Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Entre Marchadeiras, Mãos e Mangarás

Flávio Império e as Artes Plásticas

Yuri Fomin Quevedo

Orientadora Profa.
Dra. Ana Maria de Moraes Belluzzo
Março 2019

Autorizo a reprodução e divulgação total deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

QUEVEDO, Yuri Fomin

Entre Marchadeiras, Mãos e Mangarás: Flávio Império e as Artes Plásticas / Yuri Fomin Quevedo; Orientadora Ana Maria de Moraes Belluzzo. São Paulo, 2019.

191 f. il.

Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP.

Orientadora: Ana Maria de Moraes Belluzzo

1. Arte Contemporânea – São Paulo (SP) 2. História da Arte no Brasil 3. Artes Visuais 4. Artistas 5. Flávio Império I. Título

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À
VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DA AUTORA
E ANUÊNCIA DO ORIENTADOR. A versão original, em formato
digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade São Paulo, 12
de agosto de 2019

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
a Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração
História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Entre Marchadeiras, Mãos e Mangarás

Flávio Império e as Artes Plásticas

Yuri Fomin Quevedo

Orientadora Profa.
Dra. Ana Maria de Moraes Belluzzo
São Paulo 2019

QUEVEDO, Yuri Fomin

Entre Marchadeiras, Mãos e Mangarás: Flávio Império e as Artes Plásticas / Yuri Fomin Quevedo; Orientadora Ana Maria de Moraes Belluzzo. São Paulo, 2019. 191 f. il.

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências, Programa de Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Agradecimentos

Dedico e agradeço esta dissertação à Amélia Império Hamburger. Ao terminá-la me dei conta do tamanho da saudade que sinto e do desejo impossível de ouvir sua opinião sobre o que está escrito aqui, e sobre tudo o mais. Amélia faz falta.

Agradeço a Profa. Dra. Ana Maria Belluzzo, minha orientadora, por toda generosidade e por me ensinar a densidade das palavras. O que pode haver de bom aqui se deve à peleja que ela me ensinou a travar com o texto, me acompanhando de perto e incentivando para que eu chegasse a melhor formulação possível.

Sou grato aos professores que leram e se reuniram em torno do memorial da minha qualificação, Prof. Dr. Douglas Canjani e Prof. Dr. Feres Khoury pelos comentários sobre a *Mão*. Agradeço às professoras que compõe a banca final do meu mestrado, Profa. Dra. Luise Weiss e Profa. Dra. Fernanda Pitta. A disponibilidade delas em aceitar esse convite para discutir este trabalho é uma honra para mim.

Agradeço às professoras da Universidade de São Paulo que me acompanharam durante a pesquisa de mestrado nas disciplinas que cursei. Profa. Dra. Ana Magalhães, Profa. Dra. Ana Castro, Profa. Dra. Daria Jarentchuk, Profa. Dra. Joana Mello e Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço.

Agradeço aos meus amigos que leram e acompanharam este trabalho desde seu início, Jaime Solaris, João Carlos Kuhn, Rachel Vallego e Giancarlo Hannud. E, também à Regina Teixeira de Barros, minha colega nos bancos da pós-graduação.

Agradeço a Thiago Reis, pelo amor e pelo apoio em todas as etapas. Antes e durante. E a Marcelo Boni Albertazzi, pela força e amor.

Sou grato às discussões em *noites históricas* com Fernanda Pitta, Ana Castro e Joana Mello. O incentivo, a amizade e a orientação me fortaleceram para fazer essa pesquisa.

Sou grato, muito e para sempre, a Pedro Lopes que leu e revisou todas

as pesquisas que fiz sobre Flávio Império. Desde a Iniciação Científica até esta dissertação.

Agradeço à Marcia Pastore, pelo debate constante sobre os modos de fazer arte contemporânea. E também pela amizade presente.

Agradeço a Victor Aguiar Magalhães que deu forma a esta dissertação por meio de seu trabalho, diagramando a importância que imagens e notas de rodapé têm para o meu texto. Foi um privilégio poder contar com sua ajuda e carinho. Em alguns momentos pude perceber qualidades minhas e do meu texto por meio de seus olhos e palavras, muito obrigado.

Agradeço também a Mateus Tenuta, pelo carinho, e por ter diagramado o memorial de qualificação.

Agradeço à Vera Hamburger, que confiou em mim e coordenou meu primeiro emprego: estagiário no Acervo Flávio Império. Estendo esse agradecimento aos seus irmãos, sobrinhos de Flávio Império, Esther, Dô, Cao e Feco. Sou grato ao Prof. Dr. Ernst Wolfgang Hamburger, de quem lembro com carinho.

Agradeço aos companheiros de trabalho no acervo: Humberto Pio Guimarães, Jacopo Crivelli Visconti, Paula Baraldi, Lena Império Hamburger e Paloma Mecozzi.

Agradeço a Maria Eugenia Saturni, Arnaldo Spindel e Ricardo Ribenboim. Estendo esse agradecimento à equipe da Base7, que me apoiou nesse trabalho, entendendo o quanto do meu tempo e atenção ele consumiu.

Sou grato a equipe de professores e professoras da sequência de História e Fundamentos da Escola da Cidade que durante este processo de pesquisa me apoiou e me aceitou como colega. Também agradeço aos meus alunos durante esse período. E aos alunos que me deram a felicidade de se tornarem amigos: Gabriel Biselli, Ligia Zilberstejn, Luiz Solano e Manuella Leboreiro.

Estendo todos esses agradecimentos às pessoas – amigos queridos e colegas de trabalho – que em um momento ou outro eu discuti temas

desta pesquisa, ou que me ajudaram a compreender questões importantes: Adalgisa Campos, Arthur Lopes, Bruno Correa, Caio Riscado, Ding Musa, Dulce Hirata, Eduardo Costa, Fernanda Arêas Peixoto, Gustavo Dubois, Guilherme Bravin, Ivo Mesquita, José Lira, Laura Vaniqui, Lucas Oliveira, Luiza Interlenghi, Luiza Lian, Loira Cerroti, Marcelo Venzon, Marcio Sattin, Maria da Glória, Maria de Fátima Morethy Couto, Maria Pia Quagliato, Nilce Araveccia Botas, Nelson Aguilar, Olívio Tavares de Araújo, Raimo Benedetti, Ricardo Justi, Stefano Pappetti, Tiago Gualberto, Valéria Virgínia Lopes.

Também agradeço a Sandra Regina Fomin Quevedo, José Geraldo Quevedo e Stephania Fomin Quevedo – mãe, pai e irmã – do meu lado todo este tempo.

Somos filhos de uma geração que lutou entre si para definir o mundo de nosso tempo. Recebemos de herança um pacote, muito bem embrulhado para presente. Dentro dele uma pomba branca e uma granada. Recusamos os dois. Preferimos o próprio mundo e suas contradições reais. Preferimos o perigo da realidade. “Vivemos num tempo de guerra”. Em tempo de guerra não se dá presentes, nem há tempo para se adotar símbolos esvaziados. Queremos saber e aos poucos descobrimos os significados da guerra. Construimos os nossos próprios símbolos a partir desses significados.

Flávio Império, 1965

Existe, em todas as épocas, uma espécie determinada de sonho para os que estão dormindo e de realidade para quando acordam. Quando você consegue, ainda que pela mascarada, aproximar o momento do repouso do momento da vida, tanto melhor. Então, que se durma acordado no teatro! Acho isso melhor do que chamar tanta atenção para a vida.

Flávio Império, 1983

Resumo

Esta dissertação aborda a produção de Flávio Império (1935-1985) no campo das artes plásticas entre 1965 e meados dos anos 1980. O recorte temporal parte da primeira exposição coletiva profissional do artista (*Opinião 65*) e vai até sua morte, em meados da década de 1980. A partir desse espectro, são selecionados conjuntos de obras que permitem descrever e analisar assuntos e procedimentos adotados por Império, verificando continuidades, descontinuidades e demais gestos em seu trabalho ao longo do tempo, retomando diálogos com a produção de outros artistas brasileiros. Desse modo, busca-se entender como Império reelabora e atualiza modos de fazer que vão desde operações identificadas com a *Pop Art* norte-americana à referência a técnicas tradicionais de pintura. Objetiva-se, com isso, estruturar leituras de Império que permitam uma compreensão contextualizada e situada de seu trabalho. Por transitar por diversos meios profissionais – além das artes plásticas, a cenografia no teatro, o ofício da arquitetura e a docência universidade – considera-se aqui que a análise da produção do artista pode contribuir para um entendimento mais abrangente sobre a arte feita no Brasil durante essas décadas.

Abstract

This dissertation addresses the production of art by Flávio Império (1935-1985) between 1965 and the mid-1980s. The period covered goes from the first collective professional exhibition of the artist (*Opinion 65*) until his death, in the mid-1980s. From this spectrum, we selected sets of works that enable us to describe and analyze and procedures adopted by Império, verifying continuities, discontinuities and gestures in his work over time, resuming dialogues with the production of other Brazilian artists. In this way, understand how Império re-elaborates and updates modes of ranging from operations identified with American Pop Art reference to traditional painting techniques. It is intended, therefore, to structure readings of Império that allow a contextualized and situated understanding of its work. By going through various professional means – in addition to the theater, the office of architecture and university teaching – it is considered here that the analysis of the artist's production can contribute to a more comprehensive understanding of the artistic production made in Brazil during these decades.

Sumário

Introdução	21
Capítulo 1	37
1964-1966	38
A marchadeira das famílias bem pensantes	50
Vinde a nós	64
Entre o neutro e o máximo teatral	70
E veio o dilúvio	82
Capítulo 2	87
Pós-1968	88
1968-1970	94
A recuperação de procedimentos tradicionais de pintura	106
Gráfica	113
Serigrafia	113
Litografia	117
Dos arquétipos básicos do inconsciente coletivo na	
Comunicação de Massas	119
Sou Antonio, Sou João, Sou Pedro	128
Caras, Cascas, Máscaras	131
Anjo Novo	133
Capítulo 3	137
1978-1981	138
A Mão	140
Matrizes e impressões	152
Carne-seca	154
Entre o acaso e o improvisado	159
Mão de vestir	166
Matrizes, Filiais, e Cia.	168
Mangará	178
Considerações Finais	182
Bibliografia	188

→

Motivo *Mangará*, d. 1980

Colagem de cartolina sobre papel de seda

59 x 42 cm

Coleção particular

fotografia Renato Cury

Acervo do IEB-USP

Introdução

Flávio Império (1935-1985) é o artista ao qual me dedico nessa dissertação. Arquiteto, cenógrafo, e artista plástico, ele esteve profundamente ligado ao seu tempo mesmo em seus momentos mais introspectivos. Sem sombra de dúvida podemos dizer que ele foi um dos fundadores da cenografia feita no Brasil a partir do fim da década de 1950, até meados dos anos 1980, com efetiva participação no Teatro de Arena, Teatro Oficina, Teatro dos Universitários e Teatro Popular do Sesi, entre outros. Como arquiteto, é certo que sua atuação junto a Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro colocaram questões sobre o projeto de arquitetura e a construção que até hoje tem pertinência entre nós. Suas reflexões nesses dois campos sugerem sempre um sujeito atento ao seu entorno, consciente das condições disponíveis e que faz disso um programa de ação – extremamente adequado ao contexto e, por isso, bastante propositivo. A qualidade dessas proposições é justamente essa: não partir de um ideal de futuro no qual os problemas sejam resolvidos por meio do progresso técnico, mas de um presente contemporâneo que fornece a matéria para seu trabalho e os instrumentos para transformá-lo.

Nas artes plásticas, área ainda pouco estudada de sua vida, Flávio Império trabalha sobre as mesmas bases. Sua obra será marcada pela atenção às imagens do mundo que o rodeia, e pela ampla dedicação para compreender as condições de produção da arte no Brasil. Isso faz com que ele aguce um rigoroso senso crítico que se desdobra em uma relação íntima entre os procedimentos do fazer e seus significados. Por

isso, para entender o trabalho de Flávio Império nesta pesquisa, foi fundamental descrevê-lo buscando encontrar o vocabulário de ações que o artista atualiza em seu ofício. Pintar, fixar, moldar, fundir, imprimir, são termos que trazem consigo compreensões que nos ajudam a entender o tipo de relação que ele estabelece com a imagem em cada um dos diferentes momentos de sua carreira.

Produzido quase inteiro no contexto da ditadura militar iniciada em 1964, o percurso artístico de Flávio Império nos ajuda a entender bastante das narrativas da arte feita no Brasil nessa época. Apesar disso, desde os anos 1970, quando se afasta do “espaço solene das galerias”, como ele mesmo chamará, sua obra é pouco reconhecida, pouco vista e pouco considerada.

O esforço empreendido aqui parte desse ponto de vista. Trata-se de olhar para os trabalhos desenvolvidos por Flávio Império de 1964, quando realiza suas primeiras obras que participarão de exposições profissionais – Opinião 65 e Propostas 65 –, até o final dos anos 1970 e início dos anos 1980 quando morre em decorrência da AIDS. Para isso, selecionamos um conjunto de obras e procedimentos que pudessem nos dar a ver as transformações de seu fazer nas artes plásticas.

Essa seleção tem por base a minha experiência com o Acervo Flávio Império onde trabalhei de 2009-2012, participando da revisão da catalogação, recebendo pesquisadores, contribuindo para a atualização do

currículo do artista, para digitalização e exposição de sua obra. Minhas duas últimas funções junto ao arquivo foram ser assistente de curadoria do website que reuniu mais de 3 mil obras do artista, organizado por sua família e lançado com apoio do Itaú Cultural; e preparar o inventário de doação para o Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB-USP) onde hoje está a maior parte do material que tive contato nesses anos.

Ao iniciar esta pesquisa de mestrado ficou claro que era necessário rever o universo que conhecia do artista a partir de outra perspectiva. Não se tratava mais de olhar para os conjuntos tipológicos, divididos nas áreas que Império atuou, e nas técnicas que utilizou. Mas de considerar seu trabalho em relação a uma cronologia dos acontecimentos que o afetaram.

As obras selecionadas aqui são consideradas acontecimentos na vida e no trabalho de Flávio Império¹, nos quais o artista elabora a forma que lida com as questões que seleciona a partir daquilo que o cerca, por exemplo as condições subdesenvolvidas de produção no Brasil, o Golpe Civil-Militar de 1964 ou o recrudescimento da ditadura após 1968. Para os propósitos desta pesquisa selecionamos conjuntos de trabalhos para observação e estudo dos procedimentos adotados em sua formulação.

Além da descrição das obras e procedimentos – buscando encontrar a partir da observação as balizas para sua análise – foi necessário articulá-las a outras narrativas e documentos. Buscamos dessa forma reunir

¹ Essa afirmação se baseia na formulação de Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo: “A obra de arte não é um fato estético que tem também um interesse histórico: é um fato que possui valor histórico porque tem um valor artístico, é uma obra de arte.[...] Ela é, pois, explicada historicamente, como se explicam historicamente os fatos da política, da economia, da ciência. Os problemas para os quais cada obra de arte é a solução encontrada ou proposta são problemas tipicamente artísticos; mas porque a arte é uma componente constitutiva do sistema cultural, existe decerto uma relação entre os problemas artísticos e a problemática geral da época.” Cf. Argan, Giulio Carlo; Fagiolo, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

² Quando trabalhei no Acervo Flávio Império, coordenado à época por Vera Hamburger e Humberto Pio Guimarães, uma das minhas tarefas e dos meus colegas foi atualizar um currículo do artista a partir do que fomos descobrindo na documentação. Para isso, partimos de uma primeira apostila, organizada por Maria Thereza Vargas, Amélia Im-

um arcabouço diverso que abrange textos escritos pelo artista, bibliografia de projetos de pesquisa, correspondências e depoimentos que nos auxiliasse nessa tarefa. Ademais, o próprio currículo² que ajudei a elaborar na época que trabalhei no Acervo Flávio Império foi fundamental para precisar com alguma segurança o tempo de elaboração das obras e, com isso, escapar de generalizações fáceis de fazer devido a recorrência de imagens e motivos na obra do artista.³ Este é um aspecto fundamental que descobri nesta pesquisa de mestrado e que não me dera conta nos cinco anos em que trabalhei com o acervo do artista: a forte relação de significado que Império elabora a partir da recorrência de imagens; as vezes com um sentido histórico, no qual é possível vislumbrar uma narrativa por meio do jeito que ele faz seu manejo; outras vezes, em uma analogia com o teatro, onde ele veste as imagens em seus quadros com máscaras e outros atributos.

A dissertação a seguir, portanto, está dividida da seguinte forma. No capítulo 1, **1964-1966**, nossa discussão está formulada partir da descrição de duas obras, *A Marchadeira das famílias bem pensantes* (1966) e *Vinde a nós* (c. 1966). Uma pintura e um relevo de gesso, onde o artista trabalha essas técnicas em relação com pequenos objetos industriais – como letras de tipografia, artigos de construção e soldadinhos de chumbo. Elabora a partir deles, um discurso sobre a ditadura militar recém instaurada e o subdesenvolvimento brasileiro. Tratam-se de dois dos poucos quadros feitos nesse momento da vida de Flávio Império

pério Hamburger e Renina Katz a partir da última versão do currículo feito por Flávio Império, em 1983, por ocasião de sua exposição retrospectiva *Rever Espaços – o espaço cênico segundo Flávio Império*, no Centro Cultural São Paulo (CCSP). O resultado desses anos de trabalho foi compilado e publicado nas notas biográficas do artista localizadas no website que leva seu nome www.flavioimperio.com.br, mantido pela família.

³ O esforço de datação desta pesquisa sempre esteve baseado na formulação de Carlo Ginzburg sobre o trabalho de Roberto Longhi sobre Piero della Francesca, ou seja, entende-se aqui que apesar da centralidade do objeto de arte como fonte para determinar as análises sobre ele mesmo, cumpre datá-lo a partir do cotejamento com outros documentos e, assim, abrir relacionar sua interpretação à outros acontecimentos que circundam o artista. Cf. Guinzburg, Carlo. *Investigando Piero*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

que esta pesquisa conseguiu acessar. Por meio de duas documentações fotográficas presentes no acervo do artista pudemos reestabelecer o seu teor de conjunto com os outros trabalhos desaparecidos.

São obras elaboradas a partir de uma declarada referência a *Pop Art* feita nos Estados Unidos. Com elas – que Império chama em texto de *Pintura Nova Brasileira* –, o artista se propõe a subverter o discurso da linguagem norte-americana para expor a precariedade e o conservadorismo do contexto brasileiro, propondo caricaturas e imagens satíricas de situações e tipos sociais brasileiros em diálogo com o sistema capitalista internacional.⁴

É nesse momento que elabora um modo de lidar com a imagem que se relaciona a *Pop Art* norte-americana. Flávio Império irá se relacionar com a cultura popular e de massas, reconhecendo que o mundo em que vive é mediado por elas, e, tratando-as sempre como uma maneira de estabelecer contato com seu público a partir de um território comum. Nos termos do filósofo da arte Arthur Danto, a *Pop Art* aproxima “O gosto e os valores das pessoas comuns” tornando-os “inseparáveis da arte de vanguarda” e com isso faz com que qualquer norte-americano possa entendê-la.⁵

O trabalho de Império não estabelece, como veremos adiante, uma comunicação tão direta assim com quem vê, mas confia na referência ao cotidiano como uma forma de aproximação com seu público. Esse “calor comunicativo” será notado por Mario Pedrosa ao comentar a

⁴ Cristina Freire em seu artigo sobre a *Tropicália* de Hélio Oiticica recupera Nestor Canclini para falar sobre o contexto dos países periféricos onde a ideia de *global village* convive com formas de vida pré-modernas. A autora fala sobre a importância da comunicação de massas no Brasil dos anos 1960, integrando o país ao sistema internacional de notícias, controlando a informação, desejos e afetos, e a distensão que cria em relação ao cotidiano subdesenvolvido brasileiro. Flávio Império, como veremos trata desse assunto como matéria de seu trabalho. Cf. FREIRE, Cristina. *Tropicália: When "the museum is the world"*. In: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. *Natural Histories: Traces of the Political*. Mumok. pp. 281-289.

contemporaneidade das obras expostas na coletiva Opinião 65. Para o crítico, ele resultava de uma resposta à ditadura e era a “marca muito significativa” de que todos os artistas provinham de um “meio social comum, por igual convulsionado, por igual motivado”.⁶

A sua produção em período posterior evidencia que a relação que o artista estabelece com o público se altera, mas o uso da linguagem da *Pop Art* permanece como uma forma de aproximação da cultura popular. No curso do recrudescimento da ditadura militar, o artista reconfigura seus procedimentos de pintura e incorpora a serigrafia e a litografia em seu trabalho. O capítulo 2 desta dissertação, **pós-1968**, procura encontrar pistas para a compreensão dessa produção desenvolvida depois de traumáticas rupturas. Com esse propósito, alinhavamos algumas obras e séries ao longo da década de 1970 a partir de questões e referências sobre as quais o artista reelabora sua relação com o mundo.

Nessas obras se verifica a tentativa de considerar bases comuns sobre as quais se dá a relação humana, como figuras arquetípicas e estruturas culturais. Parte de um referencial teórico que junta Claude Levi-Strauss, Jung e Edgar Morin; e de novas experiências corporais como a yoga e as viagens de LSD. E elabora imagens que maneja como atores, vestindo-os em diversos papéis, para representar significados cotidianos, de trabalho, afetivos e mitológicos.⁷ Trata-se de uma produção bastante introspectiva, em que conteúdos de intimidade se articulam com temas

5 Danto, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naiify, 2012. p.15.

6 Pedorsa, Mário. *Opinião...Opinião...Opinião*. in: Mario Pedrosa – Política da Artes/ Otilia Beatriz Fiori Arantes (org). São Paulo: Edusp, 1995. pp. 203-210.

7 Amaral, Aracy. *Arte pra que?*. São Paulo: Studio Nobel, 2003. p.2.

que Império identifica em uma coletividade. Apesar do isolamento, eles não deixam de ser uma tentativa de aproximar-se de quem vê os quadros e reconstruir seu trabalho devastado pela violência da vida.

Aracy Amaral se refere a produção da década de 1970 no Brasil como esotérica e individualista, adjetivos que a primeira vista podem descrever o trabalho de Império nessa época. Segundo a autora a arte se afasta da comunicação com seu público. Ela atribui essa mudança ao dito “milagre econômico” brasileiro aliado ao que chama de “circunstâncias pressio-nantes”. Aqui, entendemos o discurso das obras de Flávio Império, apesar de esotérico e introspectiva, como uma tentativa de reconexão com uma coletividade após um momento de violência. A maneira com a qual o artista faz isso muda em relação aos anos 1960; tal como muda também o que entende por essa coletividade, passando a considera-la em termos diferentes dos anteriores. Ou seja, essa coletividade pode mais ser mais acessada em termos de tipos sociais, como a *Marchadeira das famílias bem pensantes*, esboçados em traços caricatos. Mas de personagens pintados com histórias localizados em cenários elaborados.

No fim da década, Flávio Império, conhece e começa a trabalhar sobre um novo suporte, a carne-seca, um tecido que é resto da produção industrial. O capítulo 3, **1978-1981**, parte da consideração de uma anedota que conta a história da serigrafia *A Mão do Papa* (1981) e, no esforço de datá-la levanta os significados anteriores que a mesma matriz com o desenho da

mão teve no trabalho de Império antes de se tornar do Sumo Pontífice. O artista seleciona o motivo de seu trabalho, a mão, e o opera por meio de sua impressão sobre um tecido industrial previamente estampado. Vemos que os significados da obra coincidem com o manejo da tela de serigrafia, variando a cada aplicação em sua relação com a irregularidade do suporte. Com o uso da carne-seca, seu trabalho elabora um discurso sofisticado que qualifica o fazer artesanal em sua relação com a indústria. Considero essa série o ponto alto do trabalho do artista, a fase mais madura, na qual ele lança mão do repertório desenvolvido até então para refinar o discurso da obra na coincidência entre procedimentos e sentidos.

Também ao reintroduzir em suas obras um material industrial, Império retoma características de diálogo entre seu trabalho e as coisas do mundo presente nas proposições dos anos 1960. Ainda que não deixe de produzir pinturas onde a introspecção ainda é um traço forte, afinal, as trajetórias de vida não são lineares. Tratará a carne-seca como memórias de fazeres das classes baixas, considerando o tecido como um campo que deve ser analisado e compreendido para determinar sua intervenção.

