, vivencial". "Dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de 'experimentar a criação'" — propunha Oiticica. Era assim, como observava, menos pela mensagem explícita, do que pela vivência social, coletiva, que propiciava, que a arte possuía impacto político². Amadurecidos pela derrota e pondo

Otília B. F. Arantes

*Ilustrações cedidas
pelo Centro de Estudos
de Arte Contemporânea*

* A primeira parte deste artigo retoma, parcialmente, nossa conferência "Depois das vanguardas", publicada em *Arte em Revista* n.º 7, São Paulo, 1983.

1 S. Ferro, "Vale tudo", in *Arte em Revista* n.º 2, 1979, p. 26.

2 H. Oiticica, "Situação da Vanguarda no Brasil", in *ibid.*, p. 31.

de lado o tom exortativo e populista adotado na maior parte das manifestações "engajadas" do início da década, os artistas, em sua maioria, especialmente nas artes plásticas, vão tentar provocar um impacto social revolucionário por uma alteração sobrevinda no interior mesmo da ordem artística. Como ao tempo das vanguardas históricas, opunha-se a toda forma de esteticismo uma *arte-vida-ação*, não apenas conteúdos e discursos políticos. O novo programa da arte brasileira era, ainda uma vez, o de romper com os limites artísticos — instituição autônoma ou atividade separada —, trazendo-a ao campo político-ético-social, como forma de atuação-produção coletiva³.

Programa estético e programa de ação parecem coincidir. A obra substitui-se o projeto, ou o gesto — o espaço da criação artística não deveria mais ser o museu, mas a rua, o espaço das trocas coletivas. Sem querer padronizar a arte

do período, esta parece ter sido, embora em graus diversos, a tendência dominante. Por um viés bastante diferente dos movimentos internacionais, especialmente da *pop* (apesar de não ignorá-la — como veremos), tal arte parece retomar o ideário vanguardista do início do século.

Certas declarações na época, como as de Hélio Oiticica — é necessário derrubar todas as morais, vivemos do caos e da adversidade —, parecem consagrar o caos e retomar o tom nihilista de certas vanguardas mais irracionistas de cinquenta anos atrás. Combinam, contudo, à violência predatória em relação aos valores consagrados e à consciência do subdesenvolvimento um forte *élan* construtivo. Dizia Hélio, em 67: "Desse caos vietnamês poderemos erguer algo válido e palpável, a nossa realidade"⁴.

Essa a grande esperança expressa nas manifestações artísticas mais relevantes daquele ano: "Alegria, Alegria", de Caetano, apresentada no festival da Record; o "Salão das caixas", na Petite Galerie; "Tropicália", do próprio Hélio; "O Rei da Vela", encenada pelo Teatro Oficina; "Terra em Transe" de Glauber; ou o *happening* da Galeria Rex.

Depoimentos e manifestos da época multiplicam suas referências aos movimentos históricos antiarte, especialmente a Duchamp e ao dadaísmo, ou ao surrealismo, mais diretamente, porém, ao próprio modernismo brasileiro — ao seu nacionalismo antropofágico, personificado, sobretudo, por Oswald. Mas se as questões são aparentemente as mesmas: nacional/internacional, velho/novo, o momento é outro. O desenvolvimento econômico e tecnológico atingira uma fase bastante mais avançada, do ponto de vista do capitalismo e da internacionalização — nos anos 20 ainda se tratava do "sonho brasileiro", tinha-se uma visão predominantemente prospectiva, otimista, utópica; já nos anos 60, o que domina é o gosto amargo da desilusão. Mas se, naqueles idos, havia, ao lado da aposta na modernidade e da necessidade de construir um Brasil novo, insatisfação com a realidade, com o atraso e o provincianismo, procurava-se, contudo, também preservar os valores nacionais, nativos, contra a desfiguração que a modernidade poderia trazer. Na década de 60, por seu lado, tendo passado pelas lições da arte abstrata — especialmente do construtivismo concreto e neoconcre-

3 "Esquema geral da Nova Objetividade", in cat. *Uma Nova Objetividade Brasileira*, MAM, Rio de Janeiro, abril 1967.

4 Do texto: "Parangolé: da antiarte às aproximações ambientais de Oiticica", in revista *CAM*, n.º 6, Rio de Janeiro, maio 1967.



Hélio Oiticica, "Parangolé nº 5", 1965

to —, a arte brasileira já se acha bastante distante da temática nacional e/ou popular. Uma vez absorvidos os recursos da tecnologia e da arte internacionais mais recentes, o questionamento da introjeção/rejeição das tradições e valores nacionais por essa modernidade deveria se processar num outro plano — o de desconstrução/reconstrução da própria linguagem artística.

Talvez pudéssemos dizer, embora isto seja muito esquemático, que a vanguarda brasileira passou por três momentos que, de certo modo, reproduzem o projeto das vanguardas históricas assim escandido: 17/32 — cubo-futurista; 45/60 — abstrato/concreto (ainda no filão do construtivismo); 65/69 (74?) — dadaísta/pop (sem abandonar inteiramente o componente construtivo dos momentos anteriores). Na década de 50, a tônica teria sido a afirmação do fenômeno plástico-visual, de sua autonomia, em reação a uma pintura muito voltada para a figuração da realidade nacional. Esta busca do essencial, esta depuração de forma não era despida de um sentido político prospectivo, nem estava inteiramente desenraizada da tradição nacional, mas, por seu caráter construtivo-tecnicista acabou comprometida com a ideologia desenvolvimentista dominante, enredando-se nas malhas do desenvolvimento tecnológico e sua aparente "neutralidade". A isto reagirá o neoconcretismo, retomando os valores expressivos e nacionais, num esforço de síntese — parcial, mas à qual é devedora toda a vanguarda, especialmente carioca, da década seguinte.

A nova figuração, os objetos, os ambientes, ou acontecimentos dos anos 60 se pautarão basicamente por aquelas normas sintetizadas no "Esquema Geral da Nova Objetividade": 1. vontade construtiva geral; 2. tendência para o objeto, ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3. participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos 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); 5. ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte".

Não se pretendia simplesmente integrar a arte à vida, ou diluir aquela nesta,

mas — desintegradora/construtora da vida e de si mesma —, a arte era concebida como um gesto ao mesmo tempo destruidor e criador a se desdobrar em todos os níveis. Talvez como nos anos 20, na Europa, estívéssemos assistindo a um fenômeno semelhante à ascensão do nazismo; parecia, porém, ainda sobrar uma réstea de luz, um pequeno espaço para exercer a liberdade (na expressão de Mário Pedrosa). Como o autoritarismo, também a lógica do consumo não era tão asfixiante como será daí a alguns anos (ou como já era esta nos países avançados).

Trazendo para a arte os mitos e símbolos da vida urbana, ou o inverso, trazendo aquela para perto do cotidiano, utilizando-se do traço forte e das cores agressivas da publicidade, ou de objetos da sociedade de consumo — aproximando-se, portanto, por certos lados, da arte *pop* —, é ainda à irreverência, à subversão, à maldição "dadá" que somos levados a nos reportar. É a mesma agressividade incômoda que a marca. Ainda que as influências *pop* e *op* fossem inegáveis, tratava-se, contudo, mais do que de apresentar imagens diversas, ou representar uma realidade nossa, subdesenvolvida, de criar "uma linguagem própria" — conforme, ainda, depoimento de Oiticica. Mesmo que alguns artistas se atribuíssem filiações *pop* — como foi o caso daqueles ligados à Galeria Rex (Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Leirner, Nasser, Fajardo e, até certo ponto, Nitsche, Resende ou Sérgio Ferro), em cujas obras as marcas de um Rauschenberg, por exemplo, ou de um Indiana eram facilmente detectáveis —, e mesmo que a crítica os tachasse de *popistas*, é preciso reconhecer que a atitude dos artistas brasileiros era muito diversa da dos congêneres americanos. Enquanto estes, como distinguira Mário Pedrosa (e esta era a visão dominante, no Brasil, na época), "capitulavam abertamente" diante da realidade imediata do cotidiano, regulado pelas leis de consumo, aqueles pretendiam revelar a "infra-realidade" — seja através do choque provocado pela explicitação das contradições no uso de materiais disparatados, combinando, por exemplo, o ultrapassado e o precário com o ultramoderno, como nos "ambientes" de Hélio, nas

Cildo Meireles,
"Inscrições em circuitos
ideológicos", 1970



"caixas de morar", de Gerchman, em seus jogos de palavras em acrílico (a lembrar logotipos de companhias aéreas ou bancos), "AR", "LUTE", "SOS", ou nos objetos máquinas de Wesley; seja pela distorção das informações habituais, como no caso de Maurício Nogueira Lima ao se utilizar de sinais de trânsito para indicar caminhos políticos, ou no recurso a outros sinais de informação, por Escosteguy, criando símbolos plásticos altamente sugestivos (também, embora já um pouco fora deste período, as "Inscrições em circuitos ideológicos ou antropológicos", de Cildo Meireles, gravando inscrições em garrafas de Coca-Cola ou notas de dinheiro repostas em circulação).