As imagens da *Mão* conviverão com registros do cotidiano do seu quintal no bairro do Bexiga. Feitos em litografia, mas também em serigrafia sobre carne-seca, os *Mangarás* são corações de bananeira elaborados, “sexos expostos” como define o artista. Essa última produção, dedicada à motivos da vegetais que estão ao alcance de seus olhos, tem uma tran-

quilidade jamais vista em outro momento da vida de Flávio Império, relaciona-se com os suportes em busca da tradução dos efeitos de luz e da descrição cuidadosa daquilo que observa. Parece prenunciar um novo tempo de liberdade após o começo da abertura política em 1977, que no entanto o artista não chega a conhecer por conta de sua morte em 1985.

Em texto publicado na *Artforum* nº4 de dezembro de 1974, Rosalind Krauss narra uma conversa com uma colega sobre o famoso texto de Leo Steinberg acerca do trabalho de Robert Rauschenberg, *Other Criteria*. A colega lhe confessa um incômodo: “*Well, I know he may be right in several aspects... but Rauschenberg?*”.⁸ Krauss usa essa reação para ilustrar a concepção de uma parte da crítica de que a narrativa da história da arte coincide com *master pieces* de grandes artistas. Esta dissertação segue por outro caminho: observar as respostas que o trabalho de Flávio Império dá para questões colocadas por seu entorno. A partir do percurso proposto nos capítulos a seguir, pude sugerir algumas leituras para suas obras e, então, finalmente formular: *Por que Flávio Império?* Trata-se de um artista singular no contexto brasileiro, mas absolutamente ligado ao seu tempo. Ele circula com desenvoltura por várias linguagens e debates – da arquitetura, cenografia e artes

⁸ “Bem, eu sei que ele pode estar certo em muitos aspectos... mas Rauschenberg?” (minha tradução). Krauss, Rosalind. *Rauschenberg and the materialized Image*. in: Rauschenberg. *October Files* 4. Massachusetts: MIT Press, 2002.

plásticas – e, nesse trânsito, se relaciona de forma original com muitas das leituras feitas sobre a arte desse período.

As relações do trabalho de Flávio Império em artes plásticas com sua atividade de cenógrafo e figurinista são certamente uma das contribuições que o artista dá para essas discussões. No texto de Mário Pedrosa sobre *Opinião 65*, publicado no *Correio da Manhã* em 11 de setembro de 1966, o teatro é visto como inspiração da mostra e, portanto, intimamente relacionado com as obras expostas. O crítico identifica nesses trabalhos – em sua maioria produzidos em diálogo com as linguagens da *Pop Art* e do *Nouveau Réalisme* – uma proximidade análoga a que o teatro popular mantinha com o clima social e a atmosfera política da época.⁹ Pedrosa se refere especificamente ao Teatro de Arena, do qual Império era um dos donos na época, e seu espetáculo *Opinião* como um:

[...] respiradouro dos cidadãos abafados pelo clima de terror e de opressão cultural do regime político e de opressão cultural do regime militar e definido moral, política e culturalmente pelas incursões de uma entidade anônima e irresponsável dita linha dura.¹⁰

Aracy Amaral dá destaque ao teatro na liderança da preocupação social da arte no Brasil da década de 1960. A autora fala também desse protagonismo na consideração do popular, e da cultura de massas, como meio de comunicação e arregimentação da maior quantidade de

⁹ Pedrosa, Mário. 1995, op.cit.

¹⁰ Idem.

possível.¹¹ Roberto Schwarz ressaltava os palcos do Arena e do Oficina como formadores de um público esclarecido de estudantes que tomará a cena da oposição política em 1968 se tornando alvo da violenta repressão do regime.¹²

Flávio Império é protagonista dessa cena teatral dos anos 1960, lugar em que se manterá até o fim de sua vida. Mais que isso, é o seu trabalho em cenografia e figurino que dá visualidade à essas montagens tão próximas do clima social da época e extremamente contemporâneas, segundo Mario Pedrosa. Essa proximidade do artista, remonta ao início de sua carreira dirigindo o grupo de teatro infantil, e depois adulto, da Comunidade de Trabalho Cristo Operário, mantenedora da Unilabor Móveis, onde organizava espetáculos em um palco móvel para serem apresentados em portas de fábrica e estádios.¹³ Mas também está presente na elaboração dos projetos e textos para o Teatro de Arena e do Oficina na década de 1960, bem como para outros grupos a partir da década de 1970.

Seu trabalho em artes plásticas, pelo menos a partir de 1964, vai reverberar as discussões que ele fazia nesses âmbitos. Ana Maria Belluzzo, se refere às suas cenografias para o Arena como fundamentais para a compreensão da abertura do espaço da obra nos anos 1960, eliminando os recursos ilusionistas da caixa italiana, reformulando a relação palco-plateia e fazendo o teatro encarar sua própria teatralidade. Transformações que, para a autora, são parte da prática e da consciên-

¹¹ Amaral, Aracy. *Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria*. In: *Arte pra que?*. São Paulo: Studio Nobel, 2003. pp.315.

¹² Schwarz, Roberto. *Cultura e Política – 1964-1968*. in: *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*/ Roberto Schwarz. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

cia artística no Brasil na década de 1960, fazendo emergir novos modos entre artista o outro e o mundo.¹⁴

Nesta pesquisa de mestrado, a consideração da teatralidade na obra plástica de Flávio Império tangencia os três momentos selecionados para análise. No primeiro capítulo, que trata sobre os trabalhos realizados entre 1964-1966, vemos como o artista trata a incorporação de objetos industriais em seus trabalhos propondo que o público transite entre o *neutro* e o *máximo teatral* (em suas palavras), ou seja, entre seus sentidos que cada coisa tem fora do quadro e aqueles que adquire ao integrar seu campo visual com outros atributos. Busca assim, extrair do objeto sua máxima teatralidade, e nessa operação formular significados do quadro.

No segundo capítulo, que trata sobre da consideração dos procedimentos adotados no trabalho de Flávio Império pós-1968 em relação ao recrudescimento da ditadura militar, vemos a qualidade teatral surgir da maneira com que trata as mais diversas imagens que elabora, vestindo-as como atores em cena, para representar santos, entidades religiosas e mesmo outras pessoas comuns.

Por fim, no terceiro capítulo, que trata da serigrafia Mão impressa sobre carne-seca entre 1978-1981, vemos a ideia de improviso à cada situação como fundamental para a elaboração de um trabalho que – apesar de partir de uma mesma matriz – não produz um múltiplo de

¹³ Cf. Lima, Mariângela Alves. *Flávio Império e a cenografia do teatro brasileiro*. In: Flávio Império/ Renina Katz e Amélia Hamburger (org.). São Paulo: Edusp, 1999. E também: Claro, Mauro. *Unilabor: Desenho Industrial, Arte Moderna e Autogestão Operária*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

¹⁴ Belluzzo, Ana Maria. *Anos 60: do centro para as margens*. Aula para concurso de Professora Titular apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAUUSP), 1998.

sentido unívoco, mas trabalhos únicos que estão em diálogo e adequação ao contexto e às pré-existências.

Em cada um desses momentos podemos perceber que, apesar da intimidade que o trabalho de Flávio Império estabelece com as artes cênicas, isso não significa que seu trabalho enverede por estratégias em que a “ação é a pura manifestação da expressividade da obra”, como escreve Hélio Oiticica sobre os *Parangolés*.¹⁵ Mesmo sendo a ação uma das bases sobre as quais se assenta o teatro, linguagem com a qual tem relação mais próxima do que o artista carioca. Talvez pelo fato de Império estar muito confortável no lugar de cenógrafo seus trabalhos reafirmam o aspecto material constituindo-se como objetos que se apresentam a quem vê e não requisitam a participação. Ainda que o artista faça convites para que seu público reconheça nos quadros, como nos palcos, a variação de significados que cada elemento pode ter ao ser trabalhado com teatralidade pela cenografia. Isso é um dos pontos que torna a consideração de sua obra um extremamente enriquecedora, pois ela é elaborada em condições parecidas com as de artistas consagrados como Oiticica, mas com resultados extremamente diferentes.

Por outro lado, a forte relação de comunicação que Império busca estabelecer com seu público, referindo-se várias vezes ao seu cotidiano e compartilhando códigos e referências com quem vê, faz com que seu trabalho tenha uma relação com seu tempo de tal forma que, passado ele, a

¹⁵ Oiticia, Hélio. *Anotações sobre o Parangolé*. in: Hélio Oitica/ Guy Brett (org.) Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 1997.

compreensão necessite cada vez mais da mediação da história. Olhar para essa produção, portanto, e encontrar as questões que a motivam pode nos fazer revisitar esses códigos – inclusive alguns que espantosamente voltamos a reconhecer nas referências que a direita conservadora e o atual presidente do Brasil fazem à ditadura militar. Nesse movimento é possível identificar uma das características mais interessantes do trabalho de arte: que ele não acontece uma única vez ficando preso ao seu tempo sem produzir novos sentidos ao longo da história, mas continua acontecendo, as vezes se resignificando, outras como uma lembrança estranhamente presentificada de um passado que torna a nos habitar.

Ao mergulhar nesses trabalhos e selecionar nesta dissertação algumas de suas questões, pretendemos identificar pontos como os que estão acima, ou seja, maneiras de fazer e lidar com arte que podem se ligar em futuros esforços de análise às discussões da arte contemporânea feita no Brasil naquele período.

→

Flávio Império com os quadros

Pena que ela seja uma... e *Terninho de marinheiro que a guerra pode comprar*

Na Av. Ipiranga (São Paulo), c. 1966

Fotografia de autor desconhecido

Acervo do IEB-USP

Capítulo 1

1964–1966

No período de 1964 a 1966, logo após o Golpe Civil-Militar que instaurou um governo autoritário no Brasil, Flávio Império produz uma série de obras com conteúdo de crítica social e política evidente. São pinturas e relevos em gesso que inauguram procedimentos plásticos e dão ao seu trabalho um sentido totalmente novo.

A produção circunscrita a esse intervalo de tempo apresenta características bastante diferentes daquilo que o artista teria feito na adolescência, quando desenhava retratos de pessoas de sua família, ou pintava a óleo vistas de São Luiz do Paraitinga e paisagens da zona rural da cidade.¹ Também difere dos exercícios experimentais² que faz enquanto aluno da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1956-1961) e da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna (1956-1958), trabalhos provavelmente mostrados nas três exposições organizadas pelo grêmio da faculdade (GFAU) de 1959-1961, que lhe renderam alguns prêmios.³ Diferem, ainda, daquilo que fará já nos anos 1970 sobre o que dedico os próximos capítulos desta dissertação. Aqui, o objetivo é entender essa produção como um conjunto que guarda uma ligação estreita com seu contexto de feitura, abrindo-se a ele de maneira específica, o que nos leva a olhá-lo a partir dessas balizas.

¹ O conjunto de obras da década de 1950 ao qual esta pesquisa teve acesso é bastante restrito e estava quase todo na coleção da família mais próxima do artista, provenientes do próprio espólio do artista depois de sua morte. Chamam a atenção os retratos a grafite de suas tias Filomena e Anita (c.1956-1957), de sua mãe, Helena (1957), e sua irmã, Amélia (1956). Deste último, tem-se um esboço de contornos feitos em papel manteiga que indica um procedimento que será comum ao longo de toda a carreira do artista, a cópia de imagens. Do conjunto de óleos, destaca-se seu primeiro autorretrato (1952), no qual o fundo e a estampa da camisa são indicativos do empenho e da qualidade de sua jovem experimentação pictórica. Há as vistas de São Luís do Paraitinga (1954). Há as paisagens, também do campo, que mostram árvores (1951-1952) e uma casa de pau-a-pique (1951).

² Por exemplo as duas vistas à óleo do Sítio Grande Varejão (1956), nas quais há certa geometrização das áreas de cor que são também mais chapadas. As duas composições em óleo sobre madeira, com cavalos e paisagens fortemente estilizados, lembrando um tanto pinturas rupestres. Os oito esboços da paisagem de Campos do Jordão (1957) em aquarela sobre papel foram feitos por meio de manchas e escorrimentos.

³ Essas informações são atestadas no currículo do artista anexado ao seu contrato de trabalho como instrutor de ensino da *Cadeira nº 17 – Composição de Arquitetura/ Pequenas Composições e Plástica II*. Cópia xerográfica do Ofício da FAU à Reitoria (Of.GD 386 de 4 de agosto de 1962) doada pela pesquisadora Marcelina Gorni ao Acervo Flávio Império e hoje parte do acervo do IEB.

⁴ As atividades do grupo de jovens arquitetos integrado por Flávio Império, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre são assunto do número 319 da revista *Acrópole* que traz uma colagem de Império na capa. A revista apresenta a atividade dos três em várias linguagens, publicando textos e mostrando cenografias e trabalhos de artes

Este capítulo dedica-se justamente a esse conjunto desses trabalhos, composto por 25 obras, provavelmente produzido entre Golpe Civil-Militar de 1964 e a primeira exposição individual do artista, na Galeria Goeldi no Rio de Janeiro, em 1966. Talvez sejam as obras mais expostas durante a vida do artista, integrando 11 mostras até 1968, e podemos supor que alcançaram sucesso de vendas, porque restaram poucos na coleção do artista. Dessas exposições, recebem destaque na história da arte brasileira como duas das mais importantes da época: *Opinião 65*, no MAM-RJ e *Propostas 65*, na FAAP, ambas no mesmo ano. Também podemos dizer seguramente que esse é o conjunto de trabalhos de Império mais reconhecido por seus pares e críticos de arte, que suscitou comentários especializados de Mário Schemberg, Flávio Motta e Waldemar Cordeiro.

A realização de Império como artista plástico se dá concomitantemente ao reconhecimento da atividade do escritório que mantinha com Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre⁴ e, principalmente, à sua consagração como cenógrafo, rendendo-lhe prêmios,⁵ participações em Bienais⁶ e exposições internacionais. Nos anos 1960, o artista é escolhido por duas vezes para representar o Brasil em certames internacionais: na III Bienal Americana de Arte, em Córdoba (Argentina),⁷ com sua produção em artes plásticas, e na Quadrienal de Praga,⁸ mostrando sua cenografia. Esses convites mostram a importância, a inserção e o reconhecimento de seu trabalho nos meios em que atua, fato que mudará radicalmente a partir de 1968, por conta do recrudescimento da ditadura militar.

plásticas, além da arquitetura. ACRÓPOLE n° 319. São Paulo: ano XXVII, julho de 1965. Exemplar pertencente ao Acervo do IEB-USP.

⁵ Refiro-me aos vários prêmios de cenografia e figurino com que Império foi laureado quase todos os anos de sua carreira desde 1962. Os principais são Prêmio Saci (Jornal Estado de São Paulo), Molière (Aliança Francesa), e o Prêmio Governador do Estado (Governo do Estado de São Paulo). Essas informações constam do currículo atualizado do artista, elaborado pela equipe do website www.flavioimpério.com.br da qual eu fiz parte como assistente de curadoria.

⁶ Império expõe no Pavilhão da Bienal de 1961 a 1969, a primeira vez como estudante de arquitetura e parte de grupo que ganha um concurso promovido pela instituição. Em outras ocasiões integrou a Bienal de Artes Plásticas do Teatro, paralela à mostra principal. Em 1967, especificamente, dá aula intitulada *Pintura: produto de importância*, em curso organizado por Sérgio Ferro. Para informações de currículo, ver website op. cit. Sobre o curso na Bienal de 1967, cf. Programa do Curso de História da Arte, Arquivo Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

⁷ A III Bienal Americana de Arte, em Córdoba, aconteceu em 1966. A representação brasileira foi escolhida por uma comissão composta por Carmem Portinho e Clarival do Prado Valladares. No ano seguinte os trabalhos participantes circularam por Lima (Peru), Bogotá (Colômbia), Caracas (Venezuela) e Cidade do México. Há a informação de que o artista mostrou esses trabalhos em duas outras ocasiões que, no entanto, não foi possível confirmar, trata-se da Exposição Coletiva Latino-Americana (Nova York) e Salão de Arte Moderna (Paris), ambas em 1966. In: website op.cit.

⁸ As pranchas apresentadas nesse certame, provavelmente todas, fazem parte do Acervo do IEB-USP. Antes de mandar as obras para lá, o conteúdo da exposição foi mostrado na Galeria Mirante das Artes, de Pietro Maria Bardi.

Realizadas pelo artista aos 30 anos de idade, grande parte dessas 25 obras não foi localizada, tendo esta pesquisa acesso a apenas duas delas. Contudo, o exame da documentação fotográfica sobre esses trabalhos possibilitou o conhecimento do teor geral do conjunto. Para tanto, baseei-me em duas coleções de imagens.

A primeira é composta de diversas fotografias – a maioria em preto e branco – de desenhos de cenografia, fotografias de cena, arquitetura e artes plásticas.⁹ Foram produzidas entre 1962-1969, por Benedito Lima de Toledo que, como Flávio Império, era professor da FAU. Parecem ter servido ao propósito de compor portfólio do artista, além de algumas delas terem sido expostas em pelo menos duas ocasiões enquanto ele estava vivo: na Quadrienal de Praga (1967), e em sua exposição retrospectiva *Rever Espaços* (1983). Em ambos os casos, o que se expôs foi o registro das cenografias realizadas pelo artista. O conjunto das 25 obras está inteiro nessa documentação (de algumas existem até detalhes), se Império fez outras obras de mesmas características do que essas, não se tem informação.

A segunda documentação fotográfica é póstuma e foi produzida em sua maioria por Renato Cury e Leonardo Crescenti, a serviço da catalogação da obra de Flávio Império empreendida entre 1994 e 2000 pela sociedade cultural que leva seu nome, coordenada por sua sobrinha, Sônia Hamburger. A documentação, agora em cores, registra uma quantidade significativamente menor de obras, dado que muitas delas

→
Como, Já, 1965
Guache e PVA sobre madeira
80 x 39 cm
Coleção particular
Fotografia Benedito Lima de Toledo
Acervo do IEB-USP

→ →
Título desconhecido, 1964-1966
Coleção desconhecida
Fotografia Benedito Lima de Toledo
Acervo do IEB-USP

⁹ Esse conjunto foi organizado em 1983, na gestão de Renina Katz do Instituto de Documentação em Artes (IDART), ligado ao Centro Cultural São Paulo (CCSP), para a exposição *Rever Espaços: o espaço cênico segundo Flávio Império*, sob a supervisão do artista, que pretendia doar seu acervo inteiro para aquela instituição. Tal conjunto foi reunido de novo e catalogado pela Sociedade Cultural Flávio Império (SCFI), entre 1994 e 1999, fazendo parte da mostra no Sesc Pompéia, *Flávio Império em Cena* (1997) e do livro organizado in: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia. *Flávio Império*. São Paulo: Edusp, 1999.

¹⁰ *Cultura de massas* é um conceito de grande longevidade no trabalho de Flávio Império. Uma de suas matri-

já haviam desaparecido. Em todo caso, esse registro é importante para nos mostrar a forma como o artista empregava a cor.

Sabemos, dessa forma, que o conjunto compreende: nove obras que são pintura e colagem sobre tela ou madeira; quatro em que o artista fixa pequenos objetos sobre superfícies de madeira que podem ser pintadas ou não; e doze relevos de gesso, feitos a partir de moldes de pequenos objetos em fibra de vidro e acoplados a molduras de ferro soldado que se assemelham a caixas. Esses relevos às vezes são pintados, outras vezes são deixados na cor do material.

Por meio das fotos foi possível perceber procedimentos recorrentes entre as obras e perscrutar suas características de conjunto. Por exemplo, o recurso do artista ao imaginário de um cotidiano atravessado pela cultura de massas,¹⁰ marcado pelo processo de industrialização de um país subdesenvolvido, está sempre referido por meio do desenho, da pintura, ou por objetos industriais e notícias de jornal que configuram a superfície ou são fixados sobre ela.

Como já dito, boa parte desses trabalhos tem paradeiro desconhecido. Só por meio das documentações acima conseguimos entender a extensão e sua característica de conjunto. Entre eles, talvez os mais importantes sejam os que aparecem ao lado do artista, em fotografias tiradas numa banca de jornal em São Paulo. Um deles ficou com o

→
Pena que ela seja uma..., 1966
 Gesso pintado sobre suporte metálico
 80 x 40 cm
 Obs.: Os pedaços da obra permanecem na coleção da família do artista
 Fotografia Benedito Lima de Toledo
 Acervo do IEB-USP

→ →
O Terninho de marinheiro que a guerra pode comprar, 1966
 Gesso pintado sobre suporte metálico
 60 x 50 cm
 Coleção desconhecida
 Fotografia Benedito Lima de Toledo
 Acervo do IEB-USP

zes pode ser, por exemplo, a discussão de Umberto Eco, de quem frequenta o curso no Mackenzie, em 1966, intitulado *Análise semiológica e a Comunicação de Massas*. Em 1972, seu projeto de pesquisa, apresentado para Comissão de Regime de Turno Completo da USP, reitera o interesse na questão, sendo intitulado *Arquétipos Inconscientes na Comunicação de Massas*. A questão, é claro, é uma preocupação de toda uma geração de artistas contemporâneos a Império, aparecendo, por exemplo, nos textos de artistas como Waldemar Cordeiro e Rubens Gerchman no catálogo da mostra de *Propostas 65*, realizada em dezembro de 1965 na Fundação Armando Álvares Penteado. Ainda que no texto sobre a *Pintura Nova*, Império não utilize o termo, ele está referido no conjunto de trabalhos dessa época.

artista até o fim de sua vida e foi retirado de sua casa após sua morte, em pedaços; trata-se do maior de todos, *Pena que ela seja uma...* O outro, *Terninho de marinheiro que a guerra pode comprar*, foi visto pela última vez em 1997, na exposição *Flávio Império em Cena*, no Sesc Pompéia. Devido ao falecimento de sua colecionadora, até o momento não foi possível localizá-lo. Temos disponível para análise, portanto, um conjunto de poucos quadros, dois dos quais esta pesquisa conseguiu ter acesso: *A Marchadeira das Famílias bem pensantes* (1965) e *Vinde a nós* (c. 1965).

A Marchadeira é uma pintura pequena com aplicação de objetos, e *Vinde a nós*, é um dos menores relevos em gesso. Ainda assim, ambos nos permitem olhar com minúcia os procedimentos adotados pelo artista e perscrutar suas significações. É a partir deles que aprofundo a análise e interpreto essa série de obras de Flávio Império nas próximas seções.

Nessas duas obras, como em todo o conjunto, há um repertório recorrente, os objetos parecem ser sempre os mesmos a constituírem os moldes para o gesso, reproduzindo-se a cada trabalho. São soldadinhos de chumbo, letras e símbolos tipográficos, engrenagens e rodas dentadas, o selo da marca de balanças Filizola e pequenas cabeças moldadas. A presença deles nas obras carrega consigo registros de suas fabricações, funções e consumo, e também produz outros significados, porque frequentemente eles adquirem atribuições diferentes

←
OEA, 1964-1966
Gesso sobre suporte metálico
54 x 60 cm
Coleção particular
Fotografia Renato Cury
Acervo do IEB-USP

¹¹ A frase é de autoria desconhecida, mas costuma ser atribuída a Thomas Jefferson e Patrick Henri. Foi usada como lema da União Democrática Nacional (UDN), partido conservador criado em 7 de abril de 1945 em oposição à ditadura do Estado Novo. Em 1965, a UDN é extinta pelo Ato Institucional nº2. In: Benevides, Maria Vitória. União Democrática Nacional. In: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/uniao-democratica-nacional-udn>

¹² É conhecido o papel que a imprensa e, principalmente, o fotojornalismo desempenharam no campo de batalha e fora dele durante a Guerra do Vietnã (1955-1975). Provavelmente este foi o primeiro conflito tão amplamente regis-

ao serem usados como metáforas. Discutiremos os regimes em que esses objetos se inscrevem adiante.

Outra característica desses trabalhos é a constante alusão à cultura de massas que está nos motivos pintados e desenhados por Império, como cenas de beijos cinematográficos, referências à figura de King Kong e aos filmes de James Bond, como *Moscou contra 007* [*From Russia with love*, de 1963] e talvez também *007 contra a ameaça atômica* [*Thunderball*, lançado nos EUA em 1965 e no Brasil em 1966].