Voltando a Rubens Gerchman — "Agora ajoelhe-se", suas Lindonéias e misses de subúrbio, subdesenvolvidas, seus times de futebol — como os de Leirner —, suas multidões (em estádios, ônibus ou filas de fábricas), figuras anônimas, grotescas, caveiras, "procurados pela polícia": é sempre o mesmo tom de denúncia, às vezes explicitada por palavras indicativas ou texto, no estilo de primeira página de imprensa marrom, outras vezes pela combinação do tom agressivo vermelho-sangue com as cores da bandeira brasileira, aproximando imagens incongruentes ou superpondo-as a um fundo/bandeira zebreado. Todos os recursos da informática e da figuração mais recente são mobilizados. O mesmo ocorre com as pinturas/objetos viscerais de Antônio Dias, a denunciar todas as modalidades de violência. De seu lado, Nelson Leirner, ao enviar o "Porco empalhado" ao IV Salão de Brasília, não



Pedro Escosteguy, "Objeto popular", 1966

pretendia, seguramente, apenas, mais uma vez glosando Duchamp, romper os limites da arte — sua irreverência, em se tratando de um Salão oficial e, dentro do contexto político em que se dava, ia muito além de um simples questionamento da Instituição Arte: com ela, eram as próprias instituições que eram postas em causa (com a cumplicidade do júri, que o premiou).

Pelo recurso à realidade aparentemente a mais prosaica, mas tratada de forma inusitada, tornava-se manifesta uma realidade, no geral, ignorada, mas, mais do que tudo, tentava-se gerar um comportamento também ele inusitado, tirando o espectador da passividade, acirrando seus desejos e seus impulsos. Um fenômeno típico foi o "Rex Kaput" — o



Hélio Oiticica, "Homenagem a Cara de Cavalo", 1967



Antônio Dias, "Programação para Assassinato", 1965

happening de encerramento da Galeria Rex, que durou 8 minutos, o tempo de as obras serem arrancadas e a galeria depredada. Wesley Duke Lee, em depoimento recente, se perguntava: "Como é que se formou o saque? Que elementos estavam dentro das pessoas aparentemente pacíficas, que numa fração de segundos explodiram e transformaram uma galeria de arte numa espécie de cidade em momento de ser abandonada? Com que forças mexemos?"⁵ Algo semelhante ocorrerá algum tempo depois no Rio, só que os alvos serão bancos e supermercados. Seria um pouco ousado dizer que se tratava exatamente da mesma coisa — o móvel neste último caso era, evidentemente, a fome, no primeiro, provavelmente, a posse de objetos que tivessem valor de troca. Mas a diferença talvez fosse apenas de grau: em ambos os casos os padrões estabelecidos de comportamento eram rompidos, atentava-se contra a propriedade — de uma maneira ou de outra, subvertia-se a ordem.

A participação do público vai se dar de diferentes maneiras, em nível maior ou menor, vai ser mais ou menos popular, mas ela é quase sempre o fito principal dos artistas na época. Os objetos de Gerchman ou de Lígia Clark, os "penetráveis" de Hélio, o "Trapézio" ou o "Helicóptero" de Wesley, a "Bolha" de Nitsche, são alguns exemplos de obras em que o público é diretamente instado a participar⁶.

Em síntese, pode-se dizer que a arte que se fazia aqui era, diante do *pop* americano, extremamente *hot*, como já assinalou uma vez Frederico Morais, ao relatar o fato de Sam Hunter ter vindo ao Brasil organizar uma exposição de arte latino-americana em seu país e não ter podido chegar a um acordo com os artistas brasileiros. Conta Frederico que "enquanto ele queria uma arte *cool*, os brasileiros só concordavam em remeter obras *hot*; a mostra acabou não saindo"⁷.

As ambigüidades, entretanto, são evidentes e em grande parte assumidas. Basta ler a "Declaração dos princípios da vanguarda", de janeiro de 67: pretendia-se uma arte que integrasse a atividade criadora na coletividade, que não fosse elitista, mas que não compactuasse com a miséria e a estagnação nacionais; para

isto, era necessário romper com as fronteiras locais, utilizar-se de todos os recursos técnicos avançados, projetar sobre ou para além deste subdesenvolvimento valores e instrumentos da sociedade capitalista avançada; como fazê-lo sem alinhar-se e ceder às pressões imperialistas? Estas, de seu lado, se davam no sentido de perpetuar a miséria, ou, ao menos, a dependência. Assim, para se libertar da mesma, obrigados a buscar novas linguagens em consonância com o mundo moderno, os artistas se viam encerrados num círculo difícil de romper. Não se propunham modelos; ao contrário, acreditavam em possibilidades e caminhos próprios, mas era evidente a insatisfação com os recursos de que dispúnhamos e a aspiração a "acompanhar as possibilidades da revolução industrial" — o fascínio pela tecnologia mais recente, ainda um pouco longe do nosso alcance, vinha acompanhado da crença de que pudesse trazer, de imediato, em seu bojo, as condições "para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade" por parte do público. Mas quem era este público atingido e até onde esta "revolução" nas relações arte/público poderia ter conseqüências para além do evento, não se esgotando no próprio instante? Quais os desdobramentos possíveis destes eventos? Em que nível se dariam? Através de tal "posição revolucionária", que valores eram perseguidos? Em nome de que progresso se lutava? Que modernidade estava em jogo? Provavelmente nada disto estivesse muito

5 Depoimento a Cacilda Teixeira da Costa, in *Wesley Duke Lee*, MEC/FUNARTE, Rio de Janeiro (col. ABC), p. 29.

6 "Minha obra" — dizia Gerchman — "não é para museus, ficam cabe em nossos apartamentos. Deveria fazer parte de um parque de diversões." Cit. por Flávio de Aquino, em "A louca arte de nossos jovens artistas" — reproduzido in cat. *Objeto na arte, Brasil, anos 60*, FAAP, São Paulo, 1978, pp. 83/84.

7 Frederico Morais, "A crise da vanguarda no Brasil", in *Artes Plásticas, a crise da hora atual*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1975, p. 95.



Lygia Clark, "O dentro é o fora", 1963

8 Sanguinetti, *Por una vanguardia revolucionaria*, trad. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pp. 31/32.

claro. Negava-se a importância do mercado (item 7 da "Declaração"), ao mesmo tempo que se pretendia dinamizá-lo (item 2); pretendia-se recorrer aos meios de comunicação (item 8), desrespeitando ao mesmo tempo as instituições e os interesses dominantes — ora, como escapar à lógica consumística, ou como utilizar os *media* sem cair na separação social que instituem por sua própria *forma*?