Ele elabora personagens da vida política nacional que circulam no noticiário e fazem parte do cotidiano jornalístico brasileiro. São apontadas, com ácida ironia, figuras da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, e do partido conservador União Democrática Nacional (UDN). Uma das obras do conjunto tem como título exatamente o lema do partido, “O preço liberdade é a vigilância constante”.¹¹

A Guerra do Vietnã é uma atualidade que aparece constantemente nessas obras, seja por meio de letras formando o nome do país ou parte dele, seja na imagem de soldados arremessando granadas ou empunhando metralhadoras.¹² Siglas de organizações internacionais como a Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) e a Organização dos Estados Americanos (OEA) também estão presentes em seus quadros. Em outro dos quadros de Império é a imagem de

trado e tão de perto. Segundo alguns autores, essa ampla cobertura se relaciona com o próprio desenvolvimento das tecnologias da imagem, da maior portabilidade que a câmera foi adquirindo à expansão do mercado de notícias. As imagens do Vietnã se popularizaram pelo mundo, tornando-se emblemáticas a ponto de influenciar a opinião pública norte-americana a pressionar o governo daquele país para encerrar a guerra. Sobre isso, ver Hallin, Daniel C. *The Uncensored War: the media and the Vietnam*. Berkley: California University Press, 1985. Uma coletânea das fotos produzidas pelo escritório da Associated Press em Saigon, entre as mais difundidas no mundo, foi publicada em *VIETNAM, the real war – A photographic history by the Associated Press*. Pete Hamill (int.). Nova York: Associated Press, 2013.

↑
Título desconhecido, 1964-1966
Coleção particular
Fotografia Renato Cury
Acervo do IEB-USP

↗
O Preço da Vigilância é a liberdade eterna, 1965
Óleo, grafite e colagem sobre madeira
51,5 x 40 cm
Coleção Desconhecida
Fotografia Renato Cury
Acervo do IEB-USP

→
À Nara, 1965
Guache e PVA sobre madeira
79,5 x 39 cm
Coleção particular
Fotografia Renato Cury
Acervo do IEB-USP

Winston Churchill – morto em janeiro de 1965 – que aparece com seu característico charuto.

Os Estados Unidos são referidos diretamente em *O terninho de marinho* que a guerra pode comprar, onde se lê a frase “Made in USA” e em *Pena que ela seja uma...* – relevo no qual a Estátua da Liberdade é referida como uma prostituta e um produto “Made in France”. As cores da bandeira norte-americana – vermelho, azul e branco – são frequentemente as únicas empregadas pelo artista, às vezes combinadas com uma camada grossa de tinta preta e spray dourado. Para além dessas duas últimas obras específicas, podemos considerar o imaginário da cultura norte-americana como um arcabouço manejado pelo artista na maior parte do conjunto que estamos tratando. O país é fonte dessa cultura de massas que Flávio Império e outros artistas brasileiros da época estão atentos e têm acesso. Nas últimas décadas, os Estados Unidos vinham ganhando influência no meio intelectual e artístico brasileiro, fazendo circular pela América Latina não só aquilo que produziam como entretenimento, ou de notícia, mas também o trabalho de seus artistas. Deste ponto de vista, é inegável a importância da representação norte-americana nas Bienais de São Paulo e a atuação do Instituto Brasil Estados Unidos no ensino de inglês, na promoção de bolsas e prêmios de viagem e de exposições.¹³

Quanto à compreensão dos artistas brasileiros, cito o que dizem ao lembrar a exposição *Opinião 65*. Tratou-se de uma importante mostra,

¹³ As relações entre Brasil e Estados Unidos se estreitam em diversos campos ao longo do século XX, com intensidade contínua a partir da década de 1930, cf. Dreyfuss, René A. 1964: *A conquista do Estado*. Rio de Janeiro: Vozes, 1981. Benedetta Calandra Eduardo Rey Tristán, Marina Franco tratam da aproximação cultural dos Estados Unidos com a América Latina na chave de um programa de Estado para conquistar e ampliar zonas de influência do país in: Calandra, Benedetta; Franco, Marina. *La guerra fría cultural en América Latina: Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012. Andrea Giunta, no capítulo *Estrategias de internacionalización*, aborda o programa de circulação de exposições americanas pela América Latina e dos prêmios e bolsas de financiamento para artistas, pontuando inclusive da estratégia norte-americana para Bienal de São Paulo in: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2004. Dária Jaremtchuk articula toda essa bibliografia no curso *Trânsitos e Exílios: artistas brasileiros em Nova York nas décadas de 1960 e 1970*, e, a partir de sua pesquisa, mostra o crescimento das bolsas de intercâmbio para artistas brasileiros nos Estados Unidos, a maneira como essa estadia se dá, o impacto em seus trabalhos e a forma como isso é divulgado na imprensa por aqui in: *Arte, política e geopolítica nos anos 1960*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, pp. 47-57; “*Exílio artístico*” e *fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970*. ARS. São Paulo, v. 14 n. 28, Jul/Dez 2016; e em *Políticas norte-americanas e arte brasileira nos anos 1960 e 1970*. In: *Vanguarda brasileira dos anos 1960 – Coleção Roger Wright*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, p. 157. Podemos dizer que Flávio Império vive nessa esfera de influência, não só por meio das menções específicas que faz ao país em suas obras e textos, como pela quantidade de gente à sua volta que é beneficiada por esses programas de intercâmbio ao país, como é o caso de Augusto Boal, que frequenta o Actor Studios, e de sua irmã e cunhado, ambos físicos, que passam duas grandes temporadas pesquisando em universidades norte-americanas, entre 1956 e 1960 e de 1965 a 1967.

que reuniu, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, artistas brasileiros e franceses que trabalhavam a imagem a partir de diversos referenciais como o *Nouveau Realisme* francês e a *Pop Art*. Antonio Dias fala sobre a influência norte-americana:

Na época de *Opinião 65*, começavam a chegar aqui informações sobre a *Pop-art*. A diferença com a arte francesa era muito clara, a postura dos artistas também. Eu achava que, em quase todos os trabalhos europeus, havia certo ranço de pintura antiga, veladuras, situações ambíguas e, naquele momento, meu trabalho era muito incisivo, não me permitia brincadeira em termos de pintura. Eu era muito crítico; então me sentia mais próximo da atitude americana.¹⁴

Rubens Gerchman, por sua vez, nega que sua afinidade seja com a *Pop* e diz que sua produção da época era mais afeita à Nova Figuração francesa, mais política do seu ponto de vista:

Muito mais. Seus integrantes tinham um lado de que eu gostava muito: eles desenhavam histórias em quadrinhos; parecia cinema. E a gente gostava muito de cinema.¹⁵

A fala desses artistas mostra que influência norte-americana não se dava apenas como uma referência de procedimento estético, ou seja, da forma como a *Pop* usava e se apropriava dos temas da cultura de massas, astros

¹⁴ Depoimento de Antonio Dias a Frederico Moraes que organizou na Galeria do Banerj uma mostra comemorativa de 20 anos de *Opinião 65*, publicado em *Opinião 65: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2015, p.36.

¹⁵ Idem.

¹⁶ O texto é datilografado sobre papel com o timbre do Teatro de Arena de São Paulo. O texto não é datado, mas pode ser de qualquer momento entre 1964 e 1966, ano em que Império realiza uma exposição na galeria do teatro, que funcionava no andar de cima da sala de espetáculo na Rua Teodoro Baima, 94. O artista fre-

de Hollywood ou da política internacional. Junto com os procedimentos estéticos, vinha uma “atitude pop” que se estabelecia, por exemplo, na diferença entre jeitos de trabalhar norte-americano e europeu.

Segundo o próprio Flávio Império era essa liberdade em manipular a cultura de massas, seus referenciais populares e sua aparente crueza que interessava à nova pintura. Em texto não datado e intitulado *A Pintura Nova tem a cara do cotidiano*, provavelmente escrito por ocasião de sua exposição na Galeria do Teatro de Arena de São Paulo, em 1966, ele afirma que a pintura nova brasileira:

[...] é filha da “pop”, mas sem dúvida a ovelha-negra. Usa sua linguagem e responde – aos murros e pés-do-ouvido, mostrando o reverso da moeda. Como aprendiz de feiticeiro aprende a linguagem da publicidade e

mostra que o rei está nu. – como são valentes os “generals in general”, “motors eletric”, “and so on”.¹⁶

Neste texto, em tom de manifesto, Flávio Império apresenta o programa do que chama *Pintura Nova* brasileira com um posicionamento que

←
A *Pintura Nova tem a cara do cotidiano*, c. 1966
Original datilografado
Reprodução fotográfica de Lúcia Loeb Mindlin
Acervo do IEB-USP

quenta a companhia desde 1957, quando faz a ilustração do programa de *A falecida senhora sua mãe / Casal de velhos*, (o programa assinado faz parte do acervo do IEB-USP, os originais da ilustração foram doados por Alfredo Mesquita, diretor do espetáculo, à Pinacoteca do Estado de São Paulo). Seu primeiro trabalho de cenografia e figurino foi *Gente como a gente*, em 1959, ocupando essa função na maioria das montagens do grupo até 1967, quando realiza *Arena conta Tiradentes*. Em julho de 1962, o artista assume a diretoria do teatro como sócio, junto com Augusto Boal, Juca de Oliveira, Paulo José e Gianfrancesco Guarnieri. cf. Vargas, Maria Thereza. *O Registro dos fatos*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro/ Funarte/ MEC, outubro de 1978. pp. 7-29.

articula questões estéticas e ideológicas,¹⁷ o fazer artístico e o posicionamento político. A argumentação toda é construída enfatizando sua produção como uma resposta direta à cultura de massas, à sociedade de consumo e à arte pop norte-americana. Estabelece com essa última uma relação de filiação, e diz que a seu trabalho “usa” a linguagem da pop para mostrar seu reverso. O termo *Pintura Nova* também é empregado por Sérgio Ferro, o que pode indicar a convergência desses dois artistas – que dividiam ateliê e escritório de arquitetura – em um mesmo programa de reflexão que buscava compreender a produção contemporânea de arte no Brasil.

A pintura nova brasileira é manifestação clara do que hoje somos: colônia iânque. Expõe o complexo de atitudes contraditórias – atração e repulsão, denúncia e inveja, confusão que compõe as relações tensas entre o colonizador, seus representantes internos e o colonizado.

Assim, parte da linguagem da metrópole para falar de nós.

A “pop-art” americana nasceu anêmica: reedição do “dada” eliminou sua agressividade incomoda. O “dada” foi espanto, repulsa, diante da primeira explosão mundial da violência inerente ao sistema capitalista tardio: a grande guerra de 14. A “pop” é produto também da consciência da violência. Mas, de uma consciência culpada, com uma culpa vaga. Sua culpa é ser parte da massa amorfa que concete o poder político, militar e econômico concentrado responsável por uma violência no mundo inteiro.¹⁸

¹⁷ Esses termos são emprestados da leitura de Schwartz, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 30-31.

¹⁸ Ferro, Sérgio. *Os limites da denúncia*. In: Rex Time. São Paulo: março/1967, p.3.

¹⁹ Como vimos no depoimento de Antonio Dias, e nos textos de Flávio Império e Sérgio Ferro, eles se interessavam pelo potencial crítico da *Pop Art* que se valia de imagens para criticá-las. Maria de Fátima Morethy Couto mostra, no entanto, como alguns críticos, por exemplo Mário Pedrosa, criticavam os artistas norte-americanos por sua posição passiva diante da realidade não tentando mudá-la, furtando de sua produção o comentário so-

Tais formulações nos permitem ver como é a forma de aproximação desses artistas com a linguagem da *Pop Art*. Bem como usa na elaboração de seus quadros referências à guerra, aos produtos de consumo, e ao cinema, Flávio Império maneja criticamente a imagem e a linguagem da pop para citar os Estados Unidos e a lógica social do capitalismo consumista e da comunicação identificada com o país.¹⁹

Produzida por meio do cotidiano, segundo Giulio Carlo Argan²⁰, da publicidade e do noticiário, a *Pop Art* analisa a trajetória e/ou o desgaste das imagens das quais se apropria, ao, por exemplo, refazer “à mão” coisas produzidas pela lógica industrial. A pop transforma em trabalho de arte imagens da cultura de massas e, por isso, presta-se ao papel, atribuído por artistas como Ferro e Império, de se referir a ela com eficácia. Seu potencial crítico, que expõe a lógica de surgimento e destruição dessas imagens, criticando as leis de consumo, mesmo que de uma maneira “autorizada pelo sistema”,²¹ também serve bem ao intento de Império naqueles anos.

A *Pop Art* é iconografia característica da cultura norte-americana, um modelo que foi usado aqui frequentemente para aludir a essa cultura e, no caso de Império pelo menos, criticá-la. A *Pop* é usada como linguagem, mas também como uma espécie de *leitmotiv*, que introduz os Estados Unidos, o sistema capitalista de produção e a comunicação de massas, ao servir também como citação desses assuntos.

cial e a narrativa. Couto mostra como esses críticos também se opunham à incorporação da linguagem pop por artistas brasileiros em defesa de uma arte autônoma, não submissa a modismos internacionais e que se relacionasse com os problemas do subdesenvolvimento brasileiro. Couto, Maria de Fátima Morethy. *Rejeições ao pop: arte e crítica na América latina dos anos 1960*. In: XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2013, Rio de Janeiro. XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Campinas: CBHA, 2013. v. 1. p. 305-317.

²⁰ Cf. Argan, Giulio Carlo. *Roy Linchenstein – O Templo de Apolo; Andy Warhol – Marilyn Monroe*. in: Arte Moderna. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, pp. 646-647.

²¹ Cf. Ferro, 1967, op.cit.; Argan, 1999, op.cit.

Manejando a linguagem dessa forma, Flávio Império expõe também as diferenças entre a sociedade norte-americana e a brasileira – como apresentado no trecho do texto de Sérgio Ferro citado anteriormente. Usa a linguagem norte-americana para falar de seu contexto. Neste país subdesenvolvido, ao contrário dos EUA, os produtos da indústria não têm a mesma qualidade ou o mesmo significado. Não são descartados tão rápido e se ressignificam em outros usos. Nesta fratura, o trabalho de Império opera para uma construção, a partir dos elementos de que dispõe, de uma nova situação social, em seus termos, uma nova “realidade”. Entremeado no discurso fortemente crítico dessas obras é possível localizar, no fio do fazer do artista, uma proposta ética, que projeta uma condição de trabalho possível a partir da consciência sobre o contexto de sua produção.

A Marchadeira das famílias bem pensantes

A Marchadeira das famílias bem pensantes é um quadro feito por Flávio Império em 1965. Trata-se da imagem caricatural de uma mulher idosa, em clara referência à Marcha da Família com Deus pela Liberdade, que ocorreu em 19 de março de 1964, dia de São José, santo católico padroeiro da família. A passeata foi organizada pela União Cívica Feminina (UCF), formada em 1962 por mulheres católicas de São Paulo, e pa-

→

Marchadeira das famílias bem pensantes, 1966
Óleo, cal, grafite, objetos diversos fixados com pregos sobre madeira.
40 x 39 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Fotografia Renato Cury
Acervo do IEB-USP

22 Para a análise da *Marchadeira*, foi importante a leitura da dissertação de mestrado de Dharana Sestini, que reconstitui a marcha e seus antecedentes a partir do ponto de vista de suas organizadoras, incluindo pesquisa documental no acervo da UCF e entrevistas com suas integrantes. Além disso, a pesquisadora analisa números da revista cristã *Família Brasileira*, que ajuda a compor o perfil dessas mulheres in: Sestini, Dharana. *A “mulher brasileira” em ação: motivações e imperativos para o golpe militar de 1964*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008. Outras pesquisas que dão conta desse assunto, das outras marchas que aconteceram ao longo de 1964 inspiradas pela de São Paulo

trocinada pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPES), fundado em 1961. Ambas as entidades eram organizações civis que tinham como objetivo defender a livre iniciativa e fazer frente ao que chamavam de “ameaça comunista” promovida pelo o Governo de João Goulart. A manifestação foi convocada em nome da primeira dama do estado de São Paulo, Dona Leonor Mendes de Barros, para se concentrar na Praça de República – em frente à placa que homenageia os heróis da revolução de 1932 – e partir em direção à Praça da Sé, marco zero da cidade, onde haveria discursos, como de fato aconteceu. Cerca de 600 mil pessoas participaram do evento, que foi considerado a maior manifestação popular de apoio à intervenção militar no governo de Jango.²²

e da participação feminina no Golpe Civil-Militar, são os trabalhos de Solange de Deus Simões, *Deus, Pátria e Família – As Mulheres no Golpe de 1964* (1984); e de Aline Alves Presot, *As Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o Golpe de 1964* (2004). Elio Gaspari, que entrevistou diversas pessoas, inclusive militares, e contou com os arquivos dos generais Geisel e Golbery, ajuda-nos a entender o significado da marcha dentro do círculo militar e os eventos que desencadearam o golpe em *Ditadura envergonhada. São Paulo: Cia das Letras, 2006*. René Armand Dreyfuss *A conquista do Estado* (op.cit), também foi fundamental para a construção do momento político brasileiro, com o qual a obra de Império dialoga fortemente.

O quadro foi feito após a marcha, também depois do Golpe Civil-Militar, ocorrido em 31 de março de 1964. Talvez sua primeira aparição pública tenha se dado na famosa mostra *Opinião 65*, no MAM-RJ, de agosto a setembro de 1965. De todo modo, sabe-se que ela participou da exposição, conforme a etiqueta assinada pelo artista colada em seu verso. Em dezembro do mesmo ano, a obra participa da também importante *Propostas 65*, na FAAP, aparecendo na lista de obras do catálogo.

Trata-se de uma pintura realizada sobre uma chapa quadrada de madeira, que tem acopladas duas ripas do mesmo material na parte superior e inferior. A forma do encaixe indica que ele foi projetado e executado por um marceneiro. Mas as partes dilataram, não se unem mais, e não formam mais um quadrado perfeito. A relação entre os elementos desencaixados e a pintura de Flávio Império sugere que o artista trabalhou sobre o conjunto já empenado e que ele não foi produzido para ser o suporte da pintura. Foi, no entanto, *aproveitado* para isso, retirado do seu contexto para servir ao trabalho do artista, como é recorrente no repertório de ações de Flávio Império.

O suporte é recoberto de tinta branca (com a aparência de cal), preta e dourada, preenchendo os contornos delineados por um lápis grosso que esboçam o corpo da *Marchadeira*. O perfil da mulher é desenhado de maneira caricata, sem massa, a partir de traços finos que exageram

suas características sobre o fundo branco do quadro. O rosto tem aspecto flácido, com dobras no queixo, nariz bulboso, e pálpebras caídas. Os traços se ramificam em pelos na orelha, no nariz, nos cílios e sobrancelhas, na sugestão de um buço e de uma barbicha.

As roupas, casaco e chapéu são áreas de tinta preta nas quais é possível entrever letras translúcidas de uma página de jornal. O efeito é curioso e só é visível com a mudança de posição de quem vê. As letras não têm cor, nem pigmento em sua composição. São rastros deixados por um decalque possivelmente feito com uma página de jornal e cola. O jornal também é usado no fundo branco recoberto de cal. Nesse caso, é possível enxergar, perto do nariz da mulher, as letras pretas características dos periódicos. Essa camada “caiada”, que recobre a madeira deixando uma textura de pigmento, também tem uma transparência característica. São aspectos conhecidos no meio da arquitetura – e da construção – pelo qual o artista transita. *Caiar*, é uma técnica popular de pintar paredes, ajudando em sua impermeabilização, e tornando-as superfícies de cor. Esse aspecto branco translúcido também remete à camada de cola que é aplicada sobre um *outdoor* ou uma parede de lambe-lambe antiga a fim de renovar os anúncios. No quadro, essa camada dá unidade ao plano, feito de madeira e jornal, preparando-o – como um contexto de diagramação – para receber o desenho da mulher.

Cabe aqui lembrar da leitura que Argan faz dos *décollages* de Mimmo Rotella,²³ obras feitas a partir de fragmentos de cartazes – camadas

23 Argan, op.cit. pp.642-643.

arrancadas dos muros que nos fazem ver um aspecto não notado da paisagem urbana. O artista evidencia essa ação de arrancar e recobrir anúncios velhos, substituindo pelos novos. Diferente de Flávio Império, que usa os fragmentos de jornal para situar a *Marchadeira* e caracterizar sua informação, Rotella se interessa por esses fragmentos que não são mais produtores de sentido e, por isso, na visão de Argan podem ser vistos como imagem, como fenômeno estético.

A *Marchadeira* é vestida e se configura por entre as páginas do noticiário; parte do cotidiano, da notícia mais recente. É como uma imagem impressa sobre o fino papel do jornal, que nos deixa vislumbrar por sua transparência uma variedade de outras informações que fazem a notícia daquele dia. As letras perdem seu significado semântico e se tornam um padrão decorativo que faz alusão à página diagramada. Por outro lado, a pintura funciona também como uma veladura e recobre as notícias, como os acontecimentos do presente se sobrepõem aos do passado, impondo a novidade. Império se vale disso para acentuar o aspecto caricato do quadro: a imagem do novo acontecimento noticiado, é uma velha, figura conhecida, ligada a uma tradição de posicionamentos políticos conservadores. O sentido dos acontecimentos reportados nos jornais pode ser o retrocesso.

Por meio das fotografias de Benedito Lima de Toledo é possível saber da existência de uma “outra versão” pintada da *Marchadeira*, com ca-

→
Título desconhecido, 1964-1966
Coleção desconhecida
Fotografia Benedito Lima de Toledo
Acervo do IEB-USP

24 Cf. verbete Sylvio Heck, in: *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001 [online – último acesso em 30 de janeiro de 2019].

racterísticas e proporções muito parecidas. Essa similaridade interessa ao artista, que trabalha sobre um desenho comum e o multiplica, provavelmente por meio de um decalque. Pela foto do quadro, é possível ver que essa versão contém a frase “VIVA HECK”, em provável referência a Sylvio Heck, Ministro da Marinha de Jânio Quadros, personagem que tem um histórico de insurreição militar, e é peça-chave da junta formada com os outros Ministros da Guerra que desejavam impedir João Goulart de assumir a presidência. Era identificado com a ala “linha dura” das forças armadas e foi voto vencido na tentativa de negar o retorno de Jango, que estava na China, ao Brasil. Após instaurado o regime militar, foi feito conselheiro do almirantado.²⁴ “Heck”, por coincidência, também é o sobrenome de Carlos, um colega de Flávio Império na FAUUSP que foi detido pelo Delegacia Especializada de Ordem Social (DEOS), junto com o artista e outros alunos da mesma faculdade, em 1961, acusados de distribuírem na Rua Maranhão²⁵ volantes com propaganda da

²⁵ A informação foi registrada em boletim de ocorrência e compilada para a ficha do artista da Delegacia Especializada de Ordem Social do DEOPS/SP. Esse documento é acessível por meio do site do Arquivo Público Estadual, e está identificado a lápis SN0122. Na ficha de Sérgio Ferro, consta que ele foi detido na mesma ocasião, também do Arquivo Público Estadual, a lápis SN1672.

recém feita Revolução Cubana. Pode ser que a ambiguidade não seja, nesse caso, a intenção do artista, mas reforça a ideia de que seu trabalho incorre em uma série de significados e convoca o espectador a interpretá-lo conforme os códigos que partilha com o quadro.

A relação entre essas duas versões também oferece uma sequência histórica ao motivo da *Marchadeira*. Se mostradas no mesmo contexto expositivo, como provavelmente foram, a similaridade entre elas se torna óbvia. A mesma imagem que se atrela a Heck em um quadro é manejada para aludir à personagem que vai a Marcha da Família com Deus pela Liberdade. Sua recorrência dá tração ao posicionamento político que o artista quer referenciar, mostrando-o de forma episódica. Trata-se de uma operação realizada por Flávio Império em toda sua vida: reproduzir motivos que, ao serem replicados em ocasiões diferentes, se complexificam em múltiplos significados.²⁶ Nesse caso, é possível acompanhá-la na sucessão dos acontecimentos; no cotidiano do noticiário, ou em duas cenas de um mesmo filme, ou ainda, no encadeamento de uma história em quadrinhos.