Essas são algumas das contradições e dúvidas vividas, que apontamos não para desmerecer os propósitos da vanguarda brasileira ou minimizar seu alcance, mas no intuito de compreender como e por que tais contradições puderam coexistir e, inclusive, como constituíram, menos que sua limitação, sua força. É preciso, aliás, não esquecer que isso sempre ocorreu em todas as vanguardas. A combinação de atraso e avanço, de nacional e internacional, de caos e ordem, instituição e liberdade, radicalismo e complacência, heroísmo e cinismo (nas expressões de Sanguinetti — teórico e defensor da arte de vanguarda), não é apanágio nosso. Tais tensões atravessam todo o movimento moderno, que se exaure, justamente, quando vêm dissimuladas numa aparente síntese ou totalidade — arte-total, síntese das artes, arte-cidade-planetary etc. Aí, os antagonismos acabam por se dissolver, funcionalizados em nome das exigências da realidade produtiva. Em contraposição, esses artistas brasileiros aqui referidos, reatando com o espírito das vanguardas da primeira hora, rejeitam essas totalizações, enfrentando, talvez mais do que antes, as contradições num esforço de aprofundá-las dialeticamente. De certa forma nos beneficiamos do atraso: só numa realidade em que a administração, autoritária ou liberal, não seja absoluta, onde nem tudo está rigorosamente estabelecido, onde o incongruente se choca e convive, esse tipo de comportamento, inerente às vanguardas, é possível. Ainda aqui, mais uma vez, sua ambigüidade: elas sobrevivem graças às próprias contradições da realidade em que surgem. Que essas contradições se transformem no momento seguinte em aporias, não há dúvida, como também não há dúvida de que, na maior parte dos casos, as vanguardas tenham acabado por desfalecer diante da ideologia cultural dominante, dissolvendo a própria alteridade em nome do trabalho produtivo, abolindo assim sua for-

ça dialética. Fenômeno exaustivamente analisado pelos teóricos da vanguarda: se as vanguardas questionam a neutralização mercantil na arte e representam um momento dialético no interior da mesma, ao mesmo tempo, como adverte Sanguinetti, "por força das coisas e por força mesmo do mercado, realizam a aventura desordenada da razão comercial"⁸.

Em meados dos anos 60, contudo, para o Brasil da época, combinando o movimento geral da rebeldia dos jovens — que vai culminar, no mundo inteiro, nos vários maíos de 68 — com as condições adversas que se estava vivendo, a estratégia Outrora adotada pelas vanguardas parecia de novo ser a mais conseqüente. De outro lado, passados cinquenta anos, os impasses das vanguardas tinham se tornado evidentes — retomá-los implicava também denunciá-los, explicitando as artimanhas do mercado e sua contrapartida inevitável, mais do que como um recurso preventivo, como reconhecimento e denúncia dos limites e compromissos dos instrumentos de que se lançava mão. É esse cinismo sadio a tônica de muitos dos textos da época, especialmente dos irreverentes tropicalistas — veja-se as declarações de Caetano, José Celso ou Oiticica. Este último, num texto-manifesto de 69 — "Brasil diarreia/Chega de luto no Brasil" —, pregava abertamente, contra todos os purismos daqueles que se sentem culpados e esperam o castigo ("que se danem"), a "ambivalência crítica". E explicava ele: "o que não significa que não se deva optar com firmeza", pois justamente "a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destruir pedaço por pedaço cada problema". Negam-se os valores absolutos — castrantes de quaisquer liberdades; coloca-se tudo em questão, ao invés de aceitar conformisticamente as coisas como estão dadas — essa é a maneira de assumir criticamente as ambivalências.

"Eis a questão", diz Hélio: "E a questão brasileira é *ter caráter*, isto é, entender e assumir todo esse fenômeno, que nada deve excluir dessa 'posta em questão': a multivalência dos elementos 'culturais' imediatos, desde os mais superficiais aos mais profundos (ambos essenciais); reconhecer que para se superar uma condição provinciana estagnatória, esses termos devem ser colocados universalmente, isto é, deve propor ques-

tões essenciais ao fenômeno construtivo do *Brasil como um todo, no mundo*, em tudo o que isso possa significar e envolver".

Misturam-se exemplarmente, nesse texto, os sentimentos contraditórios a que nos referíamos: indignação, vontade de mudar, associados à consciência de que é preciso levar em conta esse Brasil a assumir/deglutir/construir — falta de caráter, superficialidade, provincianismo, cafonice, são alguns dos aspectos para que chama a atenção Hélio. "Quem quiser construir — diz ele — tem de mergulhar na merda." A ambigüidade é aí posta como virtude e "coerência crítica" — o contrário, paradoxalmente, do conformismo. Cita, a título de exemplo, a crítica da "Tropicália" ao "bom gosto" da Bossa Nova — "ambivalente e específica" —, tornada por seus diluidores em "cafonice estagnatória", oficial, pasadista, reacionaríssima. Esse seu manifesto-exortação (que talvez já tenha surgido quando o ciclo havia chegado ao fim), denunciando o estado de espírito resultante do impasse maior vivido por toda aquela geração e que logo só terá como alternativa a atividade *under* (era 69 e a repressão começava a se instalar em todos os níveis de forma violenta, muitos artistas, entre eles o próprio Hélio, estavam deixando o Brasil), conclui, ainda dentro da ótica que dominara até então sua produção teórica e artística: "A idéia de vanguarda, viva e efetiva em alguns, tornou-se mera 'compilação' na maioria da chamada crítica de arte. (...) Não existe 'arte experimental', mas o *experimental*, que não só assume a idéia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto que deglute e dissolve a *convi-conivência*. No Brasil, portanto, uma posição *crítica universal permanente* e o *experimental* são elementos construtivos. Tudo o mais é diluição na diarreia."⁹

Como se vê, o reconhecimento ou a denúncia da ambivalência não tinha um sentido negativo, mas fazia parte de uma postura crítico-construtiva. Uma arte que ficasse restrita à denúncia ou fosse apenas anti permaneceria perigosamente fora da

realidade, reforçando apenas as contradições.

A dimensão construtiva ou prospectiva dessa vanguarda estava diretamente vinculada — à diferença de boa parte da tradição construtivista — ao fato de não se pôr como uma arte acabada, e necessariamente separada, mas como uma "obra aberta" à participação do público. Esta expressão, adotada por Hélio Oiticica no "Esquema geral da Nova Objetividade", estava em voga na época, por influência de Umberto Eco. Ferreira Gullar, por exemplo, em seu livro *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, diz mesmo preferir o conceito de "obra aberta" ao de "vanguarda" ("impreciso e arbitrário") porque (e ele cita Eco) "a obra é uma *mensagem* fundamentalmente *ambígua*, numa pluralidade de significados que coexistem num só significante".¹⁰ É de novo a ambigüidade da arte como marca de riqueza, de "multivalência", que é posta em destaque. Embora nos pareça que a expressão não é menos problemática do que a designação "vanguarda", podendo esconder uma perigosa relação catártica e paralisante de identificação, ao invés da pretendida abertura ideológica e crítica¹¹, ou suscitar uma ação/reação de conteúdo bastante duvidoso.

Referindo-se à experiência de choque que alguns artistas — mais especificamente os do grupo Oficina — pretendiam provocar no espectador, através de uma transgressão violenta da linha público-platéia, Roberto Schwarz, em seu conhecido e polêmico artigo "Cultura e Política 64-69", chama-nos a atenção para um fato curioso: a divisão da platéia, uma parte desta passando para o lado do palco e identificando-se com o agressor, num comportamento autoritário e discriminatório em relação ao agredido, numa espécie de competição — "uma espiral de dureza em face dos choques renovados, em que a própria intenção política e libertária que um choque possa ter se perde e se inverte". Segundo ele, o que num teatro como esse "se figura, critica e exercita é o cinismo da cultura burguesa diante de si mesma"¹². De qualquer maneira, "ambígua até as raízes", é antes de tudo a própria sociedade e seria impossível, pois falso, instaurar-se em meio a ela uma situação ideal em que os comportamentos e a ideologia dominante fossem exorcizados. Não há dúvida de que a sistematização