A *Marchadeira*, é uma personagem que se tornou familiar ao espectador a partir do noticiário e que se faz presente em seu cotidiano. Como Dharana Sestini nos mostra a partir da documentação da organização da Marcha e da análise da revista *Família Cristã*: a “senhora paulistana”, mãe, esposa, ciente do seu lugar no espaço doméstico, extrapola

²⁶ Adiante nesta dissertação, no capítulo sobre a *Mão*, veremos mais detidamente como ele repete esse procedimento no final da década de 1970. Para não deixar de citar outros dois casos, lembremos dos retratos de uma de suas tias, feitos na década de 1950, possivelmente baseados em fotos, e que mostram seu envelhecimento. Também lembro da série de quadros com imagens indígenas feitos no fim da década de 1970, em que um mesmo motivo aparece ora rodeada em uma paisagem idílica, ora como uma fantasia de carnaval, ora como uma escultura (conforme desenvolvo no próximo capítulo).

esses limites, para alertar a nação do “perigo comunista” ocupando a praça pública. Ela ecoa o imaginário da Revolução Constitucionalista e o orgulho paulistano de 1932. Torna-se uma das protagonistas do golpe, imagem do apoio popular. Todavia, isso não lhe garante participação política no novo regime. De fato, a mobilização gestada pelas mulheres da UCF teve seu auge no dia 19 de março e depois perde musculatura. Ainda segundo Sestini, essas mulheres, que haviam ocupado a rua representando os mesmos papéis que desempenhavam no espaço privado, voltam a ser mãe e esposa dentro de casa – franqueando aos homens o comando do processo histórico.²⁷ Em todo caso, sua imagem tem um lugar de destaque na articulação do Golpe Civil-Militar, como garantia de apoio popular. Nesse sentido a figura de Dona Leonor Mendes de Barros, convocando a marcha, tomando a dianteira ao lado da cavalaria, hasteando a bandeira nacional em frente a Catedral da Sé, é manejada pela União Cívica Feminina como um tipo que reúne os aspectos ideais dessa “senhora paulistana”. A própria marcha é manejada pelos militares e pela imprensa como imagem representativa do apoio popular à intervenção no governo de Jango. Os jornais ressoam seus sentidos imprimindo-os sobre papel.²⁸ Flávio Império, artista atento a esses códigos de linguagem, que, por seu trabalho no teatro conhece bem o esquema de representação e tipificação de personagens, também maneja essa imagem para lhe fazer a crítica de forma satírica, estabelecendo uma comunicação com seu espectador a partir de uma linguagem que é comum a ambos. Esse aspecto é notado por

²⁷ Sestini, op. cit., pp. 16; 46.

²⁸ Elio Gaspari trata do papel da imprensa nos acontecimentos que levaram ao Golpe Civil-Militar em *Ditadura Envergonhada*, op.cit. Juremir Machado da Silva, aborda o Golpe Midiático-Civil-Militar mostrando o papel da imprensa no ataque sistemático à figura de Jango e na vocalização contínua de pedidos por intervenção, in: *1964 – Golpe Midiático-Civil-Militar*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2016.

Mário Schemberg e definido nos termos de uma proximidade entre o trabalho de Império e o do caricaturista francês Honoré Daumier.

Flávio Império ocupa uma posição especial no grupo dos cinco arquitetos pintores pelo seu temperamento satírico e sua preocupação política. Ele é indubitavelmente o Daumier da arte brasileira satírica de hoje, potencialmente um dos maiores pintores satíricos de todo o mundo.

[...]

Dotado de uma inteligência aguda e implacável, Flávio revela a desumanidade, a confusão e a inépcia vociferante dos reacionários brasileiros, desmascarando a sua vacuidade empolada. Ele se distingue essencialmente de artistas como Enrico Baj, Juan Genovès, Manuel Calvo e Rosenquist, que possuem um senso trágico tão profundo. Flávio desmascara e fustiga, sem se apiedar. Tem a maior eficácia política.²⁹

Apesar de não ser uma caricatura *stricto sensu* como a de Daumier³⁰ e não ter a mesma recepção de suas imagens criadas no fim do século XIX, esse atributo do trabalho de Império – lido como pintor satírico por Mário Schemberg – abre caminho para uma interpretação interessante porque nos convida a olhar para essas imagens em seu aspecto caricatural, ligando esses quadros a uma tradição que usa as imagens para dar forma visual e elaborar a crítica.³¹ Esse aspecto, além de estar de acordo com o mundo da comunicação de massas que o artista reiteradamente se refere, também ecoa os procedimentos plásticos que aplica sobre a imagem.

²⁹ Schemberg, Mário. *Cinco arquitetos pintores*. In: Revista Acrópole. São Paulo, ano XVIII, número 324, dezembro de 1965 (IEB-USP). É provavelmente a primeira publicação do texto. No ano seguinte, Flávio Império participa de 5 mostras coletivas, mas não temos informação se alguma delas tinha esse recorte. Em 1973, a Fundação Cultural do Distrito Federal e o Instituto dos Arquitetos do Brasil realizam no Touring Club do Brasil exposição que se chama *Arquitetos Pintores*, com praticamente todos os artistas citados pelo crítico, menos Samuel Spigel que é substituído por Silvio Oppenheim – cf. cartaz da mostra (IEB-USP). O texto da mostra é de Luiz Meyer e as obras são bastante diferentes daquelas a que Schemberg se referia, cf. cópia do folheto (IEB-USP). O texto de Schemberg foi republicado com data errada, 1966, em coletânea organizada por Lourdes Cedran: Schemberg, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, pp. 187-189.

³⁰ Argan comenta sobre a leitura que Baudelaire faz de Daumier e parece ser esse o sentido que Schemberg evoca na comparação com Flávio Império. De acordo com esse comentário, Baudelaire – o “maior crítico de arte e também o maior poeta do século” – se interessa pela beleza do cômico e do feio levados ao extremos pelos “desenhistas que acompanham, descrevem, comentam dia a dia os acontecimentos políticos, a vida mundana, a crônica de Paris. Como literato, vê naquelas figuras que chegam ao público na imprensa cotidiana, uma arte a ser antes lida que contemplada, sinal da presença viva, da intervenção do artista na sociedade”. Mais adiante, completa: “Baudelaire admira imparcialmente o empenho moral, a dura crítica social de Daumier, de cuja opiniões políticas certamente não compartilha; admira-o por realizar uma arte que tem como objeto a sociedade, e realiza-a não como espectador e sim como militante, mas ainda assim consegue fazer que o belo nasça mesmo da representação das piores torpezas sociais.” in: Argan, op.cit. É claro que a obra de Flávio Império está longe de representar o belo romântico, trata-se aqui de aproximar a leitura no que diz respeito ao posicionamento do artista, e a forma de ler sua obra, não *contemplá-la*. Essa formulação se torna especialmente interessante, se nos arriscarmos a relacioná-la ao comentário que Leo Steinberg faz das obras produzidas na década de 1960, principalmente as de Robert Rauschenberg, em sua relação com superfícies como a página de jornal. A caricatura, linguagem próxima da imprensa, é impressa nesse tipo de superfície, própria da diagramação do noticiário, e sua leitura horizontal. É diferente da pintura, que convoca necessariamente a contemplação vertical. Talvez fosse possível assim, traçar uma coincidência nessas leituras sobre as duas linguagens, a caricatura e a *pop*, de forma

Ana Maria Belluzzo³² ao analisar a caricatura de Lemmo Lemmi, o Voltolino, do começo do século XX, mostra sua importância para a construção da visualidade moderna no Brasil. A autora aponta dois procedimentos da caricatura que nos interessa tomar de empréstimo aqui para definir como o caricatural é operado por Flávio Império. São eles a *reportagem* e a *moldagem*.

Podendo ser concomitantes entre si, a reportagem parte de um fato noticiado e o transfigura, dissolvendo a aparência do relato por meio da evidência de suas determinações invisíveis. *A Marchadeira* não é um retrato de uma personagem histórica, ou de Dona Leonor Mendes de Barros, mas é feito a partir do evento da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, e sua narrativa. Dissolve essas figuras em tipos caricatos esboçadas pelo fino traço que lhes carrega as feições, exagerando-as ao mesmo tempo que lhes retira sua identidade. Acentuadas as características de velha, e unidas à denominação que o artista dá: *Marchadeira* – que soa como *Alcoviteira*, *Fofoqueira* – transforma o quadro na imagem de uma mulher de propósitos nefastos, que tem na marcha uma artimanha. Lança mão da tradição evocada por elas – das senhoras paulistanas, do Estado de São Paulo que luta pela Constituição Federal, do heroísmo de 1932 – para mostrá-las em sua atividade reacionária recorrente. Cria uma intimidade com o público, âmbito em que a crítica é partilhada, ao formular e tipificar as características de um outro que o artista e seu público conhecem e está referido na

a relacionar o modo que nos aproximamos delas, entendo que os ambas sugerem fruições parecidas. Tal coincidência teria seu fundamento justificado na importância que a imprensa tem na cultura urbana da modernidade como criadora de linguagem e, portanto, influenciadora de processos artísticos. O raciocínio de Steimberg está no ensaio: *Outros critérios*. in: *Outros Critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008 p.121.

31 Annateresa Fabris chama atenção para o aspecto caricatural a que Marilyn Monroe é submetida em alguns trabalhos de extração pop, como forma de desconstrução da imagem do mito da estrela que é persistente no imaginário artístico dessa década: “No álbum [*Marilyn*, 1967], o rosto da atriz é submetido a dez tratamentos cromáticos extravagantes que corroem o caráter indicial da fotografia que serviu de ponto de partida, transformando-o numa caricatura ou numa máscara bizarra. Se a cosmética de Warhol afirma e nega ao mesmo tempo a ideia de glamour associada a ela, bem mais radical é o conjunto de dezessete litografias concebido por Richard Lindner em 1970, *Marilyn esteve aqui*, no qual se assiste a uma operação de desmontagem crítica do grande ícone da sensualidade feminina”. In: Fabris, Annateresa. *Uma “magnífica presa”: representações visuais de Marilyn Monroe*. in: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 23 nº1. São Paulo, janeiro/junho, 2015.

32 A análise toda do aspecto caricatural da *Marchadeira das Famílias bem pensantes* se deve a leitura da dissertação de mestrado: Belluzzo, Ana Maria. *Voltolino e as raízes do modernismo*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), 1980. É evidente que a autora trata de outro artista, outra produção e outro momento – distante de Flávio Império quase meio século. Mas suas categorias de análise ajudam a destrinchar aquilo que é notado por Mário Schemberg no trabalho de Império: a forma satírica de elaborar a imagem dessas personagens. Mais do que isso, a leitura das formulações feitas por Belluzzo, auxiliam no entendimento da forma que esse conjunto de obras de Império se abrem ao seu tempo, e se relacionam com quem as vê.

33 Belluzzo aponta essa relação entre artista e público a partir das leituras de Bergson, Freud e Hocke. Aqui, mais uma vez, empresto a formulação da autora porque entendo ser útil para aprofundar a leitura desse conjunto e obras de Flávio Império. Belluzzo, op.cit. pp. 137-141.

obra.³³ Dessa maneira, o trabalho de Império mostra “aos murros e pés de ouvido”, nos termos do artista, essa prática que não está explicitada na narrativa dos fatos pela imprensa, tornando visível “o reverso da moeda”.³⁴

Quanto ao segundo procedimento, a *moldagem*, o artista parte do fato imediato e configura algo que ainda não tem forma, conferindo aparência visual e sensível – dando significado – por meio da linguagem.³⁵ Nesse caso, elabora a imagem da *Marchadeira* como personagem reacionária, representante do atraso e do subdesenvolvimento. Império molda de forma caricata o contexto que apreende em diversas ocasiões, uma delas, é no referida texto *A Pintura Nova tem a cara do cotidiano* (c.1966):

Na falta de uma perspectiva de futuro, a classe média se compraz na adoração das delícias e belezas do interior das geladeiras bem nutridas da sociedade de consumo que gerou: os Estados Unidos. Onde se via uma Santa Ceia de Da Vinci, vê-se hoje uma enorme lata de salsichas. A Gioconda cede lugar à Elizabeth Taylor, sorrindo levemente em quatro poses diferentes. Em lugar da Estátua da Liberdade, logo se verá um enorme fogão cozinhando suculentos pratos enlatados.³⁶

Nesse jogo de substituição de obras de arte por produtos de consumo, Império configura em seu texto a imagem de uma situação formulada a partir da análise que faz dos Estados Unidos e da *Pop Art*. Ele dá forma – irônica, satírica e caricata – para um conjunto de relações que obser-

³⁴ Império, op.cit.

³⁵ Belluzzo op. cit.

³⁶ Império, op. cit.

va. Elabora uma imagem textual na qual grandes obras da história da arte são trocadas por produtos da sociedade de consumo. Lembremos do que foi apontado como recorrente em todo esse conjunto de obras: Flávio Império está em diálogo com a estética norte-americana, manejando-a para expor a lógica social da qual busca tratar. Nessa chave, as personagens brasileiras são incluídas como parte da ordem vigente. E, no curso do processo, constituem uma imagem do subdesenvolvimento do Brasil na sua relação com o sistema capitalista como um todo.

Na *Marchadeira*, essas questões são montadas sobre o quadro por meio da relação entre o desenho caricato da personagem e os objetos industrializados juntados em sua superfície. Aplicados no chapéu da mulher, soldadinhos de chumbo compõem imagem de marcha. A organização desses objetos alude àquele momento fecundo, idealmente épico, que frequenta a pintura neoclássica de episódios históricos no século XVIII, que ficou associado ao registro decoroso de acontecimentos importantes.

Na montagem do quadro, cada figura que compõe tal cena é um item colado sobre a madeira, um brinquedo industrializado que figura homens em miniatura. Soldadinhos de chumbo são recobertos de tinta dourada de forma a se mesclarem com um fundo. São fixados na madeira com pregos, e depois têm suas reentrâncias uniformizadas com uma espécie de massa. Parecem, dessa forma, saírem ou estarem embutidos no suporte. Formam um conjunto, forjam um relevo fundido em metal. Essa

aparência revela atributos importantes da pequena cena épica assumidos no quadro. Em primeiro lugar, sugere um momento histórico, parte de uma memória do passado eternizada em metal como é próprio dos monumentos. Em segundo, carrega consigo a tradição do relevo decorativo destinado a adornar as laterais das obras principais, ou decorar frontões e balaustradas de grandes edifícios. O sentido dessa marcha de brinquedo, orienta todo o plano do quadro, inclusive o perfil da mulher – que tem muito menos substância do que esses objetos.

Abaixo da marcha, engrenagens são aplicadas sobre a massa de tinta preta que forma os cabelos, sugerindo cachos mecânicos, caraminholas; a maquinação de propósitos que ocupam a cabeça da *Marchadeira*. Um puxador de gaveta, armário ou janela é aplicado na base da curva que indica sua orelha. Trata-se de um adorno, fundido em ferro, mas sem nenhuma característica específica ou marcante. Certamente produto de uma serialização industrial que usa o adorno como estilo e não como procedimento.

Unidas, essas coisas mecânicas e decorativas, e integradas com o chapéu, indumentária da retratada, constroem a *Marchadeira* no imaginário articulado por Flávio Império. Por representarem aquilo que são, brinquedos, engrenagens desconectadas de uma máquina, artigos de loja de construção, carregam consigo esses usos para o quadro. Mais que isso, replicam a lógica do contexto brasileiro, onde objetos industrializados não são descartados facilmente e sim aproveitados em outros usos, a

fim de suprir necessidades que não têm solução no mercado, ou que são muito caras para a maioria da população. Também, como vimos, esses objetos, são usados como adereços na roupa da figura feminina. As duas aplicações, juntas, constituem os atributos da personagem que ajudam a evocá-la na memória de quem vê e, ao mesmo tempo, moldar a imagem de fatos históricos que Império quer criticar, como o atraso, o subdesenvolvimento, a regime militar, e a subserviência ao imperialismo norte-americano. O interessante, é que esses aspectos não estão diretamente referidos, ou representados no quadro, mas concorrem para construí-lo, na articulação da linguagem com referências, citações, dotações e significados que, reunidos, podem ser *lidos* na forma de uma imagem. Algo cômico – e também trágico – é resultado dessa nova imagem. Expressão do ridículo de um tipo que defende o atraso, e se adorna com ele. Mário Schemberg nota isso também:

Ultimamente, Flávio enriquecer de modo notável as suas composições pelo emprego de numerosos objetos apostos às suas telas, de maneira sobremodo feliz. Conseguiu assim criar imagens definitivas de alguns dos protótipos da vida política brasileira dos últimos anos.³⁷

Esse tipo caricato, a *Marchadeira*, nos indica a abertura da obra de Flávio Império ao seu próprio tempo. Belluzzo assinala, a respeito da caricatura, que essa provoca o riso e o escárnio ao partilhar com seu público códigos do cotidiano que não estão no desenho, mas referidos por ele.

³⁷ Schemberg, op.cit.

Como dito acima, o público reconhece a personagem e, por meio da forma caricatural que o artista a apresenta, pode reconhecê-la no contexto da análise proposta por ele. Quando o tempo desse tipo de trabalho passa e esses códigos são esquecidos, o riso e a crítica se perdem para dar lugar a leituras históricas.³⁸ Por esse processo, passou boa parte das obras realizadas em diálogo com o regime militar de 1964-1985. Espantosamente, nos últimos tempos, o imaginário de 1964 voltou a circular entre nós e a *Marchadeira* torna a ser uma personagem que frequenta nosso cotidiano. O trabalho, antes visto em relação ao seu contexto passado, mais uma vez se abre à interpretação, à sátira, e ao riso do espectador.

Vinde a nós

Vinde a nós, um relevo de gesso pertencente ao referido conjunto de trabalhos de Flávio Império, é realizado a partir de operações similares às da *Marchadeira*, produzido por volta de 1965. Também constitui uma imagem para um evento da atualidade do artista, agora a Guerra do Vietnã, atribuindo uma imagem para seus significados. Refere-se, mais uma vez, ao mundo da comunicação de massas, ao diagramar caracteres tipográficos e outros objetos, como num clichê de jornal, para compor o quadro. Nomeado com o trecho de uma oração, o *Pai Nosso*, que Jesus Cristo ensinou a humanidade, o quadro se abre a múltiplas

³⁸ Belluzzo, op.cit.

↑
Vinde a nós, 1966
 Gesso pintado sobre suporte metálico
 33 x 26 cm
 Coleção particular
 Fotografia Lucía Loeb Mindlin
 Acervo do IEB-USP

interpretações e, de novo, requisita a participação de quem vê para formular-lhe o significado. Afinal, quem faz e quem ouve a prece? *Vinde a nós*: nós, quem? O que deseja esse sujeito?

O relevo é produzido por moldes em fibra de vidro, feitos a partir da diagramação de objetos, possivelmente os mesmos empregados nos quadros como a *Marchadeira das famílias bem pensantes*. Porém, diferente daquele contexto, os objetos de *Vinde a nós* não estão apostos e não permanecem no plano da obra. Aqui, eles dão forma ao gesso fundido, criando uma superfície irregular. A nova superfície, evidentemente, aprofunda a leitura que fizemos na seção anterior da *moldagem* como procedimento que confere visualidade àquilo que tem forma; nesse caso, a fusão consolida em um objeto a imagem do acontecimento a que o artista quer se referir. A materialidade líquida e disforme do gesso é fundida em uma imagem.

Cumpre, no entanto, notar a diferença que esses relevos estabelecem com as pinturas que Flávio Império faz na mesma época. Neles, o que é plasmado no gesso é a forma dos objetos, tomando sua imagem, descartando sua presença, e seu aspecto matérico. A conformação de cada uma dessas coisas configura a superfície que pode ser reproduzida em novas moldagens – como um clichê de jornal. Enquanto isso, nas pinturas os objetos mesmos estão presentes sobre um plano pré-existente, são únicos e reafirmam suas características de fabricação.

←
Matriz de Vinde a nós, 1964-1966
 Fibra de vidro moldada a partir de objetos diversos
 33 x 26 cm
 Coleção particular
 Fotografia Lucía Loeb Mindlin
 Acervo do IEB-USP

39 Sobre esse assunto em Jasper Johns, recorre-se aqui à formulação de Jeffrey Weiss:
 “So too does John’s practice of drawing after painting – of producing replicas of his painted work in graphite and ink or wash, or both (and, after 1960, in the lithographic medium); these repetitions, of course, conjure a spectrum of differences across the proliferation of the single images.
 Procedures of repetition, in turn, create and signify a peculiar density or depth in John’s work. The objects them-

Em 1972, quase uma década depois, Flávio Império se apropria de um dos moldes em fibra de vidro usado para fabricar o relevo *Vinde a nós*, e o pinta nas cores branco, vermelho, azul e prateado, criando uma nova obra. Muito mais plano do que o gesso, e com cores mais brilhantes, o objeto assemelha-se a uma casca e parece uma corruptela da peça original, uma reprodução malfeita que leva mais em conta a imagem da superfície do que ela mesma. Tem um sentido de réplica malsucedida, de falsificação. Mas a ação do artista revela um discurso sobre a imagem que leva em conta o procedimento com o que ele se apropria dela. Um relevo conformado a partir de objetos que figuram coisas do mundo (como solados e letras) tem sua imagem – não sua matéria – reproduzida em uma nova pintura, que usa como suporte o molde, a ferramenta, com o qual foi feito. O novo quadro estabelece com o relevo uma relação parecida que o soldadinho de chumbo tem com o combatente no Vietnã, que também é similar aos termos que se estabelecem entre o brinquedo de guerra e o trabalho de Flávio Império. Essa repetição da imagem por procedimentos diferentes, que a esvaziam e ao mesmo tempo a preenchem de significados novos, guarda sentidos parecidos com o trabalho de Jasper Johns. Ao repetir motivos como alvos ou membros do corpo por meio de diversas linguagens, Johns constitui um discurso sobre a imagem que leva em conta os procedimentos aos quais ela está submetida.³⁹ No caso de Império, essa é mais uma ação que ata seu trabalho ao processo histórico, criando-lhe uma narrativa que passa também pela transformação da qualidade do motivo que replica.

←
Sem título, c. 1972
Acrílica sobre fibra de vidro
33 x 26 cm
Coleção particular
Fotografia Renato Cury
Acervo do IEB-USP

selves, shown here in great number, reveal the conceptual gravity deriving from material presence (rather than the insubstantiality that we normally associate with reproduction or facsimile), even as the conceptual realm of copy – implicating notions such as archetype, prototype, and counterfeit – is also invoked. Within this realm, Johns addressed the premises of image – and object-making in a fashion that manages to be both highly skeptical and fully engaged.” in: *Jasper Johns – An Allegory of painting*. Washington: Yale University Press, 2007, p. xvi.

Voltando ao relevo de gesso, *Vinde a nós*, a coincidência entre superfície e imagem promove a identidade entre a diagramação e a imagem do acontecimento da atualidade que Império busca analisar e dar visibilidade.⁴⁰ Este acontecimento é moldado nas formas da superfície a partir de objetos que podem referir-se a ele, como no caso do soldadinho em escorço atirando a granada, ou elementos que, combinados – manejados –, podem aludir metaforicamente ao seu contexto. Em ambos os casos, o artista monta uma imagem para a situação que lhe é atual por meio de um amálgama de diversos elementos no qual cada parte está fundida na outra garantindo seu significado. É essa organização que forja no quadro o fato ao qual ele se refere. Sem ela, os mesmos objetos restariam com seu significado corrente, sem representar nada mais que isso.

Há, isso é inegável, uma violência nessa fusão. Imagens retiradas de seus diferentes contextos de origem são reunidas e fundidas com o mesmo material, mas mantêm a memória de suas compleições. Os interstícios entre elas são preenchidos pelo gesso que as configura. O plano é anulado por essa nova topografia. Não há espaço vazio entre elas, que pudesse ser expandido, reestabelecer a profundidade da cena, construir uma perspectiva e organizar os acontecimentos de acordo com sua lógica. Império provoca seu público, cutucando-o com ironia:

Muita gente acha minha pintura agressiva. Será? nos tempos que correm qualquer notícia de jornal é muito mais. Ou se lê muito pouco, ou

⁴⁰ Chamo a atenção para os termos dessa identidade. Paul B. Preciado (que anteriormente assinava como Beatriz Preciado) ressaltava a importância da diagramação e da cor na distribuição da imagem da Marilyn Monroe pela revista *Playboy* – fazendo de Hugh Hefner, seu diretor, o inventor da pornografia moderna que difunde de maneira portátil o seu conteúdo. O autor descreve essa diagramação, sua portabilidade, a colocação da foto em página dupla e com grandes contrastes, como tão pornográfica quanto o próprio nu. Ressalta ainda a portabilidade como um aspecto importante na difusão dessas imagens entre as tropas servindo como, nos termos do exército norte-americano, “apoio estratégico” para a masturbação masculina. A circulação dessa nova pornografia interessa às indústrias do entretenimento e da guerra; a popularização da imagem da atriz, sua construção como estrela norte-americana, também. Aqui vemos mais uma vez a contemporaneidade de processos da imprensa (diagramação, reproduzibili-

existe uma crise generalizada de hipersensibilidade...⁴¹

Baseados em notícias de jornal, esses trabalhos de Flávio Império produzem a imagem da violência que veiculam. Narrativas polissêmicas, são elaboradas por objetos dispersos, que recorrem ao diálogo com o público para formular os sentidos e abranger a complexidade das situações. Não há possibilidade de escamotear a superfície, diferenciar os acontecimentos, analisá-las em separado. O trabalho de Flávio Império exige ver o quadro como um todo – sem a possibilidade de decupar seus eventos – encarando a multiplicidade de agentes e procedimentos empregados em sua montagem.

Por outro lado, a violência da reunião desses objetos também elabora um modo de análise do artista. Ao propor a consideração da situação como um todo, ele reafirma a complexidade do processo histórico em detrimento de uma análise que dissecar – desintegra – e desvia a possibilidade de uma interrelação entre acontecimentos, rupturas, retrocessos e etc. Em suas palavras:

Há quem se sinta profundamente moderno ao afirmar que o nosso século é “caótico” e que o mundo do nosso tempo é “*nonsense*”.

Essa atitude subjetivista resguarda o sossego da neutralidade incentivando o conforto heroico masoquista dos dramas pessoais.

As relações humanas nunca foram cartesianas, a não ser em épocas

dade da imagem) e da guerra, como partes de um mesmo sistema. Esse assunto interessa a Flávio Império para a elaboração de seus quadros. O artista está atento aos modos de difusão das imagens – sejam elas de guerra ou de entretenimento – e mesmo na forma como elas são feitas, forjadas em seus suportes, pensadas do ponto de vista da diagramação, a fim de atender o fluxo exigido pela lógica capitalista. Império se vale das estratégias de circulação dessas imagens para fazer uma crítica contundente às situações em que as fronteiras entre o acontecimento e a sua representação estão definitivamente confusas. Para a formulação de Preciado, ver Preciado, Beatriz. *Pornotopia: arquitetura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.

41 Flávio Império, c.1966, op. cit.

cujos limites são oficialmente definidos. Para isso é necessário que se empregue a força, uma vez que o objetivo é reter a história.

O “caótico” nasce de uma comparação simplista entre a aparência dos fatos ou duma ânsia idealista de significações finais para a “explicação” do Universo.

Os sistemas não finalistas e móveis permitem conhecimento. Conhecimento como forma de participação e não como explicação definitiva, instrumento de verificação e não “a verdade”.

Concorre assim para uma nova objetividade, que reúne, aglutina, fragmentos e regimes de realidade em um único objeto que, mesmo sendo uma superfície acidentada, pode ser considerado como uma peça única e, portanto, visto como um mesmo quadro. Também reforça a abertura de sua obra, requisitando do público uma ação ativa para conhecê-la.

Entre o *neutro* e o *máximo teatral*

Mas que objetividade é essa? E o que é possível dizer sobre o quadro de Império como um lugar onde essa objetividade é formulada? À primeira vista, a forma da incorporação dos objetos industrializados no trabalho de Império nos sugere lê-lo na chave proposta por Leo Steimberg para Robert Rauschenberg:

Esse plano do quadro [...] poderia assemelhar-se a algum tipo de fusão truncada de sistemas de controle como uma paisagem citadina, sugerindo a torrente incessante de mensagens urbanas, estímulos e obstruções. Para manter tudo isso unido, o plano do quadro de Rauschenberg teve de se tornar uma superfície à qual qualquer coisa pensável e ao alcance pudesse aderir. Teve de ser o quer que um quadro de avisos ou um quadro de bordo seja e tudo o que uma tela de projeção é, com afinidades particulares por tudo o que é plano e já teve utilidade: palimpsesto, clichê refugado, prova de impressão, formulário de teste, diagrama, mapa, vista aérea. Qualquer superfície plana documental que recolhe informações constitui um análogo relevante de seu plano do quadro – radicalmente diferente do plano de projeção transparente com a sua correspondência ótica ao campo visual do homem. Por vezes, parecia que a superfície do trabalho de Rauschenberg equivalia ao próprio cérebro – depósito, reservatório, central de distribuição, abundante de referências concretas livremente associadas como num monólogo interior –, o símbolo externo da mente como transformador contínuo do mundo exterior, absorvendo constantemente os dados brutos a serem inscritos num campo sobrecarregado.⁴²

Para esse tipo de trabalho, argumenta Steimberg, as superfícies picturais disponíveis não serviam. O artista precisava de um plano sólido, duro e neutro como uma bancada de trabalho – eliminan-

⁴² A reflexão foi publicada inicialmente no artigo *Reflections on the state of criticism* publicado na *Artforum* 10, nº7 (Março, 1972), depois in: *Robert Rauschenberg*. October Files. Massachusetts: MIT Press, 2002, e republicado sob o título *Outros Critérios*, op.cit.

do qualquer ilusão de profundidade contida nas coisas sobrepostas. Conforme o autor, essa nova superfície propõe uma relação com quem a vê diferente daquelas que a antecederam por não simular um campo de visão vertical, que se estabelece a partir de uma postura ereta. Em Rauschenberg, não importa mais a localização da imagem no quadro, não há acima e abaixo. O que interessa são os processos operacionais pelos quais as coisas passam para se acomodar a esse novo plano, mudando seu conteúdo. Como quando ergue sua própria cama na parede, em 1955, mudando a orientação na qual ela costumeiramente é vista. Para Steimberg, trabalhos como esse produzem o “plano do quadro característico dos anos 1960 – uma superfície pictural cujo ângulo em relação a postura humana é a pré-condição do seu conteúdo transformado”.⁴³

Seguindo esse raciocínio, os objetos juntados nas obras, por exemplo nos casos da *Marchadeira* e *Vinde a nós*, passariam por processo similar. Recolhidos de seus contextos de existência, um quarto de brinquedos ou um ferro velho, assumiriam outros significados e teriam seu conteúdo transformado ao serem montados sobre, ou moldarem a superfície do quadro. Coisas geralmente vistas espalhadas em uma plataforma horizontal adquirem nesse processo uma relação frontal com quem as vê penduradas na parede – como a cama de Rauschenberg. Flávio Motta escreve o texto *Metamoldes de Império*, em 1966, no qual faz uma descrição dos relevos em gesso que parece corroborar essa leitura:

⁴³ Idem.

⁴⁴ Texto não terminado de Flávio Motta, o rascunho à máquina foi doado pelo autor para a Sociedade Cultural Flávio Império na época da catalogação do acervo do artista 1994-2000. Foi reproduzido em 2012, no site do artista, op.cit.

O artista captou fragmentos da realidade. Estava parado na calçada. Olhava o chão enquanto esperava o sinal para atravessar. E viu, no asfalto, uma multidão de migalhas metálicas absolutamente amassadas. Eram tampinhas, molas, chaves, parafusos, arruelas. Daí veio a sugestão sensacional, pegar todas essas coisas do chão e colocá-las no muro. Assim, tudo aquilo que se passa por cima, indiferente, emerge na condição de frontalidade como algo intransponível. E faz pensar nas coisas que estão além, inclusive no pensamento que pensa em restabelecer ligações, nos recursos da lucidez capaz de estar presente no futuro mais distante e no passado mais envelhecido; nessa presença de tudo e todos no mesmo instante.⁴⁴

Motta descreve a operação: o artista capta objetos que estão dispostos nessa superfície horizontal que é o chão da cidade e os maneja para que fiquem na parede, recriando a relação do espectador com aquelas coisas pelas quais “se passa por cima”.⁴⁵ O novo plano ocupado por esses objetos transforma seu conteúdo e lhes dá um novo estatuto para quem vê; convocando-o a pensar e estabelecer ligações. Trata-se aqui dos sistemas “não finalistas e móveis [que] permitem conhecimento”⁴⁶ que Flávio Império se referia, nos quais esses objetos são diagramados como notações diversas que exigem uma postura ativa do espectador.

Mas, diferente de Rauschenberg, como vimos na seção anterior, a alusão ilusionista da pintura continua sendo importante para Império. Enquanto o artista norte-americano nega a forma convencional de leitura

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Império, op.cit.

do quadro, não sendo mais importante onde está cada coisa em seu âmbito, *Vinde a nós*, opera na mesma condição da leitura de uma página, de cima a baixo, da esquerda para direita. Apesar de não ser um retrato, a *Marchadeira* alude aos significados dessa forma de pintar para construir a imagem satírica da personagem. Nenhuma dessas duas obras é produzida a partir da mudança de plano, como é o caso da cama de Rauschenberg (ainda que seu trabalho não se produza a partir dessa ação única). Essa operação, é apenas mais uma empregada e aludida no trabalho de Flávio Império. Recorro mais uma vez às fotos feitas por Benedito Lima de Toledo desse conjunto de trabalhos. Muitos deles aparecem montadas em um cavalete, numa clara demonstração do modo como eram feitos e da orientação em que deveriam ser fruídos.

Em todo caso, o manejo que Império faz desses objetos – fragmentos de realidade e linguagem – coloca-os, como Motta aponta, numa condição de frontalidade intransponível. Também cria essa simultaneidade, que requisita do pensamento de quem vê a capacidade de estabelecer ligações entre diferentes eventos que se dão simultaneamente no plano do quadro. O espectador deve transitar entre a imagem das coisas e as coisas como adereços de uma indumentária da mesma forma que entende a oscilação entre a personagem histórica da Marcha da Família com Deus pela Liberdade e sua construção como caricatura. A objetividade dessas obras de Império parte de, pelo menos, dois regimes de realidade com os quais nós devemos lidar ao olhar para seu

trabalho. Para entendê-las, é útil tomar as reflexões que Flávio Império faz sobre o estabelecimento de significados para os objetos em cena – ou seja, sobre seu ofício de cenógrafo:

Ter o todo como dado operacional. Ser o todo uma nova entidade que apesar de depender pode não ter relação imediata com as unidades, foi um dos dados experimentais da atual montagem.

Trabalhar com peças prontas, eliminando grande parte do trabalho artesanal, e usar o seu atributo usual, mudar-lhe o sentido pelo conjunto ou neutralizá-lo foi outro parâmetro da nossa experiência.

Conseguimos precisar o “neutro teatral” em oposição ao “máximo teatral” e fizemos disso a unidade cenográfica da imagem visual.

A unidade entre aproximação e distanciamento estabelecida anteriormente, carecia de aprofundamento, vindo presa a um dado mais ou menos mecânica, ou de geografia ou de psicologia.

O teatro realista, menos ou mais abstratizado como conceito de ideias ou de palavras, tem suas raízes na simulação do cognoscível inscrevendo-se na órbita das linguagens naturalistas. Seja ele simplesmente narrativo, psicológico, ou épico, é sempre dos objetos reais que parte e por meio deles que se comunica. Esses objetos mais particularizados ou mais generalizados, ganham um cunho mais próximo ou mais distante da natureza. No conjunto o conceito não chega a se inverter. O próprio teatro como objeto é a única possibilidade da extrapolação naturalista. Dentro do realismo teatral o emprego de um dos aspectos da realidade

←

UDN (respeitosamente) – o extinto era muito distinto, 1965

Óleo e colagem sobre madeira

Coleção particular

Fotografia Benedito Lima de Toledo

Acervo IEB-USP

como fundamental é restritiva. Daí, o psicologismo ou a mera situação relativa dos objetos, ser restritivo como unidade cenográfica.

A forma colorida, o objeto atribuído, passou a ser pensado como nova entidade. Necessário se fazia precisar seu âmbito.

Voltando à antiga unidade aproximação-distanciamento, aplicada ao realismo teatral, entendemos o “neutro” como o mínimo desgaste, menor obstáculo ao objeto, a identidade objeto-plateia. O máximo teatral, por conseguinte, como a estrutura abstrata da contradição das atribuições usuais.

Uma mesma cadeira, dentro de uma sala e embaixo de uma ponte empresta aos dois todos sentidos diferentes. Uma cadeira usual numa sala usual pode ser tida como “neutra”. Se embaixo de uma ponte pode ser tida como “máximo contraste”. Esses atributos surgem do sentido de usual para uma dada sociedade. Onde a unidade cenográfica depender a interrelação plateia-objeto cênico, como fator cultural.

Da relatividade dessas possibilidades surgem os graus do “teatral” da imagem cênica. O processo não é nunca de soma, mas de síntese.⁴⁷

Esse texto é intitulado *Uma Boa Experiência*, e foi publicado no programa da montagem *O Melhor Juiz, O Rei* realizada pelo Teatro de Arena de São Paulo em 1963. Na peça *Império* faz um interessante emprego de arreios de cavalo e tapetes como matérias dos figurinos, ressignificando seus usos originais, para constituir roupas inclusive das personagens nobres. Os desenhos desses figurinos mostram a habilidade

⁴⁷ Império, Flávio. *Uma Boa Experiência*. Programa da peça *O Melhor Juiz, O Rei*. Teatro de Arena de São Paulo, 1963. O programa original faz parte do acervo do IEB-USP e está reproduzido no site do artista.

↓
Croquis de figurino para a peça
O Melhor Juiz, O Rei 1963
nanquim sobre papel vegetal
Fotografia Lucia Loeb Mindlin
Acervo IEB-USP

↑
Joana Fomm, Gianfrancesco Guarnieri
e João José Pompeo em cena de *O Melhor
Juiz, O Rei*, 1963
Fotografia Bendito Lima de Toledo
Acervo IEB-USP

com que artista monta esses itens, recortando-os e dobrando-os em vestes e mantos, cintos e espartilhos.

No texto, é importante notar a forma como o artista se aproxima das “peças prontas”, objetos industrializados e artesanais, *usando* seus atributos para transformá-los ou anulá-lo. Trabalha assim, a partir dos significados das coisas e não da sua negação, produzindo sentido na mudança de sua atribuição. Quando empregado conforme o usual, o objeto não sofre desgaste, é expressão de si mesmo na relação estabelecida entre o palco e a plateia. Do contrário, quando o cenógrafo maneja o objeto para fazê-lo significar outra coisa, exigindo-lhe o *máximo teatral*, convoca o espectador a participar ativamente da construção de uma “estrutura abstrata”. Contudo, uma ação não anula a outra,⁴⁸ ambas exigem do espectador o trânsito por esses regimes de realidade, a produção de uma síntese. Essa síntese é uma forma potente da cenografia de Flávio Império atuar, formulando pensamentos sobre a atribuição das coisas, e depois subvertendo-lhes o significado.

Construir visualidade para relações abstratas também é procedimento recorrente no trabalho de cenografia de Império, algo que aparece, por exemplo, quando concebe o cenário e figurino de *Arena conta Zumbi* (1965). Para essa peça, Império, que já tinha se afastado da direção do Arena, volta como convidado para fazer a cenografia e se depara com o grupo de estudantes universitários que formava os Seminários de

→
Elenco em cena de *Arena conta Zumbi*, 1965
Fotografia Benedito Lima de Toledo
Acervo IEB-USP

⁴⁸ A convivência desses dois regimes de realidade no trabalho de Flávio Império nos faz lembrar da formulação de Hall Foster para o trabalho de Andy Warhol. O autor afirma a convivência nas obras de Warhol de dois modelos básicos de representação aparentemente excludentes, o primeiro, no qual “as imagens estão ligadas a referentes, a temas iconográficos ou a coisas reais do mundo”, e o segundo em “que tudo o que as imagens podem fazer é representar outras imagens”. Essa convivência de opostos, para Hall Foster, se resolveria em termos de um realismo traumático na produção de Andy Warhol, que se ampara no jeito como o artista estabelece sua relação

Dramaturgia e atuação. Ao recordar sobre isso em 1983, diz que a impressão que teve era a de um “bando de estudantes sentados no tapete da casa de um pai rico, tomando uísque e conversando sobre o povo”. Essa percepção subjetiva do artista sobre uma situação da realidade se torna concreta na construção da ambientação da cena e da caracterização das personagens. Ao representar Zumbi, Flávio Império não situa a cena conforme o teatro realista, vestindo-o à maneira da época, mas trabalha a sua forma de produção como dado concreto e objetivo. Veste o elenco com as roupas dos próprios atores, estudantes. Também reveste o chão com um carpete vermelho felpudo e confortável. Em outras palavras, ele dá concretude àquilo que à primeira vista era um aspecto subjacente da produção, que tinha pertinência na construção do espetáculo e para as análises que dele decorreriam.

A mesma operação ocorre na *Marchadeira* e é interessante notar sua origem comum com a relação que Império propõe ao público do Teatro de Arena, ambas produções do mesmo ano.⁴⁹ A ideia que os dois regimes, *máximo* e *neutro teatral*, produzem uma síntese na percepção do público e que essa é uma síntese desejada, aprofunda o sentido do procedimento que configura a imagem. A mudança de orientação dos objetos não produz o trabalho de arte, mas lhes calibra o máximo de teatralidade que podem atingir na realidade vertical do quadro. Pela relação que estabelecem com o desenho, com a pintura, e também por serem imagem de si mesmos, não conseguem se desvencilhar do as-

com a cultura de massas. No caso de Flávio Império, a simultaneidade entre formas de representação parte de um raciocínio cênico que se desdobra em uma proposição específica ao espectador.

⁴⁹ A descrição de seu trabalho em *Arena Conta Zumbi* foi gravada em entrevista do cenógrafo às pesquisadoras Mariângela Alves Lima e Maria Thereza Vargas por ocasião da retrospectiva que o IDART fez de sua obra cenográfica denominada *Rever Espaços – o espaço cênico segundo Flávio Império*. Acervo do IEB-USP.

pecto de coisa que são, apesar de representarem aquilo que não são. É nos termos do teatro que Império estabelece a relação com seu público e requisita a participação. Segundo Flávio Motta:

[os relevos] Faz[zem] pensar numa “*mise-en-scène*” concebida por um cenógrafo à procura de um autor. No mundo de hoje, não raro, o cenógrafo se confunde com o arquiteto e com os maquinistas que montam e desmontam os espetáculos. Porém a experiência do arquiteto contribui para demonstrar como é desnecessário o autor nas novas montagens. Basta reconhecer os atores que há muito representam sem cenário.

As imagens que Império elabora em seus quadros, como produto da cultura de massas, personagens do subdesenvolvimento, subversão da estética pop, etc. resultam dessa síntese. Do choque entre regimes surge a ironia, mas também a imagem da complexa situação à qual eles referem. Também se reestabelece a condição de intimidade e conversa com o espectador, convocando-o para compreender de forma ativa aquilo que o quadro analisa e propõe. Com esse convite à relação ativa, busca uma atitude ética que caracteriza seu trabalho. Seus quadros, bem como a cenografia, são formulações de um jeito de fazer, um programa.

É bastante diferente a chamada “criação” em teatro e em arquitetura se comparada às artes de realização mais individuais. Os parâmetros que

nos fazem optar pela solução, em cada caso, são na maioria das vezes, alheios aos que provavelmente seguiríamos, caso o problema nos fosse colocado em abstrato.

[...]

A criação de uma linguagem visual dramática, assim como a criação arquitetônica tem estreita ligação com as condições que o meio social dispõe. Cabe-nos tomar esse conceito com a dinâmica que possa defini-lo, encarando essas condições como cambiantes, e nos colocarmos no sentido da sua transformação. Não fora isso e concluiríamos impossível linguagem coerente com o pensamento atual num país infra-desenvolvido.⁵¹

Apesar de definir a criação em artes plásticas como diferente das linguagens da arquitetura e da cenografia, vimos anteriormente como é evidente que o artista transpõe essas lógicas para o plano do quadro. Em todo caso, é importante perceber que essa transposição é feita – mesmo não sendo uma exigência da pintura, porque é uma “arte de realização mais individual”, segundo o próprio artista. Trata-se de uma proposta estética, e também ética, de reconhecimento do contexto de produção em país subdesenvolvido e da escolha por uma “linguagem coerente com o pensamento atual num país infra-desenvolvido”. Encarando as condições de desenvolvimento como passíveis de serem cambiantes, seu trabalho opera para transformá-las,⁵² a fim de construir as condições para uma “nova realidade”.

⁵¹ Império, 1963, op.cit.

⁵² Idem.

E veio o dilúvio

O fato de não conseguirmos localizar nenhuma produção plástica de Império no intervalo de 1969 a 1972 nos dá a medida de como a repressão se impõe e desarticula os trabalhos que ele produz. As seguras respostas que dava à realidade que enfrentava dão lugar ao relato de um cotidiano solitário e desbaratinado. A violência parece ter atingido o corpo do artista, invadido sua intimidade.

Em 1969, uma série de cartas enviadas ao ator David José, do Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP), então no exílio em Paris vivendo no que aparenta ser uma comunidade de brasileiros, nos mostram um pouco do clima em que estava envolvido. Império narra São Paulo como uma cidade fria onde se sentia estrangeiro e de onde todos seus parceiros de trabalho tinham saído. Na solidão, diz não se interessar em trabalhar com os jovens que não têm a mesma potência crítica daqueles que foram embora. O que se produz, para ele, é ruim e disperso. Fala também dos jornais e da imprensa que, proibida de dar notícias, inventara um novo jeito melodramático, “à base do coração de mãe”, de divulgar os crimes. “Vicente Celestino hoje, é todo pureza, e Nelson Rodrigues uma virgem”, diz ele.

Estamos em plena Semana da Pátria e a cidade está forrada de cartazes e de bandeiras brasileiras conclamando ao brio o espírito cívico.

Quatrocentos oficiais foram elevados a coronéis, o Congresso reabre castrado e mouco e para onde você olha encontra pessoas sempre muito ocupadas para sobreviver. Quase não existe aventura e a vida na província começa a se acostumar aos assaltos e as caras dos terroristas procurados pela polícia pregados em todos os lugares públicos. Teatros também, evidentemente. A crise é tal que os crimes abundam como nunca, pois nunca se soube até que ponto ia a ineficiência da polícia. Com isso a “ordem pública” é uma lenda antiga e o *far-west* reina em áreas marginais.

[...]

São Paulo é uma cidade bloqueada. Todas as avenidas e ruas, etc, estão cercadas por tapumes de construção da nova “São Paulo humana” e a gente para circular segue tonto que nem formiga quanto chutam um formigueiro. Na sessão de objetos perdidos deve haver um novo arquivo de gentes esperando que sejam salvas pelas santas almas do purgatório. [...] Como você vê, liquidificados, continuamos vivos porque a nossa natureza biológica é forte e nossa estrutura psíquica já muito que se fodeu.⁵³

Entre as várias imagens que surgem de um cotidiano em ruínas, violento e rompido, Flávio Império fala de uma perda de referências, inclusive geográficas, que acabam por desembocar numa coletividade que se sente perdida, com dificuldades de se localizar. A confusão e a solidão irão redefinir sua relação com o público, que ganhará outros modelos no começo da década de 1970.

⁵³ Flávio Império em carta a David José de 30 de setembro de 1969. Acervo pessoal do ator.

Sem título [Para Lina], nos dá a medida desse impacto. Aproveita uma tampa de caixa para criar a imagem sinistra de uma carapuça sem rosto, só máscara, com um esparadrapo tapando a boca inexistente. Também evoca imagens de luto, uma *mater dolorosa*. Na tampa, abaixo da figura, fixa um recorte de madeira vermelha talhada, que lembra um panejamento drapeado, mas também o escorrimento de sangue, que ultrapassa os limites do quadro em direção ao chão. Todo o quadro parece estar em tempo suspenso, seja na representação do sangue derramando, que não goteja porque é um objeto sólido, ou nos elementos da paisagem agreste que sustentam o rosto da figura encapuzada. Os significados da obra são mais fechados e misteriosos e não há convocação ao público para que transite entre eles, partilhe da análise do artista, e produza uma síntese. Não é um convite para ação, ou uma proposta de conhecimento do mundo, mas um alerta. Quem conhece os procedimentos de seus algozes veste a carapuça e se cala, reconhecendo a mensagem silenciosa do quadro. Não se trata mais de estabelecer uma conversa com um público amplo, sequer de propor que o espectador conheça a situação horrorosa à qual a pintura se refere. Trata-se de sinalizar para aqueles com quem partilha a história – dado que vai permanecer em seu trabalho nos próximos anos. Na dedicatória, esse aspecto fica evidente: “Lina, pensei que tinha ficado sozinho. Imagine!”.

O horror inevitável que a carapuça e a pintura de Flávio Império encerram é descrito por Lina Bo Bardi quase em resposta à dedicatória do artista. A arquiteta doa a obra para o Museu de Arte de São Paulo

(MASP) logo após a morte do artista, em 1985. Nessa ocasião, propõe a Pietro Maria Bardi, então conservador-geral do museu, uma legenda. Sugere que um trecho de poema de Bertolt Brecht acompanhe o quadro, que ela mesma traduz.

O Dilúvio também
não durou eternamente
Um dia foram embora
as águas pretas.
Mas quantos poucos sobreviveram!⁵⁴

↑
Sem Título, [Para Lina], 1970-73
Spray, acrílica e apliques de madeira sobre madeira.
89,4 x 59,7cm
Museu de Arte de São Paulo (MASP)
Fotografia Renato Cury
Acervo do IEB-USP

⁵⁴ Tradução de Lina Bo Bardi para o poema de Bertolt Brecht *Lendo Horácio*, que faz parte da documentação da obra de Império no MASP. O texto vem acompanhado do bilhete: “P. dê uma olhada como vai fazer a legenda, etc. Veja poesia de Brecht que eu traduzi, acho que vai bem L.”.