10 Ed. Civilização Brasileira Rio de Janeiro, 1969, pp. 37/38.

11 Cf. sobre isto Sanguinetti *op. cit.*, p. 95.

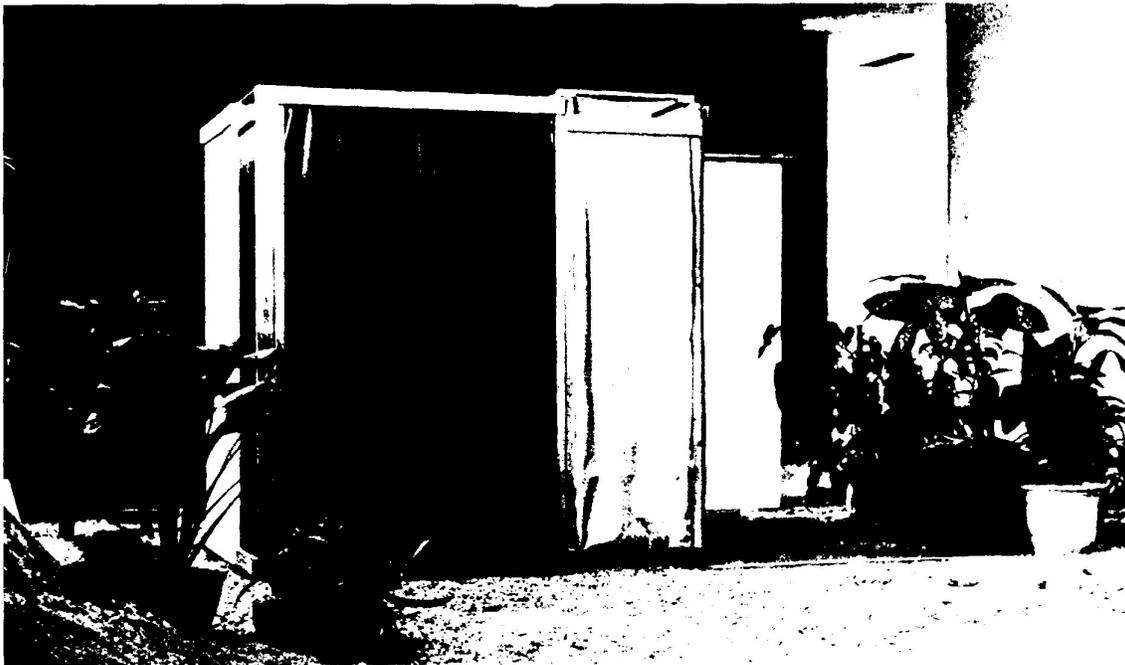
9 "Brasil diarreia" e "Chega de luto, no Brasil", 1969 reproduzidos em *Arte em Revista* n.º 5, pp. 43 a 45.

12 In *O Pai de Família e outros estudos*, Paz e Terra Rio de Janeiro, 1978, pp. 87/88.

do choque tem compromisso com a ordem estabelecida — nem é outro o sentido da advertência de Hélio contra os epígonos e utilizações do tropicalismo. Ao mesmo tempo, não há como abandonar o meio-fio em que se equilibra essa produção de vanguarda (evidentemente e inevitavelmente burguesa), escapando pelo outro lado. A conscientização e explicitação desta posição incômoda são seu último recurso para se defender contra a recuperação/neutralização incessante promovida pela indústria cultural. A ambigüidade é, sem dúvida, um fenômeno bem mais geral e, provavelmente, inerente à própria arte desde que a harmonia original das culturas primitivas foi rompida. Porém, nos momentos de maior indefinição política e social, de crise, de passagem ou superposição de dois modelos políticos e econômicos diferentes, as contradições se aguçam: a margem de manobra da arte é aparentemente maior, mas as imprecisões sociais, que nela se refletem negativamente, a atingem em seu cerne, em sua diferença. Sendo ela sempre uma negação determinada, convivem nela, embora criticamente, as contradições da sociedade em que se origina. Aliás, não é outro o sentido do texto de Roberto Schwarz (apesar do rigor de certos juízos), ao

marcar as ambivalências decorrentes da convivência de elementos contraditórios na arte daquele período, como, por exemplo, de arcaísmo e modernidade no Tropicalismo: "É literalmente um disparate — é esta a primeira impressão — em cujo desacerto porém está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista. São muitas as ambigüidades e tensões nesta construção. O veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, mas o passado é nobre e o presente é comercial; por outro lado, o passado é iníquo e o presente é autêntico etc." Se os resultados dessa conjugação podem facilmente ser conformistas, reconhece Roberto que "podem também, quando ironizam seu aspecto duvidoso, reter a figura mais íntima e dura das contradições da produção intelectual presente"¹³. Voltamos mais uma vez a Hélio Oiticica — o primeiro a se utilizar da expressão Tropicália para designar um labirinto, ambiente/comportamento, célula/barraco, *raiz-estrutura-proposição* (como ele a batizará mais tarde), colocada nos jardins em frente ao MAM, em 67, por ocasião da exposição "Nova Objetividade...", e onde, no interior de uma tenda verde-amarela, numa arquitetura semelhante à das nossas favelas,

13 *Ibid.*, p. 74.



Hélio Oiticica, "Tropicália", 1967

em meio a um cenário tropical, com plantas características e araras, o público era obrigado a caminhar descalço sobre raízes de cheiro forte, em forma de ninho, e objetos plásticos, acabando seu percurso diante de um aparelho de TV ligado, cujo som se fazia ouvir desde fora. Incorporar, deglutir, transformar — eis a proposta, contra qualquer forma de sublimação, escapismo ou saudosismo. Os meios de comunicação e a miséria nacional — não apenas uma imagem do Brasil, mas, conforme o próprio Hélio, a criação de uma "imagem-estrutura", do "projeto da raiz-Brasil" —, como dirá algum tempo depois, ao analisar a experiência —, o oposto da folclorização. "A fecundação universal da raiz-Brasil" — a revelação de uma "potencialidade viva", de uma "cultura em formação". Ou ainda, anticultura, na medida em que não possui o caráter opressivo da "cultura" — sempre imposta —, como, por exemplo, toda "parafênalia cultural-patriótica-folclórica-nacional". Para ele, como citávamos, o Brasil deve estar referido a um contexto universal. De nada adiantaria reforçar valores locais, irrelevantes diante da problemática mundial — é preciso saber "consumir o consumo", "absorver antropofagicamente" as influências externas — única maneira de "derrubar as defesas que nos impedem de ver o Brasil no mundo, ou como ele é realmente", de modo a poder superar o atraso e a estagnação. É dentro desse mesmo projeto que se inscrevem os "parangolés" ou os "Bólides"¹⁴, e que culmina com "Apocalipopótese", em 68 — série de iniciativas coletivas simultâneas, sob a orientação de diferentes artistas. Passeatas, manifestações de rua e "arte pública" coincidem num movimento coletivo de insurreição — logo calado da maneira a mais violenta.

Equívocos houve, evidentemente, como sempre, mas o maior talvez tenha sido o de ter menosprezado a capacidade de repressão e recuperação do sistema.

Com o AI-5 e o recrudescimento da censura, os artistas foram obrigados a encontrar formas de expressão em que a referência ao social fosse menos direta. Indo ao encontro da voga internacional do *underground*, os artistas nacionais que

permaneceram no país vão buscar na marginalidade das instituições e pela exacerbação da gestualidade uma desestabilização indireta dos valores impostos. A tônica é a do irracionalismo, o que, associado à impossibilidade de gerar acontecimentos públicos, faz a arte retirar-se, fechando-se, no mais das vezes, em rituais restritos, para iniciados. Experimentação, anarquismo, individualismo são algumas das bandeiras, e que têm por conseqüência, justamente, a completa fragmentação da produção — a ponto de dificilmente podermos enquadrá-la numa tendência, ou mesmo em tendências definidas.

Esse surto descentrado também acaba caminhando rapidamente para a diluição e a generalização conciliatória. As limitações impostas impedem a exploração/exposição das contradições, que se transformam em impasses. A recuperação pelo sistema e pelo mercado logo se acentua com a chamada "abertura" e a definição maior de uma estratégia político-cultural por parte do governo.