→

Cécilia Cerroti (Loira) e sua irmã posando com roupas feitas por Flávio Império, c. 1972
Fotografia de autor desconhecido
Acervo IEB-USP

Capítulo 2

Pós-1968

Uma série de acontecimentos marca o final da década de 1960 e começo dos anos 1970 na vida e carreira de Flávio Império. Seu trabalho é transformado a partir deles e se afasta radicalmente daquilo que fizera anteriormente. De 1972 até sua morte em 1985, a atividade do artista se intensifica substancialmente. Comparada ao pequeno número de obras que conhecemos dos anos anteriores, trata-se do maior contingente de sua produção somando mais de 2 mil pinturas, serigrafias e desenhos. Essa expressiva quantidade nos dá a dimensão da importância que as artes plásticas terão nesse momento de sua vida. Para falar sobre esses trabalhos é importante considerar três questões a seguir.

A primeira é a consolidação da linguagem *Pop*¹ em seu trabalho. O que consiste no recurso à cultura de massas e às expressões populares como procedimento do fazer. Assim como também consiste no estabelecimento de uma relação com o mundo a sua volta mediada por essas imagens, às quais o artista pode recorrer para referenciar os temas que escolhe. Cito brevemente um exemplo: no políptico *Ogum ou Descida do Corcovado* (1972-1974), o artista transforma a cabeça de um tigre no pórtico do famoso parque de diversões norte americano, *Luna Park*, elaborando a imagem do animal mítico a partir da referência à cultura de massas.

¹ A formulação linguagem pop é empregada aqui no mesmo sentido do capítulo anterior, ou seja, baseada no texto de Flávio Império *A Pintura Nova tem a cara do cotidiano* [1964-1966] onde o artista diz que seu trabalho “usa” a linguagem norte americana.

A segunda questão importante de prestarmos atenção é o emprego de algumas das técnicas a partir da década de 1970 em seu trabalho. Me refiro à recuperação de procedimentos tradicionais de pintura, como a modelagem dos volumes a partir de efeitos de claro e escuro, e a análise da relação entre cheios e vazios, figura e fundo. Lembro como exemplo *O Semeador* (1979) no qual se vale de procedimentos típicos do afresco para criar ampliar na pintura a imagem de um trabalhador que capta por meio de uma fotografia.

Em outra direção, cumpre lembrar a introdução de novas técnicas em sua produção, como a serigrafia e a litografia. Principalmente o uso extremamente particular que o artista faz da serigrafia, multiplican-

Semeador, 1979
Acrílica e lápis de cor sobre tela
50 x 100 cm
Coleção particular
Fotografia Renato Cury
Acervo IEB-USP

Ogum ou Descida do Corcovado, 1972-1974
Acrílica, pastel de óleo, colorgat, colagem sobre tela com
base de latex
60 x 350 cm
Coleção particular
Fotografia Renato Cury
Acervo IEB-USP

do imagens, ao mesmo tempo que produz objetos únicos. Cito como exemplos suas primeiras serigrafias. Como *O Homem nu* (1972) que sincretiza em uma serigrafia referências à yoga e à Antropologia Estrutural – “O Homem Nu” é o título do capítulo final das *Mitológicas* de Claude Levi-Strauss. Ou *O Nascimento da Vênus* (1974), projeto desenvolvido junto com Cláudio Tozzi para a Ródia, no qual os artistas traduzem a imagem da Vênus de Botticelli usando uma retícula, e ampliando-a em diversos tamanhos.

Na litografia, cito como exemplo a tiragem de autorretrato que faz, *Dermes* (1976), no qual um desenho extremamente detalhado de seu rosto se torna uma espécie de busto oco; um molde ou uma máscara. E, a partir de 1979, a imensa série de litografias (mas também de pinturas e serigrafias) cuja inspiração é o seu quintal, onde se interessa especialmente pelos Mangarás, corações de bananeira que registra em diversas abordagens – contorno, forma, volume, efeitos de luz, etc.

A terceira questão para olhar as mudanças no trabalho de Flávio Império dessa época, está no sentido da relação que as obras feitas a partir de 1969 estabelecem com o teatro. Vimos, no capítulo anterior, como a prática de cenógrafo e figurinista dos principais grupos de teatro paulistanos informa a obra de Império nos anos 1960. Na década seguinte essa relevância se mantém e é ressignificada. Em algumas dessas obras, a imagem de pessoas da convivência do artista – como amigos,

→
O Homem Nu, 1970
 Serigrafia sobre acetato fixado
 sobre madeira
 130 × 54,5 cm
 Coleção particular
 Fotografia Renato Cury

→ →
Dermes, 1976
 Litografia sobre papel
 75,9 × 53,4 cm
 Coleção particular
 Fotografia Renato Cury

2 Tratamos desses conceitos no capítulo anterior por meio do texto escrito por Flávio Império para o programa da peça *O Melhor Juiz, O Rei* (1963).

familiares e afetos – é usada da mesma forma que um ator vestido para desempenhar um papel; representação de uma personagem. A oscilação entre a imagem de alguém e a do papel que representa interessa ao artista nos quadros, bem como o interessa nos palcos. Pois é dessa relação que surge a teatralidade de sua cenografia e figurino – como vimos antes no caso do *neutro* e do *máximo teatral*² – e também é ela que vai dar o aspecto teatral para esses trabalhos. Que é reforçado pela recorrência do tema da máscara e pelo título *Caras, Cascas, Máscaras* do álbum que Império edita em 1977 com algumas dessas obras.

Mas se nessa época permanece uma relação entre as artes plásticas e o teatro – que é atividade extremamente coletiva –, a produção a partir da década de 1970 tem um teor muito mais introspectivo do que a anterior. As *Caras, Cascas, Máscaras* de Império articulam conteúdos de sua intimidade, com representações de temas míticos e religiosos. Operam assim, uma elaboração subjetiva do artista em relação ao mundo que o rodeia. Por outro lado, ao identificar seu cotidiano próximo com estruturas coletivas, como a mitologia ou a religião, lança as bases de um novo tipo de diálogo com quem vê. Um jeito de se aproximar assentado na partilha de significados da cultura popular e da comunicação de massas. São exemplos desses trabalhos, as pinturas: a imagem de Fauzi Arap como *Preto Velho ou O Cozinheiro da Esquina* (1972-1974); retrato da família de sua irmã, Amélia Império Hamburger (1972-1974); e a máscara vazada de céu de Caetano Veloso em *Ar Cae* (1976). Importante lembrar também da série

→
O Nascimento da Vênus, 1974
 Cláudio Tozzi e Flávio Império
 Serigrafia sobre cartão
 Fotografia Lucia Loeb Mindlin
 Acervo IEB-USP

→→
Eu vi, 1983
 Litografia sobre papel
 50,2 x 70 cm
 Coleção particular
 Fotografia Renato Cury

de serigrafias com os santos juninos representados por amigos e familiares do artista, *Sou Antonio, Sou Pedro e Sou João* (1972).

A relação entre a sua intimidade e o coletivo é formulada por Flávio Império na pesquisa *Arquétipos básicos do inconsciente coletivo na Comunicação de Massas*.³ Na qual procura relacionar a cultura popular com estruturas do inconsciente coletivo, estabelecendo uma base comum de diálogo. Como um dos resultados desse trabalho apresenta um conjunto de telas, algumas delas que citei anteriormente nas quais conhecidos seus aparecem como anjos, pretos-velhos e etc. em meio a elementos de histórias em quadrinhos e imagens estereotipadas, como a da Baía da Guanabara ou o pórtico do *Luna Park*.

A busca e análise dessa base comum também vai intensificar o interesse de Império pela observação do cotidiano das pessoas, festas e modos de fazer populares, que se reflete em viagens pelo Brasil e na curiosidade e no encantamento por essas alteridades. Com a aquisição de uma câmera de filmar em super8-mm, Flávio Império passa a registrar esses fazeres e produzir documentários. *A pequena ilha da Sicília* (1975) é o primeiro deles, captando o cotidiano das comunidades tradicionais do Bexiga, apresentado como trabalho final para a disciplina de pós-graduação *Ecologia Urbana* oferecida por Aziz Ab'Saber. Em seguida, Império produz *Colhe, carda, fia, urde, tece* (1976) sobre a tecelagem manual do triângulo mineiro.⁴ O último desses documentários seria *Pé*

→
Preto Velho ou O Cozinheiro da esquina,
1972-1974
Coleção desconhecida
Fotografia Renato Cury
Acervo IEB-USP

→→
Sou João, c. 1972
serigrafia sobre papel
82 x 64 cm
Coleção particular
Fotografia Renato Cury

→→→
Ar Cae, c. 1974
Técnica mista sobre tela
Coleção desconhecida
Fotografia SCFI

³ Cf. Império, Flávio. *Plano de Pesquisa Para R.T.C. – Arquétipos básicos do inconsciente coletivo na Comunicação de Massas*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 31 de agosto de 1972. Cópia xerográfica no Acervo do IEB-USP.

de barro (1978), nunca terminado, sobre os ceramistas de Tracunhaém, no sertão de Pernambuco.

Para definir a maneira como Flávio Império observa nessas viagens, nos ajuda a lembrar a formulação do filósofo francês Edgar Morin que, à época, era uma das leituras que Flávio Império arrolava para sua bibliografia. Nela Morin define um observador presente e participante da cultura popular, que não só vai perceber-la, mas também se envolver e ter prazer nesse aproximação. Em suas palavras:

É importante que o observador participe do objeto de sua observação; é preciso, num certo sentido, apreciar o cinema, gostar de introduzir uma moeda num *juke-box*, divertir-se nos caça níqueis, seguir as partidas esportivas, no rádio, na televisão, cantarolar o último sucesso. É preciso ser um pouco da multidão, dos bailes, dos basbaques, dos jogos coletivos. É preciso conhecer esse mundo sem se sentir um estranho nele. É preciso gostar de flunar nos bulevares da cultura de massa. Talvez uma das tarefas do *narodnik* moderno, sempre preocupado “em atingir o povo”, seja assistir *Dalida*.⁵

Flávio Império será um observador envolvido com seu objeto, porque é manejando esse arcabouços de referências que irá elaborar seu trabalho e estabelecer as relações com o público. De certa forma, busca conhecer esses mundos – principalmente o da cultura popular – para então deixar

⁴ O filme foi exibido no MASP, como parte da exposição do artista Edemar de Almeida, organizada por Lina Bo Bardi.

⁵ Morin, Edgar. *Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo*. São Paulo: Forense, 1969, p. 25.

de se sentir estranho em seu próprio contexto atravessado pela violência da ditadura. Flanando por entre as massas, ele procura se aproximar de outro por meio da identificação e da partilha de significados em comum.⁶

Para tratar dessas questões levantadas até aqui, selecionamos os trabalhos supracitados, uma série de textos e depoimentos de Flávio Império, e o álbum *Caras, Cascas, Máscaras*. O objetivo deste capítulo não é fazer um comentário aprofundado de cada uma dessas obras ou documentos, mas alinhavá-los por meio da perspectiva levantada a fim de compreender as mudanças de seu trabalho pós-1968.

O esforço das próximas páginas começa, portanto, com uma breve consideração da transformação que se opera na vida de Flávio Império de 1968 a 1970. Para então se deter em sua maneira de pintar e depois na introdução da litografia e da serigrafia em seu repertório. Por fim, trataremos de como em todos esses procedimentos a teatralidade é uma característica presente e uma preocupação constante do artista.

1968-1970

Uma pesquisa rápida nas fichas da Delegacia Especializada de Ordem Social (DEOPS-SP) digitalizadas no Arquivo Público de São Paulo, nos

←

Caras, Cascas, Máscaras, 1977
 Álbum impresso lançado durante a exposição *Alegres Pintores do Bexiga*
 Fotografia Lucia Loeb Mindlin
 Acervo IEB-USP

⁶ Guardada as devidas proporções, podemos pensar essa relação com a alteridade nos termos propostos por Hal Foster em *O Artista como etnógrafo*. É constante em toda sua vida o interesse em estabelecer uma comunicação com quem vê, bem como em elaborar imagens para tipos sociais ou personagens que observa. Mas há uma diferença importante entre o sujeito de alteridade da obra de Império na década de 1960 e pós-1968. O primeiro é constantemente definido por uma classe, que pode ser traduzida em termos econômicos como a burguesia, o clero, os políticos, os trabalhadores. No segundo, esse sujeito é representante de características culturais que lhe conferem uma identidade. No trabalho de Flávio Império, a transição entre eles vai ser marcada pelo maior detalhamento dessas personagens, que vão ganhar corpos mais elaborados e cenários mais bem definidos. Cf. Foster, Hal. *O Retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. pp.158-163.

conta de como o entorno de Flávio Império foi afetado pela ditadura militar entre 1968-1970. São praticamente os únicos registros que documentaram sua relação com o regime, uma vez que há raras menções a esses acontecimentos em cartas, diários e depoimentos. Império passou a maior parte de sua vida sob o governo militar o que certamente impactou sua obra e deixou lacunas importantes em seu arquivo – devido ao medo da repressão, ou à dificuldade de elaborar uma situação como essas. É por meio dessas fichas⁷ que sabemos de sua primeira prisão, pelo mesmo DEOPS-SP, em 1961⁸ – antes do golpe de 1964, portanto. E também a partir delas que temos a dimensão de como o regime lhe atingiu no final de 1970.

Ao longo dos anos 1960 sabemos da proximidade e envolvimento do artista em eventos que se opunham de forma contundente a política autoritária que se instaurara no Brasil. No teatro, o repertório de peças do Arena e do Oficina para as quais fazia a cenografia elaborava crítica constante ao momento político, seja pela criação de uma dramaturgia nova que englobava essas questões, seja na adaptação de um repertório internacional. A censura, política instituída desde antes da ditadura, era um dado burocrático

que lidava a cada nova montagem. Nas artes plásticas, como já vimos, seu trabalho irá responder aos acontecimentos, se articulando a uma série de outros artistas que também se dedicavam a essas questões em algumas das exposições mais importantes da época.⁹

⁷ Esse documento é acessível por meio do site do Arquivo Público Estadual, e está identificado a lápis SN0122. Há um SN121, ainda sobre Império, que registra sua prisão em 1970. (último acesso fevereiro, 2019).

⁸ O artista, junto com seu amigo Sérgio Ferro, entre outros, é preso nas portas do Faculdade de Arquitetura na Rua Maranhão, por distribuir volantes com propaganda da Revolução Cubana.

⁹ Já falamos desse ponto no capítulo anterior.

O escritório de arquitetura que mantinha na época com Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre se destacava nos debates da produção de arquitetura no Brasil, pensando o papel do arquiteto e do desenho nos processos de dominação da mão de obra nos canteiros de trabalho. O grupo todo dava aulas na FAUUSP e tem relevante participação nas discussões daquela instituição e nas revistas especializadas. Ferro e Lefèvre, que eram filiados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), seguem a dissidência de Carlos Marighella e passam a fazer parte da Aliança Libertadora Nacional (ALN) se engajando na luta armada contra a ditadura.¹⁰ Nesse mesmo ano um incêndio destrói o Teatro Oficina causado por um pedaço de madeira em chamas que atravessou o forro e incinerou a platéia.

Nos anos seguintes, a agressividade do contexto político brasileiro só se intensificará. Dois dos trabalhos teatrais de Flávio Império são bastante atingidos, *Os Fuzis de Dona Tereza* (1968)¹¹ e *Roda Viva* (1968). O primeiro terá parte de seu cenário e figurinos destruídos em um incêndio na cidade de Santos;¹² o segundo será invadido por agentes da repressão policial e paramilitares quando se apresentava no Teatro Ruth Escobar em São Paulo.¹³

As fichas do DEOPS-SP¹⁴ mostram que Flávio Império foi monitorado quando, em 11 de junho de 1968, participou de uma concentração de artistas na Assembleia Legislativa de São Paulo contra a censura. Foram recebidos pela Deputada Conceição da Costa Neves, que fizera recentemente um pronun-

¹⁰ cf. Arantes, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova – Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, 2002.

¹¹ Rogério Marcondes Machado comenta essa encenação em seu trabalho sobre Flávio Império e mostra as várias ligações que ela tem com a repressão e a ditadura militar, citando episódios como o do estudante Edson Luís, por exemplo. Não me arriscarei a detalhar aqui esse trabalho, *Os Fuzis de Dona Tereza* (1968-1969), que talvez seja uma das mais importantes montagens teatrais de sua carreira como diretor e cenógrafo. Cabe mencionar apenas que, nele, Flávio Império maneja a imagem original da personagem de Mãe Carrar, de Bertolt Brecht, e da Guerra Civil Espanhola, para apresentar uma análise contundente do contexto ditatorial brasileiro. No final do espetáculo, Império multiplica a figura da mãe no corpo de todos o elenco. Esse espetáculo merece uma pesquisa própria. Há, no entanto, reflexões importantes feitas sobre ele no trabalho de Machado, cf. Machado, Rogério Marcondes. *Flávio Império teatro e arquitetura 1960-1977: as relações interdisciplinares*. Tese de Doutorado. FAUUSP, São Paulo, 2017.

ciamento na casa intitulado *Vou acabar com o Roda Viva* incentivando a censura, e que então estava em cruzada contra o uso de palavrões em cena.¹⁵

O famoso depoimento de Roberto Schwarz, *Cultura e Política – 1964-1968*, nos dá o teor geral da transformação geral pela qual o artista e seus pares passaram no ano de 1969, e nos ajuda a entender esse momento:

[...] em 1964, quando grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos essa solução de habilidade durou até 1968, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semi clandestinidade. Durante esses anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando etc., e sem perceber contribuíra para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente antipitalista. A importância social e a disposição de luta dessa faixa radical da população revelam-se agora, entre outras formas, na prática dos grupos que deram início à propaganda armada da revolução. O regime res-

¹² Para um depoimento sobre os vários acontecimentos que circundaram *Os Fuzis de Dona Tereza*, cf. Galvão, Walnice Nogueira. *T USP: teatro estudantil e resistência*. In: Teoria e Debate, edição 182, março 2019. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/2014/10/20/tusp-teatro-estudantil-e-resistencia/> (Último acesso: março de 2019)

¹³ Peixoto, Fernando. *A fascinante e imprevisível trajetória do Oficina (1958-1980)*. In: Dionysos especial: Teatro Oficina. Rio de Janeiro: MEC SEC, n° 26, jan. 1982

¹⁴ Ficha do DEOPS-SP identificada a lápis SN0122, op.cit.

¹⁵ Cf. Arrabal, José; Lima, Mariângela Alves de; Pacheco, Tânia. *Anos 70: Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

pondeu, em dezembro de 1968, com o endurecimento. Se em 1964 fora possível à direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.¹⁶

Império acompanha de perto essas ações. Diretor do Teatro dos Universitários, trabalhando na FAUUSP e tendo irmã e cunhado professores da Física, seria impossível que o acirramento político não o atingisse. O confronto que aconteceu na Rua Maria Antonia onde então davam aulas seus familiares é e onde estudava parte dos atores que dirigia é um episódio exemplar do que estava acontecendo em seu entorno.¹⁷ Alunos, amigos e colegas foram presos nesse momento.

O recrudescimento da ditadura se instaura oficialmente com o Ato Institucional nº5 (AI-5), decretado em dezembro daquele ano. O governo militar intensifica e sistematiza os recursos para reprimir a oposição, dentre eles a tortura.¹⁸ E a liquidação do meio cultural, tal como Flávio Império conhecia e participava, de fato acontece. No final de 1970, o artista, sua irmã Amélia e seu cunhado Ernst são presos pelo DEOPS-SP.¹⁹ Ele fica apenas uma semana, mas o casal permanece mais tempo.

¹⁶ Schwarz, Roberto. *Cultura e Política – 1964-1968*. in: *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*/ Roberto Schwarz. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

¹⁷ Esses acontecimentos estão descritos in: Ventura, Zuenir. *1968 – o ano que não acabou*. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

¹⁸ Elio Gaspari demonstra a pressão da chamada ala Linha Durado exército por uma ação mais repressiva. Também nos conta do investimento do governo em aprender técnicas de tortura com agentes norte-americanos. Cf. Gaspari, Elio. *Ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

¹⁹ Cf. sobre Ernst Wolfgang Hamburger, ficha da Delegacia Especializada de Ordem Social do DEOPS/SP, identificada a lápis como SN0072. Sobre Amélia Império Hamburger, ver ficha numerada a lápis como N5720. Há também um prontuário sobre Amélia sem muitas informações. Este último é datado de 18 de janeiro de 1971. Disponível no site do Arquivo Público Estadual. (último acesso fevereiro, 2019).

²⁰ Cf. ficha da Delegacia Especializada de Ordem Social do DEOPS/SP, identificada a lápis como SN1672. Disponível no site do Arquivo Público Estadual. (último acesso fevereiro, 2019).

²¹ A relação de Império com André Gouveia está pouquíssimo documentada no arquivo pessoal do artista e nunca consegui um relato realmente confiável sobre ela. Não cabe aqui fazer especulações sobre sua natureza

Lina Bo Bardi é levada a interrogatório. Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre também são detidos na mesma época e passam dois anos encarcerados no Presídio Tiradentes.²⁰ Esses acontecimentos dissolvem a base das relações de Império. O Teatro dos Universitários se dispersa, é o fim de seu escritório de arquitetura.

Além da violência da ditadura, serão extremamente impactantes para Flávio Império as mortes de sua amiga, a atriz Cacilda Becker, que sofre um acidente vascular cerebral em cena, e do ator André Gouveia, em um desastre de moto na França. André, com quem o artista trabalhava intensamente no Teatro dos Universitários, foi certamente um de seus grandes amores²¹ e será um dos maiores motivos da produção plástica de Império nos anos seguintes. Há, certamente por parte do artista, uma necessidade de reelaborar sua maneira de estar no mundo, impingida por essa série horrorosa de acontecimentos.

Aproximadamente nove anos separam 1968 e uma correspondência de Flávio Império, enviada à Renina Katz. Katz era professora e artista, de quem Império fora aluno, com quem dividira a atividade docente na FAUUSP,²² e fora colega em disciplinas de pós-graduação.²³ Nesta carta, remetida do Recife, onde Império passava uma temporada, o artista divaga sobre seu trabalho e busca a amiga querendo conselhos para uma exposição de obras recentes feitas a partir de um tecido que descobrira, a carne-seca, tema abordado no próximo capítulo desta

porque o que nos interessa está claro: trata-se de uma das pessoas mais importantes na vida do artista, cuja a morte deixou marcas significativas, que serão ponto de partida para pinturas e serigrafias nos anos 1970. André Gouveia é o protagonista de obras já citadas aqui: *Ogum ou Descida do Corcovado*, *Anjo Novo* e *Sou João*.

²² Flávio Império dá aulas na FAUUSP de 1962 a 1977, dividindo com Renina Katz uma disciplina, ligada ao Departamento de Projeto, que tem vários nomes ao longo do tempo o que reflete as diferentes concepções pelas quais o programa passou. Ele mesmo chega a redigir, em um de seus diários, um texto que fala dessas transformações: de “Desenho Artístico” para “Plástica”, então para “Comunicação Visual” e, por fim, “Programação Visual” (c.1977, Acervo do IEB-USP). A prática do artista como professor é complexa e merece aprofundamento, principalmente a fim de determinar melhor o grupo que circulava na FAU e quais interrelações existiam entre os diversos trabalhos de Império e sua atividade docente. Há uma dissertação de mestrado específica sobre sua atuação como professor que levanta pistas para o aprofundamento dessas questões: Gorni, Marcelina. *Flávio Império arquiteto e professor*. Dissertação de Mestrado. São Carlos: Escola de Engenharia e Arquitetura da USP, 1999.

²³ Por exemplo, a disciplina Ecologia Urbana, lecionada pelo geógrafo Aziz Ab’Saber, no Departamento de Projeto da FAUUSP, em 1975. Nesta ocasião, o artista tem a colaboração de Katz na execução de seu trabalho final, um documentário gravado em super-8mm denominado *A Pequena ilha da Sicília*, sobre o bairro do Bexiga/ Bela Vista, onde nasceu e morava. Sobre esse tema, fiz meu trabalho de conclusão de curso: Quevedo, Yuri Fomin. *A Pequena Ilha da Sicília: Flávio Império e a imagem do Bexiga*. Trabalho Final de Graduação. São Paulo: Escola da Cidade, 2014.

dissertação. Na correspondência, 1969 é lembrado como uma ruptura na vida de Império e o que produz em seguida é contado por ele como decorrência dos acontecimentos deste ano.

Até os anos negros de 69 eu não corria esse risco. Me acreditava muito amado e necessário. Trabalhava em mil lugares: Fundação, FAU, EAD, pintava, fazia teatro.

De 70 pra cá ficou o inverso. Claro que foram as prisões que me trancafiaram dentro de mim mesmo.

Já são 9 anos de um tipo de terror meio auto-flagelativo.

E eu sempre dando uma de forte que aguenta todas as barras. Eu hein!

Não aguento é barra nenhuma.

[...]

Existe uma certa insistência em observações do tipo: “gosto do seu desenho” ... que já se tornaram tão frequentes que acabei acreditando que dá pra quebrar o galho sem empulhação, sem parafernália, sem esse ar antigo de “psicodelismo” que tem me acompanhado.²⁴

Podem ser exemplos do que Flávio Império se refere como uma prisão dentro de si mesmo a solidão, o isolamento em relação aos debates das artes plásticas do momento, e a progressiva incursão que seus trabalhos nessa época fazem em narrativas e imagens de sua intimidade. O teor *psicodélico* que as obras adquirem dá a medida de seus interesses no início da década, marcados pelas experimentações em viagens li-

²⁴ Correspondência de Flávio Império para Renina Katz, Recife, 1978-1979. Centro de Documentação (CEDOC) da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

²⁵ Refiro-me aqui à vivência do intercâmbio de práticas entre os integrantes do Teatro Oficina e a companhia nova-iorquina Living Theater, que acontece até 1972, quando estreia o espetáculo *Dom Juan*, com cenografia de Flávio Império e membros das duas companhias. A presença do Living Theater no Brasil introduz no cotidiano do artista práticas de respiração, o treinamento da ioga e formas de vida comunitária. Também lembro que, entre 1971 e 1974, Império praticará ioga com o mestre Maha Krishna Swami. Em 1974, frequentará o curso de extensão universitária Sensorialização e Percepção, oferecido na ECA-USP, pela bailarina Lia Robato. Sobre o Living Theater no Teatro Oficina, ver Peixoto, Fernando. *A fascinante e imprevisível trajetória do Oficina (1958-1980)*. In: Dionysos especial: Teatro Oficina. Rio de Janeiro: MEC SEC, nº 26, jan. 1982; e também Machado, Rogério Marcondes. *Flávio Império teatro e arquitetura 1960-1977: as relações interdisciplinares*. Tese de Doutorado. FAUUSP, São Paulo, 2017. Os outros dados aqui mencionados fazem parte do currículo do artista.

sérgicas ou pelo Brasil, novas práticas e exercícios corporais,²⁵ e a aproximação de um novo referencial teórico.²⁶ Em suas palavras:

Mergulhei fundo numa metafísica individual, meti a cara em vários terreiros, me coloquei muito tempo pai-de-santo, a ioga procurando acompanhar meus mortos sumidos e consumidos com as guerras do mundo. Encontrei meu transe transido de pavor. E vi, juro que vi, coisas tão estranhas que ao voltar para o lado de cá, estranhei muito meu mundo, que nunca tinha encarado bem de frente.²⁷

Não encontrei documentação sobre as incursões de Flávio Império no mundo do LSD. Sabe-se, no entanto, que o artista fez uso da droga pelo menos no início da década de 1970.²⁸ A narrativa biográfica de Fauzi Arap,²⁹ diretor de teatro que colaborou com Império em diversas atividades nestes anos, pode nos ajudar a entender o teor que o ácido lisérgico teve na vida do artista e a quais questões seu uso estava ligado. Tratava-se, para Arap, de uma droga que promovia a introspecção e o autoconhecimento. Por outro lado, as reflexões sobre as viagens a partir de um referencial junguiano, compartilhado com Império, os colocava em ligação com uma nova ideia de coletividade, assentada na ideia de um Inconsciente Coletivo ao qual todos teriam acesso. A experiência lisérgica se aproxima da religiosa que, por sua vez, liga-se a manifestações da cultura popular pela qual tanto Império quanto Arap terão seus interesses acentuados. Nas palavras deste último:

²⁶ O artista passa a fazer novas leituras como parte do seu projeto de pesquisa apresentado à FAUUSP para ser aprovado como docente em Regime de Turno Completo. Temos conhecimento superficial da bibliografia arrolada por ele a partir de seu breve plano de pesquisa apresentado in: Império, Flávio. *Plano de Pesquisa Para R.T.C. – Arquétipos básicos do inconsciente coletivo na Comunicação de Massas*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 31 de agosto de 1972. Cópia xerográfica no Acervo do IEB-USP.

²⁷ Depoimento de Império in: Hamburger, A.; Katz, R.(orgs.) *Flávio Império*. São Paulo: Edusp, 1999.

²⁸ Informação oral obtida a partir de depoimentos de amigos de Flávio Império a mim.

²⁹ Arap, Fauzi. *Mare Nostrum – sonhos, viagens e outros caminhos*. São Paulo: Editora Senac, 1998. Para pistas sobre como entender a relação de Arap com Flávio Império, ver Baraldi, Paula. *Lugar (In) comum: a parceria de Flávio Império e Fauzi Arap em Pano de Boca*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

Eu estava em crise e disponível, naquele final do ano de 70, e toda a atmosfera hippie era permissiva com meus velhos interesses em religiões e seitas. Minha curiosidade já não era vista como loucura, e cheguei a participar de uma visita a um terreiro de candomblé no Rio de Janeiro, acompanhando os integrantes do Living Theater.

[...] como a maioria das pessoas naquela época, eu tinha visão vaga de leigo, e acabava pondo tudo no mesmo saco – Jung, mediunidade, espírito, ioga e esoterismo. A falta de critério e discernimento, eu percebia como ausência de preconceitos. Não era.³⁰

Essa miscelânea de estímulos e referências transforma o trabalho de Flávio Império e o afasta gradativamente das proposições e temas da década anterior. Também, é inevitável pensar, funciona como uma forma de atravessar os acontecimentos terríveis desencadeados no fim dos anos 1960: a “barra” pela qual estava passando. Isso coincide com a circulação do ideário *hippie* em seu entorno, e sua identificação com esse modo de vida. De novo, podemos recorrer ao relato de Fauzi Arap para perscrutar uma percepção sobre esse momento:

[...] a atmosfera mágica da revolução hippie que nos cercava me animava a ousar, a exemplo do que acontecia pelas ruas, com tantos jovens buscando um novo estilo de vida que conseguisse incorporar uma generosidade e fraternidade tão carentes em nosso mundo.³¹

³⁰ Idem.

³¹ Arap, 1998, op.cit.

³² Império [1978-1979], op.cit.

O artista mergulha nessas novas experiências que o levam para longe da violência que havia atingido seus dias como uma forma de “autoexílio”, em suas palavras.³² Altera a maioria dos ambientes em que circula. Deixa a casa de sua mãe e passa a morar numa espécie de chácara no bairro da Aclimação com amigos, assistentes e alunos. Afasta-se dos debates públicos da arquitetura e das artes plásticas. Continua fazendo teatro, mas com novos parceiros, e passa a pintar, desenhar, serigrafar com muita frequência.

Pedro Arantes lê o início dos anos 1970 na vida do artista como um “recolhimento” ao ateliê, “onde ainda há restos de liberdade”.³³ Essa descrição certamente se encaixa na definição de um “autoexílio” e encontra paralelo nas trajetórias de outros artistas brasileiros, por exemplo na de Amélia Toledo, de quem Império era amigo. Recorro à leitura que Agnaldo Farias faz de uma foto que mostra a artista trabalhando em sua casa-ateliê em Santa Teresa:

Aqui, percebe-se, vive-se com intensidade, e o ambiente não está dividido em regiões demarcadas a partir da utilidade; o lar é o núcleo que resiste à ordem produtiva vigente, à ordem discricionária imposta por uma ditadura militar que atravessa a tudo a todos.³⁴

O ateliê e a casa também serão lugar de resistência para Flávio Império. Onde ele sobrevive, aguenta e reelabora o atravessamento de seu

³³ Arantes, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova – Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, 2002. pp. 156-162.

³⁴ Farias, Agnaldo. *Amélia Toledo – as naturezas do artifício*. São Paulo: W11, 2004. p.62.

cotidiano promovido pelo regime autoritário. Mas há uma imprecisão no termo *recolhimento* que Arantes usa para descrever a relação de Império com seu trabalho. Por mais que o artista escreva em sua autobiografia “A pintura me ensinou a solidão”,³⁵ suas obras nesses anos fazem diversas tentativas de se conectar com um outro e uma coletividade. Na introspecção também busca uma relação com seu público. O que se altera é a forma como ele encara essas atividades e suas estratégias para isso.

O emprego da cultura popular e de massas como base comum para a comunicação é uma delas. Outra, é a elaboração de imagens de seu cotidiano e de pessoas a sua volta – de temas íntimos – representando-as de forma idílica e mitológica, que referenciam conteúdos que o público pode reconhecer, por exemplo entidades religiosas.

Aos poucos, Império vai elaborando um novo discurso para sua obra e um novo modelo de relação com seu público. A introspecção, o autoexílio, o teor psicodélico e *hippie* convivem com uma empatia por um outro; há um encantamento pelas alteridades, como uma maneira de descobrir novos modos de fazer e de viver. Esse interesse motivará sua produção plástica de diversas formas, não apenas como temas, mas também com a incorporação de novos suportes, como tecidos baratos e populares; e também do ponto de vista da maneira que propõe que o público se aproxime de seu trabalho – por exemplo, vestindo túnicas serigrafadas por ele.

←
Alegres Pintores do Bexiga, 1977
Fotografia de autoria desconhecida
Acervo IEB-USP

³⁵ Império, Flávio. *Autobiografia*. in: *Caras, cascas, máscaras*. 1976.

³⁶ Império [1978-1979], op.cit.

Império também passa a explicitar e até representar seus processos de trabalho. Em demonstrações que beiram o didatismo, o artista usa e explica em suas obras procedimentos tradicionais da pintura. Ensaia em várias delas uma cena em que a moldura se abre, deixando um vazio entre o quadro e o que está ao redor dele. Contrapõe processos artesanais aos industriais em um mesmo trabalho, diferenciando-lhes as atribuições.

Esse novo jeito de mostrar seu trabalho é uma estratégia para estar em contato com seus espectadores que vai ser reelaborada nos anos 1970. Império escolhe expor longe do que ele descreve como o “espaço sole-
ne das galerias”.³⁶ Suas mostras se transportarão para teatros, lojas de decoração e restaurantes. As vernissages passarão a contar com festas (*Exposição Festa... até o sol raiar*, 1974) e shows (*Alegres pintores do Be-xiga*, 1977). Trata-se de uma nova forma de “estar presente”, para usar suas próprias palavras, em espaços diferentes daqueles em que exibia seus trabalhos na década anterior. Um bom exemplo dessa transformação é *Coisas e Loisas* (Sesc, 1978), quando artista transfere seu ateliê para dentro da mostra, trabalhando e conversando com o público. Em carta para Renina Katz ele caracteriza esse jeito de fazer como “uma cara de coisa hippie!!!”.³⁷

A busca de Flávio Império por aproximação é, portanto, uma ação relevante para a consideração de seu trabalho pós-1969. É a partir dela

↑ e ←
Coisas e Loisas, 1978
Fotografia de autoria desconhecida
Acervo IEB-USP

³⁷ Idem.

que ele reelabora o contexto avassalador ao qual estava submetido. E também por meio da aproximação que propõe rever sua relação com o público, se recusando a expo-lo ao horror da ditadura militar e convidando-o a partilhar de um cotidiano mais sensível e familiar.

Além do teatro, seu trabalho em artes plásticas, seu ateliê e suas exposições serão os espaços de resistência onde essas afirmações acontecem. Onde se conhece o artista e seu processo criativo, se aprende modos de fazer, se tem contato com a cultura popular e onde as vezes é possível adquirir obras ou roupas estampadas com aquilo que está exposto. São lugares de empatia e intimidade compartilhada, nos quais o fazer é prazeroso e se liga a experiências do corpo e da vida.

A recuperação de procedimentos tradicionais de pintura

Tendo considerado um panorama geral das mudanças na vida e nos trabalhos de Flávio Império nos anos 1970, passaremos agora ao comentário das transformações específicas pelas quais passa sua pintura. Já dissemos anteriormente, que há uma recuperação de procedimentos tradicionais de pintura, veremos agora é como isso se dá.

38 Ela era sua amiga e fora produtora de teatro na equipe do espetáculo *Pano de Boca* (1976), além de aparentemente ser uma pintora amadora. Também participará de uma exposição coletiva organizada por Império sob o título *Alegres Pintores do Bexiga* (1976).

Em 1971 e 1973, Flávio Império escreve três cartas para sua amiga Lília Costa³⁸ com dicas de pintura. Na correspondência,³⁹ o artista apresenta um roteiro de pintura. Inicia escrevendo “experimente como se fazia desde o Renascimento” e incentiva Costa a começar examinando o vazio das “figuras”, separando o dentro do fora, a fim de construir uma massa sólida dentro do “campo plástico”. O emprego que Império faz do termo examinar para qualificar a ação do desenho que demarca os contornos das formas mostra a importância da linha na estruturação do quadro. A elaboração da imagem a partir dos cheios e vazios é um jeito de observar, interpretando e traduzindo relações no plano do papel ou da tela.

Império prossegue suas dicas com uma explicação de como dar volume à massa sólida delimitada pelos cheios e vazios. A cor assume papel fundamental para esse objetivo. Explica para Lília Costa que, quando se define o “fora”, a referência de tonalidades do conjunto é estabelecida e, por meio dela, se torna possível modelar as figuras. Ajuda, diz ele, não partir de um fundo branco, e sim de papéis coloridos em tons médios, como sépia. Assim já estará definido o meio-tom geral do quadro e, a partir dele, os volumes surgem quando o desenho escurece ou clareia. Em seguida, Império sugere que ela use as cores mais escuras para marcar os vãos e as sombras, e as mais claras onde a luz incide nas saliências. Também diz que ela deve diluir a tinta e nunca empregar a cor saturada diretamente na tela ou no papel, a fim de ir construindo as formas gradativamente.

³⁹ São três, duas de 1971 e uma de 1973, compiladas por Rui Moreira Leite na década de 1990 para uma publicação da Edusp, que, no entanto, saiu sem esse conteúdo. Há uma cópia do volume no acervo do IEB-USP. LEITE, Rui Moreira. *Textos de Flávio Império – seleção para a publicação da Editora da Universidade de São Paulo*. Documento datilografado, d.1990.

Nessas recomendações, nota-se como o emprego da cor é totalmente diferente em relação às obras que vimos no capítulo anterior. Aqui, elas constroem a volumetria das figuras no plano da tela, dando-lhes a representação do relevo. Trata-se de um procedimento tradicional de pintura. Nas palavras de Flávio Império:

Todas essas dicas são acadêmicas como meios de expressão. Mas Picasso as usou muito nas fases azul e rosa lembra?

É a maneira mais óbvia de repetir no papel os elementos básicos que a gente enxerga no “modelo”.

[...]

Uma boa receita, não!

Pois eu fui redescobrimdo tudo isso ultimamente. Não trabalhar com as cores finais, mas estabelecer um jeito de trabalhar em camadas superpostas de quase aguadas.

Fica tudo mais sutil e os “erros” vão se corrigindo naturalmente sem grandes desequilíbrios, e os conjuntos estão sempre presentes.

Fundos brancos “never more” por enquanto. No meio da jogada é que faço pedaços brancos para recuperar a luz nas áreas que precisam de muita luz na transparência da cor. Mas aí é outra estória.

Apesar das viagens, dispersões teatrais e coisas que tais, procuro preservar dentro de mim o prazer de pintar. Você é uma ótima referência porque é menos dispersiva, mais assentada.

Meu Sagitário galopa quando menos espero e como sou grudado nele

40 Correspondência de Flávio Império a Lília Costa, 1971, in: Leite, d.1990, op.cit.

vou junto... pintando pelo caminho que nem um louco.⁴⁰

Importante chamar a atenção para o uso da palavra *erro*.⁴¹ Aqui, o termo nos ajuda a compreender que a construção dessas imagens passa por uma sobreposição de camadas de tinta num processo que vai dando forma às figuras e configurando sua volumetria. Neste contínuo processo contínuo de elaboração da imagem, o fazer é dividido em etapas, e os erros podem ser remodelados e consertados com o acréscimo de mais uma camada de tinta – mais cores difusas – que escurece ou clareia o tom.

Mas, como vimos, a estrutura da imagem é dada pelo desenho, na sua elaboração das relações entre a figura e do fundo, entre o cheio e o vazio. É por meio do desenho que o artista delimita os “conjuntos” e a forma que eles ocupam o “campo visual”, usando suas palavras. É o desenho, acrescido de cor, que produz, no plano de cor média do quadro, a representação da profundidade espacial, e do volume das figuras. Segundo o próprio Flávio Império, essas não são técnicas inovadoras, mas um roteiro de procedimentos eficaz para trabalhar a imagem daquilo que enxerga.

Semeador (1979), é um exemplo disso. Trata-se de quadro feito com tinta acrílica e lápis de cor sobre a tela. Flávio Império pinta o torso desnudo de um homem recortado sobre um fundo branco. De uma de suas mãos caem sementes; a outra leva um instrumento de lavoura, espécie de facão com cabo alongado, que funciona como uma foice. A imagem

⁴¹ O termo será retomado mais tarde na produção de Flávio Império como uma característica desejada, conforme debatido no próximo capítulo.

do homem se sobrepõe a outras: vultos de flores, um trecho de construção adornada e um letreiro no qual se lê em letras-caixa a palavra *GLÓRIA*. Um *grid* feito de lápis permeia todo o quadro, conferindo a ele aspecto que remete a um painel de azulejos.

A presença dessa quadrícula também faz alusão aos cartões preparatórios para afrescos. O tom rebaixado das cores no quadro reforça a sugestão de uma pintura que foi ou está para ser transferida para a parede. De fato, Flávio Império emprega uma técnica tradicional, amplamente usada por artistas ao longo da história, para a ampliação de pequenos estudos na dimensão de murais. Parte-se de um cartão inicial, no qual os artistas realizam o projeto para obra. Esse cartão é quadriculado, dividindo o papel em partes iguais. Cada uma dessas partes é transferida para sua correspondente em um cartão maior, ampliando o desenho. No caso dos afrescos, o papel maior recebe pequenas perfurações ao longo de seu desenho e, por meio da técnica do *spolvero*, os contornos são transferidos para a parede.

No caso do *Semeador*, a ampliação não parte do esboço inicial Império, mas de uma fotografia, um tanto desfocada, de um trabalhador nas ruas do Recife. Podemos atestar isso por meio, justamente, do cartão preparatório, onde o artista cola a foto original junto com outra da pintura concluída. Neste documento, vemos que esta primeira imagem recebeu um *grid* de caneta esferográfica a fim de ser ampliada.

⁴² Essa formulação certamente está apoiada nas discussões que Flávio Império teve com seus parceiros de prática Rodrigo Lefevre e Sérgio Ferro. Há uma série de estudos na área da História e Teoria da Arquitetura, já citados aqui anteriormente, que dão conta de entender a discussão desse grupo em torno das relações entre o projeto e as condições sociais da construção explicitadas no canteiro de obras. Não aprofundo esse debate, mas cabe aqui lembrar um parágrafo de um texto de Ferro de 1967, que pode nos ser útil para localizar o discurso de Império em questão. Escreve Ferro: “O projeto, em arquitetura, envolve vários níveis: é particular como solução para determinado problema imediato, e é, também, parte do reflexo de uma atitude global do seu autor e, através dele, do tempo que vive. Pela análise e observação da obra acabada, pela verificação da adequação ou incompatibilidade das partes e níveis que a compõe, é possível apontar as intenções e atitudes mais profundas que guiaram a sua elaboração. Portanto, as

É importante notar os procedimentos aos quais Flávio Império submete a imagem: capta por meio da fotografia, esquadrinha, amplia, desenha, pinta. Trata-a como uma matéria – coisa – que pode manejar.

Há um interesse por parte do artista em explicitar esses processos deixando visível o *grid*. Império mostra, quase que didaticamente, como opera. Elabora assim, um discurso sobre seu próprio ofício: um fazer que maneja imagens e cujo resultado final é, ele mesmo, uma imagem clara dos procedimentos e condições de trabalho.⁴²

A imagem de seu trabalho se mescla à representação do trabalhador. O homem do campo, com sua ferramenta de ceifar mato e cana, passa pelas ruas da cidade descamisado, trajando uma calça de brim presa por um cinto preto. Flávio Império o observa e capta a cena com sua câmera fotográfica. Depois seleciona a imagem do corpo do homem para usá-la como um ator na construção do *Semeador*.

A forma como Império lida com essa imagem complexifica seus sentidos. O artista transforma uma imagem de seu cotidiano – a passagem de um trabalhador – em pintura. As técnicas tradicionais, que ele usa para transportar o que está na fotografia para o plano do quadro, aludem aos murais de afrescos feitos no Renascimento. Algo de monumental – ligado a um imaginário sobre a pintura clássica – é referenciado por essa operação, que contrasta fortemente com a figura meio vestida do *Semeador* e o aspecto mundano da calça de brim atada pelo cinto preto.⁴³

eventuais contradições objetivas de uma obra, verificáveis na construção, na utilização, nas reações que provoca entre os instrumentos usados, explicitam defasagens e incoerências internas do projeto particular e da atitude global que o justifica e que nele se concretiza.” In: Ferro, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.47.

⁴³ Não podemos deixar de lembrar os calçados da Olympia de Manet (1863) e os termos da leitura de T.J. Clark sobre ela. A calça de brim e o cinto, aqui, reafirmam o aspecto mundano do trabalhador afastando sua interpretação como alegoria. Trata-se da imagem real de um homem e sua calça, e não uma idealização. Sobre a Olympia, cf. Clark, T.J. *A pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

O mesmo contraste, entre o ordinário e a forma de pintar tradicional, também está no discurso que Flávio Império elabora sobre seu próprio fazer neste quadro. Em vez de partir de um esboço inicial, o artista se vale de uma outra imagem, a fotografia do momento cotidiano. Essa operação reafirma o aspecto *pop* de seu trabalho, se considerarmos que a pintura é elaborada a partir da mediação de outras imagens retiradas de um cotidiano que o público pode reconhecer. Ainda que a cena do homem caminhando tenha sido observada por Flávio Império, ela gera fotografia comum, que só depois, por meio da pintura, se tornará pintura e objeto de arte. Em cada transposição – mediação – a imagem ganha significados provenientes dos procedimentos aos quais é sub-

↑
Semeador, 1979
 acrílica e lápis de cor sobre tela
 50 x 100 cm
 Coleção particular
 Fotografia Renato Cury
 Acervo IEB-USP

metida. Evocando assim referências desses processos no imaginário de quem vê e a partir deles elabora os sentidos da tela.

Gráfica

Outro dos acontecimentos importantes do trabalho de Flávio Império pós-1968 é a incorporação de técnicas gráficas em seu trabalho: a serigrafia e a litografia. Como vimos no capítulo anterior, a possibilidade de multiplicação dos quadros e relevos que elabora interessa o artista. Tanto na *Marchadeira das famílias bem pensantes* (1966) como em *Vinde a nós* (c. 1966), o procedimento de reproduzir a mesma imagem em contextos diferentes é um recurso que confere significado, tração histórica e, as vezes, narratividade à ela. O uso que Império faz da serigrafia (principalmente) reforça esses aspectos e aprofunda o sentidos da recorrência de motivos no trabalho de Império.

Serigrafia

Na serigrafia, o artista raramente produz tiragens de uma mesma matriz controlando os resultados para que eles sejam idênticos. Ao contrário, trata de submeter essa matriz à contextos diferentes e deles retirar

sentidos diversos para a mesma imagem. De novo podemos recorrer à relação com a atuação teatral: cada matriz (como um ator) tem um desenho único (um mesmo corpo) que, de acordo com o suporte (o cenário) e as relações que estabelece com outras imagens (outros atores) assume significados diferentes. A obra resultante é, na maioria das vezes, um objeto único – como uma pintura – onde o motivo da serigrafia está em diálogo com o meio no qual está impresso.

Provavelmente as duas primeiras obras que Flávio Império produz a partir dessa técnica são *O Nascimento da Vênus* e *O Homem Nu* em 1972. Na primeira, juntamente com Cláudio Tozzi,⁴⁴ o artista traduz a imagem da pintura *Vênus de Botticelli* por meio de tramas de retículas. Refazem, dessa forma, um dos temas mais conhecidos do Renascimento a partir de um procedimento *pop* já então amplamente difundido por trabalhos tanto de artistas norte americanos, quanto de brasileiros.⁴⁵ Articula assim os significados da apropriação de imagens da história da arte pela cultura de massas, com os dos próprios procedimentos da linguagem *pop* então bastante conhecidos. A serigrafia será impressa inicialmente em papel e, posteriormente, Flávio Império irá ampliar sua matriz e reproduzi-la na forma de bandeiras, cortinas e vestidos.