Entretanto, de um modo ou de outro, até meados da década passada, a produção artística foi dominada pelo espírito que animou este fenômeno múltiplo e contraditório que foi o Tropicalismo. Já de 75 para cá, temos a impressão de que um fato inteiramente novo está acontecendo: vemos os jovens voltarem aos suportes tradicionais, os artistas de vanguarda retornarem ao construtivismo e, muitas vezes, à abstração — lembro aqui a retomada da arte concreta por Geraldo de Barros, que fora ligado à Galeria Rex; os quadros e composições da segunda fase de Antônio Dias —, a despertar-nos reminiscências de Malevitch ou Albers; os grandes painéis de papel recortado dentro de caixas de vidro e aço, em bancos, sedes da indústria ou agências da Varig, de Vergara; as telas de Tozzi ou Gregório; os imensos murais, pela cidade ou em estações de metrô; as esculturas da Praça da Sé, em São Paulo, e assim por diante. Pouco a pouco voltou-se, como em toda a parte, a expressões artísticas que pareciam esgotadas. Passamos a uma fase novamente mais construtiva, menos nihilista. Estávamos em meados dos anos 70, começávamos a ter uma certa abertura política, mesmo se discreta; a censura afrouxara junto com a repressão, logo viria a anistia. Com essa nova arte, um tanto comportada, estaríamos voltando ao otimis-

¹⁴ Cf. "As possibilidades do crelazer/Barracão/LDN", 1969. Reproduzido em *Arte em Revista* n.º 5, pp. 47/48.

mo? Ou simplesmente ao conformismo? De novo, à nossa maneira, estávamos compassados com o que ocorria no resto do mundo, onde as variantes do *pop* ou o experimentalismo dos anos 60 não mais comoviam ninguém, onde a rebeldia ia cedendo lugar a uma relação mais tranqüila, embora às vezes por demais acomodada, com o aqui e agora. As utopias tinham sido arrastadas pela onda predatória dos anos 60 — revolta inconseqüente, ou revolucionária (como no Brasil), mas que de uma maneira ou de outra ainda estava referida ao pensamento e à prática da crítica *moderna*. A produção artística e cultural começa a assumir novas formas que logo começarão a ser identificadas como anti ou *pós-modernas*.

Ainda aqui é preciso evitar os reducionismos. Acreditando que o que se passava no Brasil era apenas o decalque do que ocorria no mundo, esquerda e direita reagiram recorrendo a um *nacionalismo* no mais das vezes simplista: na ilusão de recuperar a identidade, apenas aprofundavam as distâncias; introjetando a ótica do colonizador, reforçavam uma postura passadista, o subdesenvolvimento, ou levavam a uma folclorização da cultura. Política cultural que acaba alimentando o mercado de arte dos países desenvolvidos com exotismos estereotipados. O discurso de esquerda, novamente emergente, combina-se com a "política nacional de cultura" do governo (1974) — é a memória nacional filtrada pelos interesses do Poder, a "imagem-Brasil" folclórica, de que falava Hélio Oiticica. Ora, não há como escamotear as influências externas, como o fazem justamente as posições referidas ao propor uma arte nacional, mas, à diferença do que vai ocorrer em certas áreas (especialmente no cinema), é no setor das artes plásticas (talvez por seu caráter marginal/elitista. . .) que, mais uma vez (apesar de parecer paradoxal, uma maior autonomia é preservada. Ou melhor, aí, os interesses do mercado (que tem que satisfazer um certo gosto cosmopolita e exigente) parecem possuir certa especificidade, não coincidindo exatamente com os interesses de propaganda do governo — o atributo "qualidade" (evidentemente também, em certa medida, ideológico) parece sobrepujar este outro (aparentemente mais espúrio), o de propaganda. É o outro lado da "neutralidade" mercantil: a "competên-

cia" que faz com que, mesmo na arte, aparentemente a mais sintônica com os modelos e os padrões internacionais, se descubram fórmulas originais que, quem sabe mesmo, extravasem em parte os interesses econômicos ou políticos. Aliás, a internacionalização do mercado e da cultura, através da *media*, torna cada vez mais problemática a oposição nacional x internacional e ilusória, senão conservadora, toda proposta de teor nacionalista. É preciso pensar as particularidades no interior das articulações que as geram, não escamoteando pois as relações de produção e consumo, numa pretensa depuração da arte dos países menos avançados — o que acaba por reforçar e reproduzir o *status quo*. Como o internacionalismo, estes regionalismos operam com totalidades abstratas e enganosas. Novamente aqui, como observamos em relação aos anos 60, não se trata de identidade absoluta ou de diferença radical, sob pena de nos encerrarmos numa visão paralisante da arte, e da história.

Ao lado desse nacionalismo ingênuo ou interessado, a abertura de nossas fronteiras culturais, que acompanhou uma certa liberalização ao nível da política, representou (independentemente do que pudesse haver de comprometido ou regressivo no que nos vinha de fora) uma lufada de ar civilizatório em face do obscurantismo reinante (especialmente de 69 a 74). Após um período de total cerceamento de nossa cultura, foram aos poucos e timidamente despontando iniciativas no sentido de ampliar o espaço de debate de idéias — foi o período em que mais proliferaram revistas e jornais alternativos. Era necessário reciclar a *intelligentsia* e o nosso público com a maior rapidez, num esforço conjunto de recuperação do tempo perdido. O retorno de muitos de nossos intelectuais do exílio foi também um fator decisivo.

No campo das artes plásticas, as coisas se passaram de maneira um tanto particular. Além de a intervenção do Estado nunca ter chegado a ser tão sistemática e direta como em outros setores — por exemplo, no teatro, no cinema ou na Universidade —, uma certa euforia econômica, ocorrida na época de maior repressão, ativou o mercado de arte, as galerias se multiplicaram e algumas telas

atingiram cifras astronômicas. Mas foram especialmente os velhos pintores (ou seus herdeiros) que mais se beneficiaram com esta movimentação do mercado. Salvo poucos colecionadores que sempre compraram obras de artistas jovens, a nova burguesia que se formava, resultante de um enriquecimento rápido e momentâneo, provocado pela especulação financeira, preferia investir em nomes já reconhecidos. Este fenômeno, portanto, não chegou propriamente a alterar de modo substancial o panorama artístico local. Ao contrário, houve até um certo retraimento de boa parte dos artistas mais talentosos, especialmente os cariocas, muitos deles tendo se afastado do Brasil, outros refluindo para o *underground*, como referíamos acima. A partir de 75, contudo, uma nova efervescência se faz sentir nesse meio, mas já dentro de uma outra postura, assinada por nós: houve um retorno à pintura de cavalete, no mais das vezes, à figuração, à obra de arte acabada, durável, decorativa. As influências externas "nostálgicas" convergem com a redescoberta dos mestres, cujas obras tinham sido postas em circulação pelas galerias, e aos quais esta nova leva de artistas terá então mais facilmente acesso. Muita gente pintava, as telas dos artistas consagrados tinham atingido preços exorbitantes, o *boom* cedia lugar à crise, os *marchands* tiveram que se voltar para a produção recente e mais acessível — era a hora e a vez dos jovens. Inclusive uma forma artística, que em geral não gozava de muito prestígio no mercado, teve um grande impulso no período: a gravura. A produção era muito variada, experimentava-se um pouco de tudo — é difícil defini-la e, apesar de muita coisa interessante estar sendo produzida, havia uma impressão dominante de "vazio" artístico.

Vivia-se a transição. Contudo, havia, inegavelmente, alguns denominadores comuns a essa pintura. Talvez o mais abrangente fosse a emergência, de novo, do conceito de "obra de arte" e, com ela, a preocupação com a forma, com o lado artesanal da pintura — o cuidado com os materiais, combinando os recursos mais avançados com as técnicas tradicionais do desenho e da pintura. Assim, curiosamente, apesar da diversidade, pode-se hoje, num balanço da época, registrar uma produção de qualidade plástica inegável: de Gerchman ou João Câ-

mara a Gregório Corrêa, de Antônio Dias a Baravelli ou Tozzi. A preocupação política dos anos 60 parecia ceder ao profissionalismo ou, ao menos, se tornava bem mais mediada. Como já formulara com precisão Enzensberger: "Conspirar em nome das artes não é possível senão onde elas sofrem opressão", ou seja, o esforço por romper com a resistência que a sociedade oferecia à arte moderna, tanto quanto à modernização em geral, ou às transformações, não sobrevive às condições históricas que as tornaram possíveis¹⁵. Esse retorno à obra separada pode conduzir a um fazer absolutamente desenraizado e elitista; no entanto, mesmo que isto em parte seja verdade e que a pintura, de um certo modo, sempre tenha sido arte para uma elite bastante restrita, não deixou de ser uma produção plástica sintonizada com o clima do período que, pela menor urgência do político, propiciava um retorno sobre ela mesma. Além disto, as *Cenas da vida brasileira* de João Câmara, as figuras populares de Gerchman, ou as ruas vazias de Gregório, mesmo não tendo uma intenção crítica explícita, estavam longe de ser integradas ou apenas reiterativas, em relação à realidade, e nos concerniam muito de perto.

Gregório, por exemplo, paulista, bem mais jovem, na época estreado, não sendo um dos egressos da arte "comprometida" dos anos 60, talvez seja um dos exemplos mais representativos da nova pintura que surgia. Embora identificado por muitos críticos como "hiper-realista", Gregório, de fato, em sentido estrito, nunca o foi¹⁶. Recorrendo à fotografia e à temática do dia-a-dia urbano,

15 Hans Masnus Enzensberger, "As aporias de vanguarda", in *Tempo Brasileiro* n.º 26/27, Rio de Janeiro, 1971, p. 112.

16 Sobre a pintura de Gregório cf. o excelente artigo de Gilda Mello e Souza, "Duas Notas", in *Arte em Revista* n.º 7, pp. 64 a 66.



Gregório, "Figura no quarto", 1978

17 Cf. Lyotard, "Esquisse d'une économie d'hyperrealisme", in *Des Dispositifs Pulsionnels*, 10/18, Paris, 1973, pp. 105 a 113

18 Cf. a bela análise de João A. Hansen, "Dados para identidade em R.G.", in *Arte em Revista* n.º 7, pp. 25 a 30.

19 Carlos Zílio, José Resende, Ronaldo Brito, Walmécio Caldas Jr., "O boom, o pós-boom e o des-boom", in *Opinião*, 3/9/1976, p. 28.

20 José Resende e Ronaldo Brito, "Mamãe Belas Artes" in *O Beijo* n.º 2, Rio de Janeiro, 1977

chega a resultados plásticos muito diversos à exposição de itens do cotidiano em forma de catálogo ilustrado — desparticularizados, sem romantismos, exotismos ou subentendidos, feericamente iluminados, de cores chapadas — como na pintura "hiper"¹⁷. Ora utilizando uma técnica aproximada da dos neo-impressionistas (especialmente nos *crayons* e pastéis), ora explorando os efeitos de luz e sombra, Gregório soube combinar o novo e o antigo, a figuração "hiperrealista" e a acadêmica, reatando, num certo sentido, com a pintura da "Família Paulista".

É também em São Paulo que dominam suas telas e, ainda uma vez, a relação, no mínimo problemática, com a metrópole — já expressa no uso proposital de recursos anacrônicos: o moderno filtrado pelo antigo. Contudo, à diferença do Grupo Santa Helena, que se refugiava nos bairros pacatos de São Paulo, Gregório elegerá o centro da cidade — dos pardieiros, dos minhocões, dos lumpens, das prostitutas, dos trombadinhas.



Rubens Gerchman, série "O voyeur amoroso", 1981

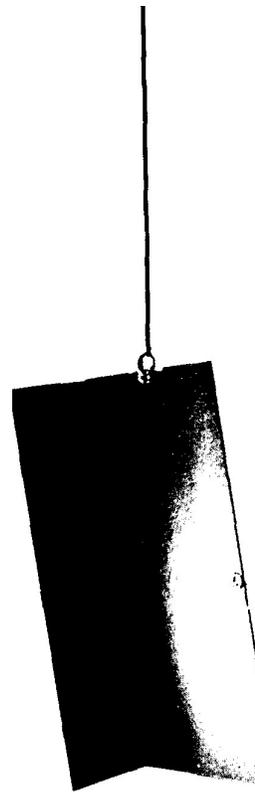
Não a cidade viva, mas a cidade morta, em geral envolta numa luminosidade baça, filtrada pela neblina, ou simplesmente imersa nas trevas da noite — tudo aí parece estar por acontecer ou já ter acontecido, afugentando os transeuntes. Cenário de crimes? E um pouco esta a impressão que nos deixam suas melhores telas, provocando-nos um sentimento de mal-estar, um misto de suspense e maus presságios: é a megalópole, ameaçadora e violenta — tanto mais quanto as diferenças e os conflitos são maiores. Não são menos desoladores os ambientes internos de seus quadros. O claro-escuro é trabalhado de tal maneira que o foco de luz, iluminando a cena de dentro para fora da tela, deixa os personagens do primeiro plano imersos na penumbra, e dá destaque aos objetos mais prosaicos do cotidiano — cama, televisão, geladeira, liquidificador, sofá etc., estes sim, agora, tratados quase à maneira do "hiper", mas num contexto em que as sombras e os contrastes fazem mais pensar num universo *surreal* do que na literalidade *cool* dos clichês publicitários hiper-reais. Talvez por tudo isso Gregório tenha sido um dos pintores mais afinados com o estado de ânimo que dominava a todos naquele período. Entretanto, seu lado acadêmico foi em geral muito mal visto por parte da crítica e pelos seus pares, pois, por esta característica, teria conquistado um público que vinha consumindo uma arte mais tradicional. Não há dúvida de que ele não ficou imune ao sucesso de mercado e de que, especialmente em suas telas em acrílico, acabou fazendo uma pintura que facilmente descamba para o pitoresco e para a superficialidade.

Outro exemplo, de um artista muito diferente do pintor paulista — fruto da safra carioca dos anos 60 e, em meados da década passada, seguramente, em avanço em relação ao público e a boa parte do meio artístico: Gerchman¹⁸. Pela agressividade dos temas, das cores, do gesto, ele já antecipava a nova pintura neo-expressionista que domina hoje a produção plástica brasileira. Suas telas eram, entretanto, mais figurativas, e sua pintura, mais "acabada" (recentemente — 1983 — ele retomou muitas delas numa versão mais gestual e mais livre, chegando quase ao informalismo abstrato, mas já ao fazer pastiche de si próprio não atingiu a força e o interesse de an-

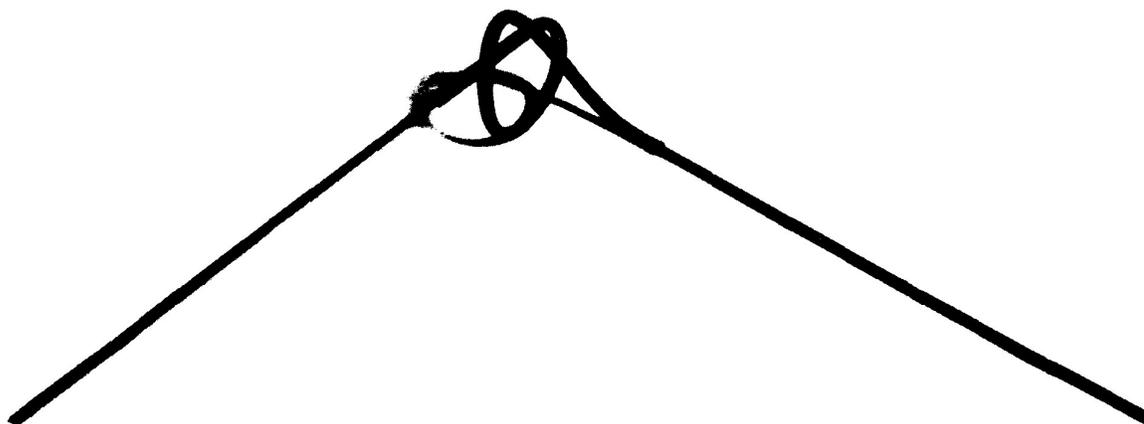
tes). Nas pinturas daquele período, como *Banco de trás* (1975), *Os malandros* (1978), estão diretamente tematizados as violências e o sexo, nelas desfilam os personagens do *basfond* urbano, em grandes *closes*, como a saltar das telas para a vida real. Ao mesmo tempo, trabalhando com os clichês das fotonovelas e dos filmes pornô (na época, a produção que dominava a indústria cinematográfica brasileira), lidando o tempo todo com a cafonice, Gerchman intensifica a retórica da sexualidade produzida ou da agressão, mas de uma maneira muito diversa daquela própria à estética do choque dos anos 60 e, pela repetição intensiva, consegue efeitos muito semelhantes aos que Lyotard descobre na arte hiper-realista (embora formalmente fosse muito distinto): nessa reduplicação, ele estaria a mostrar como o desejo se agencia no processo de produção capitalista burocrático, e, aqui no Brasil, dependente; ou, numa linguagem um pouco diversa e mais antiga: a verdadeira face da dessublimação repressiva no interior de um regime de relativa abertura, mas ainda altamente autoritário.

Mas nem tudo caminha nesse mesmo sentido, e outras tendências bastante diversas continuam coexistindo aqui mesmo, no Brasil, algumas delas em continuação à problemática da arte marginal ou contra-cultural do início da década passada e, no limite, deitando raízes nos movimentos vanguardistas anteriores. E

o caso de boa parte do grupo que deu origem à revista *Malasartes*, em 75, e que continua até hoje numa produção similar — por exemplo, Tunga, Walmécio, Resende, Zílio etc. Para eles, a questão central ainda é a da contemporaneidade, embora não estejam mais preocupados exclusivamente com a "eficiência na relação arte/sociedade, mas em discutir a pertinência do discurso da arte frente a esta relação". Na época da revista, propunham "produzir formas não ortodoxas de veiculação, permitindo contactos mais ou menos *estranhos* da produção com o público" — o que, conforme reconheciam, era possível somente até um certo ponto¹⁹. Na ocasião, pretendiam que estávamos enfrentando um "momento de transição", uma "relativa irrealidade do mercado de arte" etc. — e que seria preciso "medir e intervir no real desta irrealidade"²⁰. A solução, contudo, não estaria na criação de um circuito paralelo ou numa atuação direta sobre o mercado — não se tratava exclusivamente de mudar o lugar das trocas simbólicas, mas de alterá-las. Partiam eles da problemática do mercado para deslocá-la para o eixo *linguagem-leitura*, no intuito de produzir não apenas novas linguagens, mas também novas leituras. Transformação do "código perceptivo" a visar o próprio estatuto das Belas Artes. É o programa vanguardista que aparentemente é retomado, mas, como advertem Ronaldo Brito e Resende, sem a teleologia idealista que o caracterizava. Tratar-se-ia de assumir integralmente a precariedade e a gratuidade do fazer e



Walmécio Caldas Jr.
"Objeto de arte
sobressalente", 1982



José Resende, "Borracha/ cobre", 1981

21 *Ibid.*

do gesto artístico, não no sentido de exorcizá-lo, mas de levar o fenômeno do esgotamento da arte até o limite da vertigem, em que todas as certezas se desvanecem²¹.

Mera interrogação — assim Ronaldo define as obras de Resende expostas na Bienal de Paris de 81. Simultaneamente, "monumento à dispersão" — arte *cool*, distanciada, a jogar com a distração do "olhar de passagem, sem memória" — e convocação (esta arte "nos prende na rede de suas inquietações"). Ambivalência no mínimo intrigante, a arte que "desatenta" e "desconsidera" o mundo passa a seduzir. . . — "vacilamos, ansiamos, maquinamos"²². Em oposição ao caráter afirmativo das vanguardas, temos agora uma arte/interrogação, um "não saber" como raiz de nossa "vontade de saber". A reviravolta parece se processar com o auxílio do texto: é como se essas obras necessitassem de resgate verbal, ainda uma vez, a dar sentido àquilo que pretendia não ter mais sentido. Desenraizada e desenraizante, essa arte, reduzida ao "mínimo", estaria a desfazer todas as certezas. No entanto, podemos nos perguntar até onde isso que se pretende indiferenciado/indiferente — "quase nada" — não reinstaura uma nova categoria estética, tão discutível quanto a de Beleza, e que, ao contrário de se anular em meio a tudo o mais, por sua insignificância, esconde um perigoso aspecto iniciático²³. Somos conduzidos ao extremo oposto daquele programa de arte nacional/popular: da banalização da arte, implícita nele, à estetização do banal. Novamente, achamos-nos diante da problemática neutralização da diferença.

22 Cat. do espaço ABC, FURNARTE, Rio de Janeiro, 1981.

23 Repete-se aqui o que Baudrillard já denunciava em relação à categoria da "banalidade" na arte *pop* - Cf. *A sociedade de consumo*, trad. A. Mourão, Ed. Planeta, Ed. 70, Lisboa, 1975, p. 191.

Quase todas essas tendências pós-75 permanecem até hoje; o panorama geral, no entanto, se alterou bastante. Uma verdadeira avalanche de novos pintores parece ter tomado a dianteira, fazendo da pintura a forma hegemônica, e esta, em novos moldes — à moda do neo-expressionismo ou das transvanguardas. Assim, por exemplo, na 18.ª Bienal de São Paulo, não são mais as reinterpretções minimalistas ou conceituais que dominam, mas o que se vê por tudo é muita vitalidade gestual, muita cor, mais expressão do que reflexão, mais liberdade em relação aos cânones consagrados

do que preocupação com os ditames do "bem feito", desrespeito a todos os estilos ou escolas — *bad painting*, heterodoxia, ecletismo.

Muita tinta: centenas, milhares de tubos de acrílico esparramados, alegre ou ferozmente sobre metros de telas. Parece que acertamos o passo com o mundo internacional das artes — São Paulo ou Kassel? Já antes mesmo da inauguração da Bienal, voltavam às páginas da grande imprensa as discussões habituais em torno dos critérios adotados pelos organizadores e pelo júri, ao eleger artistas, tendências ou assuntos. O que está em questão parece ser sempre o mesmo: a nossa sujeição total às modas internacionais e aos ditames do mercado. Não há que duvidar, em 85 estamos tendo uma mostra que é em tudo uma réplica do que aconteceu em Kassel em 84. Primeiro Veneza, depois a Bienal de Paris, agora a Documenta de Kassel — estas as nossas referências. Chegamos com um certo atraso, mas conseguimos nos compassar à pintura européia e americana recente.

É fato que isso já começava a ocorrer, ao menos desde o panorama do MAM, em 83, mas parece vir se consolidando a partir da exposição do Parque Lage no ano seguinte: "Como vai você, geração 80?". Nesta, as citações já são evidentes e algumas vezes mesmo, intencionais, como numa tela de Ciro Cozzolino intitulada "Cute Nacht Herr Bazelitz" — que vai aliás servir de título a um artigo de Frederico Moraes na *Módulo*, onde ele faz o balanço das influências: além dos alemães, que é a mais evidente, refere os grafiteiros americanos, a transvanguarda italiana e outros mais dessa nova-nova arte, já mundialmente identificada como pós-moderna. Naquela exposição podíamos ver "O tocador de tambor" de Bazelitz invertido na tela de Cozzolino, o lobo de "Teil bau" de Imendorf (ou sua sombra) numa tela de Fiúza, enquanto Penk cedia lugar a Leonilson e Lupertz a Senise (neste caso, até mesmo na cor e na pincelada, embora com muito talento), e é no barroquismo de Chia que nos fazem pensar algumas telas de Beatriz Milhães.

Porém, a voracidade com que o mercado saudou a chegada dessa pintura gestual, ainda bastante espontânea, que mais parecia brincar com as lições que vinham de fora, que se pretendia descomprometida com técnicas, projetos ou

tendências de qualquer espécie — "hedonista" e "livre", segundo seus próprios autores —, acabou por criar um fenômeno inteiramente inusitado entre nós: fez com que estes artistas comesçassem a ter que pintar em série para saciá-lo. O que era experimentação ou gesto lúdico tornou-se norma. É já dentro deste contexto que ocorre a Bienal, que vai encomendar a alguns destes artistas um número determinado de telas (num tamanho prefixado!) e incluí-los numa retrospectiva que se inicia com Anita Malfatti, trazendo-nos à força para dentro da história da nossa pintura (apesar do protesto dos artistas em questão)²⁴. Por outro lado, as telas dos pintores da "Casa 7" e de Senise foram escolhidas para participar de uma galeria de neo-expressionistas, lado a lado com os consagrados Middendorf, Zoltan, Koberlins, Damisch e outros. Provava-se assim que tradição local e padrão internacional eram preservados.

Essa opção da Bienal veio consagrar a nova pintura, excluindo uma parte considerável de nossa produção plástica. E isto, quando uma reviravolta já começa a se delinear na Europa. Enquanto, em Paris, a "Bienal de jovens" amplia a faixa etária dos artistas que podem ter acesso a ela, dando espaço para outras manifestações — como os *"objets non identifiés"* (que vêm da *minimal* e da *conceptual art*), menos comercializáveis e que estão relegadas ao ostracismo por essa onda gigante de jovens pintores —, a nossa Bienal parece querer se transformar numa Bienal de jovens, daqueles jovens que "pegaram", dos "neo. . .", especialmente expressionistas. O resultado acaba sendo aquele para o qual já advertia Aracy Amaral em sua apresentação do grupo da "Casa 7", no catálogo da exposição que realizou no MAC em maio de 85: uma produção "a galope" de uma arte "des-planejada", por parte destes jovens, talentosos mas autodidatas, nos faz perguntar se sua fama durará mais de 15 minutos (citando a famosa frase de Warhol), e se poderá de fato manter o nosso interesse por mais tempo do que isto, se não se voltarem, cuidadosa e demoradamente, para questões de *métier*, de qualidade, enfim, para questões que parecem ultrapassadas por essa arte que fica no limite entre a grafiteagem e a pintura.

Diante da solicitude das instituições e do mercado para com essa nova geração

de pintores, em grande parte improvisados, fazendo-os entrar às pressas no circuito, somos tentados a reconhecer como verdadeiro o temor de Mário Pedrosa com relação ao protecionismo artístico. "Um mal" — dizia ele —, "cuidado demais com ela (a arte), proteção demais, lhe faz mal. O ocidente é hoje a prova disso. Há artistas demais, pinta-se demais por aí." E, dizia ele, lembrando uma frase de Degas já idoso, diante do que se fazia em nome do impressionismo: *"Il faut décourager les arts"*. Como explicava Mário, "o mestre começava a sentir que o trato, a solicitude sem crítica, a proteção a torto e a direito podiam fazer tão mal quanto o seu contrário"²⁵. Não se trata, obviamente, de simplesmente desencorajar os jovens, mas talvez esteja sendo necessária uma parada, nesta corrida, para um balanço do que se está a fazer por aqui em nome de um "outro novo" ou da "pós-modernidade".

No que diz respeito a importar cultura, isto não é novidade, sempre ocorreu no Brasil; o que é novo, contudo, nessa referência à arte estrangeira com que nos deparamos hoje, é que ela abre mão de qualquer vínculo com a nossa arte, próxima ou distante — esses jovens não querem, por exemplo, ser tidos como herdeiros dos nossos expressionistas ("subcubistas", segundo eles), preferindo ir direto aos mestres estrangeiros. Dizem eles que só nos temas nossa arte teria sido nacional; portanto, como não temos tradição, não há com o que se preocupar, vai-se direto às matrizes²⁶, ou seja: faz-se de conta que se está a estabelecer um contacto imediato com a cultura e a arte estrangeira. Internacionalismo, este, tão abstrato quanto os nacionalismos que referíamos ainda há pouco. Esquecem-se da nossa desigualdade, esquecem que a produção e circulação de tais obras não podem fugir à sua experiência diferenciada, à cor local, provinciana, periférica — sem sentimento de inferioridade, mas com plena consciência da inferiorização a que estamos sujeitos. Por não levar em conta isto, por acreditar que se está a lidar da mesma maneira que os demais, que servem de modelo, com as idéias ou suas formulações plásticas, cai-se na caricatura do que se está a fazer lá fora. De repente, o que encontramos na Bienal é apenas a retórica reduplicada daquelas telas, já em si, em grande parte e propositalmente, retóricas. Lá, há, ao menos, a inten-

24 Cf. matéria da *Folha Ilustrada* de 5/9/1985.

25 In *Jornal do Brasil* de 20/4/1960.

26 Cf. o depoimento de Carlito Carvalhosa, "Para uma atitude mais individualista", in *Arte em São Paulo/1985*, n.º 29, março de 1985.

ção de reatar com o passado e a tradição, de recuperar o que teria sido esquecido pela modernidade — a memória cultural, coletiva etc. (o que de certo modo aproxima as experiências mais díspares do pós-modernismo). Aqui, dessemantizada, essa pintura fica reduzida a fórmulas: da iconografia à violência do gesto ou à monumentalidade dos painéis, *bad painting*, texturalidade, cores carregadas, linha em serrote, animais selvagens, caveiras, cenas de guerra ou pedaços de armaduras, máquinas ou corpos mutilados (tudo em tamanho gigantesco!). Estão aí o lado visível, o grotesco, a redundância, o ecletismo das telas re-

pulosa na execução". Assim, segundo ele, a pintura teria se transformado em um instrumento livre, de que lançava mão o artista na medida de seus dons técnicos, podendo evoluir acima das formas e das figurações consagradas. Esta liberdade, no entanto, lhe era assegurada pelo talento e pela habilidade — a instância técnica tomava o lugar da inspiração. Já hoje, o que ocorre parece ser o inverso: a conseqüência da manipulação livre dos modelos é, de fato, um ato terrorista contra os procedimentos consagrados — faz-se da perda de *métier* um trunfo. Mais do que uma volta à pintura e da pintura, parece tratar-se da demonstração, pela superposição/desfiguração de estilos, expressões e formas do passado, de sua inviabilidade, de seu não-sentido — a contraprova pictórica do fim da própria pintura. A pintura como *terra arrasada* ²⁷.

Será ela apenas uma manifestação a mais de ideologia pós-moderna, de ausência de perspectivas para o mundo atual — forma indireta de consagração do presente? A propósito dessa arte, Argan evoca uma frase de Valéry: "*Ici les projets eux-mêmes sont des souvenirs*"; mas, explica: "*ici*" queria dizer Hades, o reino dos mortos; ora, estamos no reino dos vivos, onde o contrário é que é verdadeiro — "são as recordações que já são projetos" ²⁸. É certo que não podemos ficar imunes à "condição pós-moderna" e que não há como restaurar a visão utópico-apocalíptica da modernidade, mas cada vez mais as saídas são problemáticas e, não há dúvida, só se podem delinear num campo especificamente político, que envolva decisões e projetos restritos (não há mais lugar para discursos totalizadores); a arte pode, entretanto, mesmo que num plano de *retaguarda*, permanecer como arma de resistência, encontrando formas que não sejam regressivas ou reiterativas. Mas o que é, neste momento, *resistir*? Esta a grande questão, a mais urgente, que está posta hoje, para artistas e críticos. E isto, de maneira tanto mais aguda, em países como o nosso, onde o poder de iniciativa é ainda mais reduzido.

Novos Estudos CEBRAP, São Paulo
n.º 15, pp. 69-84, jul. 86

Otília B. F. Arantes é professora de Estética da Faculdade de Filosofia da USP e do Curso de Pós-Graduação da FAU-USP.

27 Cf. o diagnóstico, em parte coincidente, de A. Tassinari, no catálogo de "Casa 7", na 18.ª Bienal, ao falar de uma "Pintura de *sobrevivência*".

28 In depoimento a Duccio Trombadori, "L'arte nell'epoca nucleare", *Rinascita*, 27/1/84.



Daniel Senise, sem título, 1981

centes dos grandes centros internacionais. Porém, presos às aparências, ficando apenas com o lado mais superficial e, possivelmente, mais regressivo dessa nova arte, e, ainda por cima, tentando desenraizar-se inteiramente para melhor coincidir com ele, não estarão esses nossos jovens iludindo-se com a sombra da sombra, isto é, volteando em torno de um quase nada? Sim, porque não é apenas pela manipulação canhestra das matrizes que tal pintura se torna problemática. Se, neste transplante, a artificialidade do gesto parece reter o que há de mais vulnerável na pintura recente, ao mesmo tempo, e por isto mesmo, ao exacerbar tais traços, manifesta, num certo sentido, de forma contundente, a própria fragilidade da mesma.

Diante da inadequação romântica de forma e conteúdo e da conseqüente dissolução da arte, registrada por Hegel, restaria ao artista a "consciência escri-