Essa operação se repetirá em *O Homem Nu*, que as vezes também recebe o título de *Anjo do Pau Torto*. Trata-se de uma serigrafia que articula múltiplos significados na representação de um homem com o corpo marcado por seus

⁴⁴ Maria Cecília Cerroti, a Loira, que foi sua assistente por anos, atribui à Cláudio Tozzi – também professor da FAU – a apresentação da serigrafia ao artista. Cf. Cerroti, Maria Cecília. *Tecidos ao vento*. in: *Ocupação Flávio Império*/livreto da exposição. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

sete chakras, se equilibrando em cima de duas serpentes que entrelaçadas. Faz clara referência aos esquemas ilustrados amplamente difundidos nas aulas de yoga. O título também pode indicar a leitura do texto homônimo de Levi-Strauss, último capítulo de suas conhecidas *Mitológicas*.

As referências à universo mítico, ou até esotérico, vão se coadunar com o surgimento de um corpo por inteiro no trabalho de Império. Se nós recordarmos suas obras da década de 1960, vemos que a imagem do corpo aparece ou de forma esboçada como na *Marchadeira*, ou por meio da reprodução de imagens de fotografias como as do 007, ou ainda nas pequenas figuras dos soldadinhos de chumbo – em todos os casos trata-se de mais um fragmento de sentido que se sobrepõe a outros. Neste outro momento, o artista desenha a imagem de um corpo inteiro, no mesmo plano e em plena harmonia com aquilo que o rodeia. A relação entre *O Homem Nu* e o espaço em que se insere é tão entrelaçada que pode ser elaborada por meio de uma mesma matriz de serigrafia e ser aplicada de uma vez sobre o suporte. Não há diversas camadas nessa serigrafia – diferentes registros que trazem informações novas – mas uma imagem única e completa, na qual todos os elementos tem o mesmo tratamento e se mostram dessa forma para quem vê.

↑
O Homem Nu, 1970
 Serigrafia sobre acetato fixado sobre madeira
 130 x 54,5 cm
 Coleção particular
 Fotografia Renato Cury

45 Lembro os trabalhos de Roy Lichtenstein que refaz as imagens da cultura de massas a partir da pintura de retículas. E também os trabalhos do próprio Tozzi nos anos 1960, nos quais o artista elabora imagens de personagens como Che Guevara a partir do mesmo procedimento.

É óbvio que a representação desse corpo uno contrasta fortemente com o que Flávio Império fazia antes, e ainda mais com o momento em que viviam. Se considerarmos essa serigrafia em contraponto à experiência da tortura que Império e seus pares conheceram, imprimir um corpo inteiro pode ser uma forma de reelaborar uma experiência traumática e disruptiva. Tanto no caso de *O Homem Nu*, como no *Nascimento da Vênus*, a reprodução da imagem de um corpo intacto, que articula significados mitológicos, e que estão em harmonia com o mundo ao seu redor torna-se nesse contexto uma ação política e libertária. Isso se confirma pelo pequeno trecho de autor desconhecido que o artista inclui na matriz:

Tens algo da terra
Tens algo da água
Tens algo dos anjos
Tens algo do fogo
Tens a vontade e ela é livre

O Homem Nu será impresso em diversas cores, suportes e contextos. Terá a rigidez e a transparência do acetato, a flexibilidade e portabilidade do tecido, e estampará vestidos e túnicas fabricadas pelo artista e seus companheiros na casa da Aclimação. Pode, portanto, ser contemplado na parede e vestido. Pode também ser dobrado e levado na mala, viajando com aqueles que deixavam o Brasil fugindo da repressão ditatorial conforme relata Pedro Arantes.⁴⁶

⁴⁶ cf. Arantes, 2002, op.cit. Há também uma bibliografia sobre a portabilidade que as obras de arte ganham em situações extremas em que os artistas convivem de alguma forma com o desterro e o exílio. Lembro do texto em que T.J. Demos se refere a portabilidade das Boite en Valise de Marcel Duchamp relacionando-as com sua

Litografia

A litografia provavelmente foi apresentada à Flávio Império pela artista Renina Katz que já na época tinha uma larga experiência com os mais diversos procedimentos gráficos e de gravura. Pela própria especificidade da técnica, que envolve processos mais complexos e mais caros que a serigrafia, a produção litografia de Império é substancialmente menor. Também podemos restringi-la, por meio de marcas distinguíveis em cada tiragem, a um único ambiente de impressão, o Ateliê Glatt e Ymagos que até hoje funciona na Rua Francisco Leitão,

em São Paulo, tendo apenas mudado de número. No mesmo lugar, Burle Marx, Lívio Abramo, entre outros, editaram suas gravuras.

Entre as primeiras litografias de Império, estão o autorretrato *Dermes* ou *Mas Cara*, em 1976. A partir dessa data, ele passa a fazer uso da técnica até o fim de sua vida. Talvez seja na litografia onde podemos encontrar de maneira mais completa a habilidade de Flávio Império como desenhista.

←
Dermes, 1976
 litografia sobre papel
 75,9 × 53,4 cm
 Coleção particular
 Fotografia Renato Cury

fuga da ocupação nazista de Paris e com outra mala, a de Walter Benjamin. cf. Demos, T.J. *The Exiles of Marcel Duchamp*. Massachussets: MIT Press, 2007.

Dermes, é um autorretrato quase fotográfico onde a minúcia de detalhes é elaborada por um traço fino e elaborado, que vai atingido matices de cor a partir dos pesos de linhas e da mescla de tons dos diferentes lápis dermatográficos. A frontalidade da imagem nos faz lembrar uma máscara oca ou um busto fundindo. Os tons pastéis e as lacunas de preenchimento que Império deixa na pedra faz o branco do papel aparecer na impressão e a luz permear toda a imagem, reforçando o aspecto imaterial e impalpável da rosto.

As características definidoras de sua individualidade, de sua história, são igualadas às de uma máscara. Mais que isso, Império transforma seu rosto dessa maneira em uma espécie de indumentária, um figurino com o qual manifesta sua presença no mundo. Da mobilidade a ela, sugerindo que pode ser vestida por outras pessoas, ou que pode permanecer depois de sua morte na forma de um busto de bronze. É como se fosse possível vesti-lo, tal como propõe que seu público faça suas serigrafias.

Para além dos sentidos obviamente teatrais que a máscara possui, aqui podemos lembrar mais uma vez as formulações de Levi-Strauss em *Antropologia Estrutural*, livro que Flávio Império toma contato na época. Em *O desdobramento da representação nas artes*, o antropólogo relaciona a cultura de diversos povos em que a máscara e a ornamentação são o que constitui o rosto, “a dignidade social e a significação mística”. Segundo

Levi-Strauss, sem a máscara não há rosto reconhecível socialmente. Da mesma forma, ela pode emprestar características de poder e divindade a quem a usa. Por isso, tatuar o rosto, ou mascará-lo, é um processo de elaboração de quem se é tanto no cotidiano, quanto em rituais.

Elaborar um autorretrato como uma máscara mostra mais uma vez a tentativa de Império de reposicionar sua relação com o mundo no seu entorno. Desenha seu rosto a partir da litografia. Como em uma máscara, sua imagem – e a de sua individualidade – se define a partir de uma ação que ele realiza. Por outro lado, faz isso a partir de uma matriz que pode ser multiplicada, sugerindo-a como apenas uma casca, um molde, uma forma que pode ser depreendida dele mesmo e usada em outros corpos, outros contextos.

Dos Arquétipos básicos do inconsciente coletivo na Comunicação de Massas

Como já foi mencionado no início – e vimos brevemente nos procedimentos de trabalho de Flávio Império descritos até agora neste capítulo –, da década de 1970 em diante o artista irá fazer diversas tentativas

de reconfigurar sua presença no mundo e, com isso, estabelecer outras bases de relacionamento com seu público. Nesse processo, a linguagem pop terá extrema importância pela aproximação que ela permite com imagens que permeiam o cotidiano das pessoas. A teatralidade e a máscara vão funcionar para relacionar sua individualidade com conteúdos gerais, seja por meio da identificação de estruturas ou arquétipos partilhados por todos, seja na forma de máscaras (ou figurinos) que podem ser vestidas por qualquer um; ao menos, qualquer ator.

A formulação dessas questões aparece pela primeira vez na pesquisa *Arquétipos básicos do inconsciente coletivo na Comunicação de Massas*⁴⁷ de onde podemos extrair pistas para entender a forma como se configura a relação entre intimidade e coletivo em seu trabalho no começo dos anos 1970. Seu projeto, apresentado a FAUUSP sob orientação de Flávio Motta, tem uma breve introdução da questão e arrola uma pequena bibliografia. Como resultado dele, em 1974, Império apresenta um conjunto de polípticos em que estabelece a já comentada relação entre a imagem de pessoas que o artista conhece e a de entidades mitológicas. Como justificativa para o trabalho, o artista escreve:

Segundo Jung e a psicologia moderna existe no inconsciente do homem estruturas arcaicas que em cada época moldam modelo e imagens simbólicas e alegóricas.

Esses modelos iconográficos são aproximações subjetivas de arquéti-

⁴⁷ Cf. Império, Flávio. Plano de Pesquisa Para R.T.C. – Arquétipos básicos do inconsciente coletivo na Comunicação de Massas. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 31 de agosto de 1972. Cópia no Acervo do IEB-USP.

pos como Deus, mãe, cosmos, etc. sempre surgem intimamente ligados ao universo religioso de cada povo e de cada período da história.

Essas imagens e símbolos foram tomadas como elementos diferenciados pelo fato de terem surgido em culturas diferentes.

Análises contemporâneas, entretanto, estabelecem bases inconscientes e encontram a mesma estruturação para elas na ocorrência sistemáticas de um mesmo elemento sógnico em todas as culturas, supondo comum sua origem anímica e universalizando os impulsos que produzem.

Esse trecho mostra o conhecimento que o artista tem da bibliografia que acompanha o projeto. Além da clara referência a Carl Gustav Jung, de quem cita os livros *Arquétipos e Inconsciente Coletivo* e *El yo y el inconsciente*, e *O Homem e seus Símbolos*, aparecem nas referências do projeto obras do antropólogo Claude Lévi-Strauss, como: *Antropologia Estrutural*, *O Pensamento Selvagem* e *Introdução a obra de Marcel Mauss*.⁴⁸ A proposta do artista nessa pesquisa é manejar esse repertório teórico para discutir estratégias da comunicação de massas. Em suas palavras:

A manipulação psicológica em massa pelas campanhas publicitárias é o objetivo mesmo da sua produção, e o seu campo de ação está hoje ampliado pela Televisão a um nível nunca antes atingido na história pelos mecanismos correspondentes. Ela não se limita à venda ou anúncio de produtos industriais – objetos – mas trabalha principalmente imagens-símbolo em praticamente todos os níveis. Por exemplo: personalidade

⁴⁸ Todos esses títulos são citados de forma incompleta na bibliografia do projeto de Império, não sendo possível precisar as edições que ele usou no estudo.

dos artistas e características dos personagens de novelas e comédias são estruturadas pelos mesmos métodos com os quais se lança um produto no mercado, procurando corresponder aos impulsos e anseios afetivos e emocionais do público. Num segundo nível, trabalha os arquétipos anímicos que estão além do universo emocional subjetivado, no termo no inconsciente mais profundo.⁴⁹

Interessa aqui destacar alguns termos desse projeto. Primeiro, a relação que estabelece entre o que ele chama de *modelos iconográficos* com os *arquétipos do inconsciente coletivo* – formulando que chama a forma do “modelo” e da “alegoria” seria moldada pelas “estruturas arcaicas” do inconsciente coletivo. Em segundo lugar, ele diz que esses *arquétipos* estão ligados ao universo religioso de cada povo, e são presentes no repertório das diversas culturas como uma estrutura comum (portanto é um fator de aproximação delas entre si). Terceiro, esses *arquétipos* são usados na linguagem da publicidade – na comunicação de massas – como uma *manipulação psicológica* que também cria a personalidade dos artistas e as personagens de TV. Quarto, essa *manipulação* pretende corresponder aos anseios *afetivos e emocionais* do público. E quinto, por fim, esses anseios estão ligados a um universo subjetivado em *imagens arquetípicas* presentes no *inconsciente coletivo*. Dessa forma, Flávio Império funde vários aspectos da cultura popular e de massas e localiza sua origem em uma estrutura comum a todas as pessoas.

↗
Ogum ou Descida do
Corcovado, 1972-1974
Acrílica, pastel de óleo,
colorgat, colagem sobre tela com
base de latex
60 x 350 cm
Coleção particular
Fotografia Renato Cury
Acervo IEB-USP

⁴⁹ Império, 1972, op.cit.

Em 1974, dois anos depois de protocolar o projeto, Império envia aos seus avaliadores da Comissão de Regime de Turno Completo um relatório contendo Trabalhos Programados. Dentre eles, há um conjunto de pinturas que nos interessa tratar aqui. Produzidos como polípticos, esses quadros recriam imagens diversas que aludem à representação de acontecimentos mitológicos ou sagrados. Entremeiam essas composições referências a indústria cultural. O artista cria representações ambíguas entre o sacro e o profano, que aproximam histórias pessoais de acontecimentos contemporâneos e episódios mitológicos.

Os títulos dos quadros reforçam a ambiguidade, ao oscilar entre descrevê-los como cenas do cotidiano e acontecimentos fantásticos, por exemplo, *Iemanjá ou Convite a Valsa* e *Preto-velho ou Cozinheiro da Esquina*. Tais jogos de significado reforçam a simbologia dessas figuras, que ora são pessoas comuns, ora incorporam entidades, figuras ancestrais, personagens e símbolos. Essas imagens também partem de fotografias, retratando pessoas conhecidas. André Gouveia torna-se um dos motivos dessa produção, replicado em diversos quadros.

Em *Ogum ou a Descida do Corcovado* (1972-1974), Gouveia é feito um Ogum trajando uma veste rajada, que faz lembrar uma grande indumentária de carnaval. Ao fundo, Império pinta um típico panorama da Baía de Guanabara, típico de um panfleto turístico de propaganda da cidade maravilhosa. O corpo de um imenso tigre ocupa a frente inteira do

quadro. E o artista substitui a cabeça do animal pelo pórtico do famoso parque de diversões norte-americano em Coney Island, *Luna Park*.

Esses trabalhos de Flávio Império recriam a lógica sobre a qual fala em seu projeto de pesquisa. É fácil tratar André Gouveia como um ator, afinal, esta era sua ocupação em vida. Veste-o como Ogum e, dessa forma, apresenta-o ao espectador ao mesmo tempo em que reelabora sua imagem em novos significados. Nesse procedimento, arrisco dizer, ele acaba por reelaborar a própria morte e seu luto. A imagem de Gouveia que morreu em trágico acidente de moto está inteira, viva e intacta; como Ogum será eterna por meio da pintura; e incorpora a imagem do orixá. Numa atitude extremamente *pop*, o artista faz a imagem *receber* a entidade; o santo baixa na imagem do ator no quadro. A operação se reforça na maneira que Império expõe esses quadros, como figuras em altares, parte de uma cena religiosa.

Um procedimento análogo acontece na substituição da cabeça do tigre pelo pórtico do *Luna Park*. A imagem do animal mitológico se funde a de um lugar de entretenimento das massas, próprio do capitalismo. Há uma convivência entre os dois significados que habitam o mesmo corpo que faz o público transitar por seu duplo aspecto. Reforçado também pelo título que coloca Gouveia ora como Ogum, ora como uma personagem cotidiana na descida do Corcovado⁵⁰ na cidade do Rio de Janeiro, trazendo para a pintura também a lembrança

→

Preto Velho ou O Cozinheiro da esquina, 1972-1974
Coleção desconhecida
Fotografia Renato Cury
Acervo IEB-USP

⁵⁰ Em alguns terreiros de candomblé aqui em São Paulo, ouvi com alguma frequência a história de que Ogum teria sido o primeiro orixá a descer de Orum para a terra, ensinando a humanidade a trabalhar o metal, conquistando os povos da África por meio de guerras e libertando da fome grandes multidões.

de que nos terreiros de candomblé, pessoas comuns se transformam em deuses. O mesmo com Fauzi Arap em outro políptico, *Preto Velho ou O Cozinheiro da Esquina*: quando Flávio Império, agora com algum humor, veste o ator como uma entidade da Umbanda performando o sacrifício de uma galinha preta e, ao mesmo tempo, sugere que aquilo pode ser uma ação menos ritualística de um cozinheiro do bar da esquina, preparando uma galinhada.

Nessa época, também pinta o retrato da família de sua irmã. É um políptico grande em que o grupo das personagens aparece recortado sobre a aurora de um céu azul com nuvens róseas. Elas encimam uma paisagem sugerida por nada mais que manchas de tinta.

Amélia, a Mãe, ocupa o centro do quadro, como uma grande divindade. Um de seus seios está desnudo como uma tradicional *Madona del latte*

↑
Retrato de Família, anos 1970
 Acrílica, pastel de óleo, colorgat, colagem sobre tela com base de latex
 111 x 183 cm
 Coleção da família do artista
 Fotografia Renato Cury

ou como a *Liberdade guiando o povo* (Eugène Delacroix, 1830). O braço estendido termina na mão que segura um misterioso prego; seria um dos símbolos do martírio? Sobre ele, o rosto flutuante de sua filha mais velha, Esther, representada com traços extremamente parecidos com a mãe.

No outro braço, Amélia leva Vera, sua filha mais nova, carrega-a perto de si, em um poderoso gesto de proteção. Abaixo de seu corpo, de um clarão saem uma imensa ave tropical estereotipada em verde e amarelo, e um bebe, Fernando, guiando a moto da novidade. Na lateral direita está Ernst Wolfgang, o Pai, pintado como um deus alado. Inscrito em seu braço musculoso está o rosto de Carlos, o filho mais velho. Essa posição nos remete aos mais diversos mitos onde o filho é gerado a partir de uma parte do pai. E, por fim, na parte inferior está a interessante imagem de Sônia, a filha do meio, que segura o mistério do ovo quebrado, e derrama seu conteúdo no mundo, criando a mancha da paisagem.

Em todos esses polípticos, Flávio Império reúne partes irregulares de madeira para constituir um painel único, que nos lembra decorações de lugares sagrados, afrescos em tetos de igreja. Busca situações estereotipadas da representação de temas mitológicos para atualiza-las a partir de uma iconografia contemporânea. Busca em seu cotidiano os corpos e histórias que podem desempenhar o papel dessas entidades e acaba criando uma narrativa heróica. Ao transformar seu cotidiano em mito, liga-se ao que se chama estruturas básicas do inconsciente coletivo, es-

tabelecendo os termos de proximidade entre este e sua intimidade. Busca conectar-se assim de uma outra forma com o processo histórico, reconhecendo em sua própria vida o material próprio das grandes sagas, ao mesmo tempo em que reafirma seu caráter ordinário e cotidiano.

Sou Antonio, Sou João, Sou Pedro

O aspecto de máscara dessas representações mitológicas e religiosas é reforçado pela série de serigrafias sobre os santos juninos que Flávio Império faz a partir de 1973. São três imagens, representando Santo Antônio, São João e São Pedro, com os rostos de homens próximos ao artista.

João Xavier, seu colega de docência na FAUUSP, é Santo Antônio. Em seu colo vai Jesus Menino, que é representado por seu sobrinho bebe, Fernando. Nesse procedimento, Império reelabora a imagem da criança que guiava a moto e a novidade no políptico retratando a família de sua irmã, para a do filho de deus.

André Gouveia, como dito, é São João. De sua cabeça brota um outro rosto que, pelas barbas e cabelos longos pode ser identificado como a representação de um Deus. Este é feito a partir do retrato do namorado de Império, Henrique Magalhães. João leva o cordeiro de deus em seus braços.

Sou Antonio, Sou João e Sou Pedro, c. 1972
Serigrafia sobre papel
82 x 64 cm
Coleção particular
Fotografia Renato Cury

Jamais consegui identificar quem está vestido como São Pedro, mas especulo que seja o teatrólogo Rofran Fernandes por conta da semelhança com um outro retrato que o artista fez dele. Entre as barbas de Pedro está a chave da Igreja.

Essa serigrafia foi impressa sobre diversos suportes, desde papéis fixados em estruturas de madeira na forma de um pôster, até em roupas e tecidos que remetem a estandartes. O esquema de cores do fundo da serigrafia faz clara referência a geometria das bandeiras juninas que é sobreposta pelo desenho detalhado e de filigrana do artista.

Mas há um aspecto fundamental a ser notado nessa série: o nome de cada um dos santos vem escrito como parte da imagem. Mas, em vez de Santo ou São, Império escreve *Sou*. Assim, os títulos das obras são *Sou Antonio*, *Sou Pedro e Sou João*. Além de vestir seus entes de casa com os atributos da imagem, Flávio Império usa a serigrafia como uma espécie de máscara ou um estandarte que o identifica. Dessa maneira reafirma sua conexão com elas, como se todas essas personagens, motivos, e imagens fossem arquétipos que o constituem. São seus santos de casa que fazem milagre. Assim, elabora uma nova maneira de se aproximar de seu público: por meio de estruturas básicas que ele acredita estarem presente no inconsciente de todos. A partir delas, Flávio Império se conecta novamente com o mundo depois da ruptura de 1969.

Caras, Cascas, Máscaras

Em 1977, o artista chamará de fato alguns desses trabalhos de *Caras, Cascas, Máscaras*, no álbum que edita para a exposição *Alegres pintores do Bexiga*, coletiva que realiza com a Família Mamberti e sua amiga Lilia Costa e que ocorre em dois teatros do bairro, Célia Helena e Igrejinha. Todos os trabalhos citados neste capítulo estão na exposição, no álbum ou em ambos.

Para apresentar o álbum, que Flávio Império pretendia vender na banca de jornal, ele escreve uma autobiografia em que se define como um cidadão tradicional do Bexiga, filho de italianos daquele bairro, que fizeram sua história lá tal como ele mesmo. Conta que um dia virou arquiteto, depois cenógrafo e depois pintor. A pintura, segundo ele, lhe ensinou a solidão. Como já dito aqui, trata-se dessa solidão como um mergulho dentro da própria intimidade, mas que elabora sua presença em relação com a vida e o mundo partilhado com outras pessoas.

Um outro texto apresenta o artista escrito pelo historiador da arte Flávio Motta. Na verdade, trata-se quase de uma reedição do texto *Meta-moldes de Império* (1966) que nunca fora publicado e sobre o qual nos referimos no capítulo anterior. O último parágrafo é quase idêntico, no qual Motta reafirma que Império elabora uma mise-en-scene, como um cenógrafo a procura de autor, mas que se dá conta de que prescin-

de da dramaturgia, representando personagens que há atuam até sem cenário. “[...] mostra como novidade uma situação “clichê, uma vez que todos os “clichês” da situação já não tem novidade”, diz ele.

Mas a introdução do texto é nova. Enquanto na primeira versão, Motta relatava a construção dos relevos de gesso de Império, falando sobre a transposição de objetos do mundo – soldadinhos de chumbo entre outros – para o plano do quadro, aqui o autor irá buscar definir Império como artista:

Além do Flávio Império Arquiteto, cenógrafo, professor, ilustrador, tem o dos quadros. Não diremos que é um pintor. Os últimos quadros revelam mais o homem de teatro e dão a impressão que sempre cria a idéia de pressão que vem do lado de lá, para quem, como observador, está do lado de cá. Aí é que está toda a metafísica do mundo tão físico que Flávio apresenta. Por esse excesso de presença no presente, o passado se corporifica e se enrijece. Daí o sentido tão diferente como solução aos diferentes nexos dentro da falta denexo do mundo presente. Penso no desejo de estabelecer ligações; nos recursos da lucidez de estar presente no futuro mais distante e no passado mais envelhecido; nessa presença de todos e de tudo ao mesmo instante.⁵¹

Ao dizer que Flávio Império não é um pintor, mas um homem de teatro, Motta se refere a idéia de pressão que as imagens dos quadros causam. Note-se que ele não diz que essa pressão acontece propriamente,

⁵¹ Motta, Flávio. Império. in: Caras, cascas, máscaras. São Paulo: edição independente, 1976.

mas que está sugerida pelo excesso da presença no presente. Mas que presença é essa? Não se trata mais do fragmento de realidade, um objeto do mundo fixado no quadro que oscila o sentido entre aquilo que é, e o significado que assume naquele contexto, como os bonequinhos de chumbo assumem em *Vinde a nós*. Ao contrário, é uma presença evocada por meio da representação. Corpos, temas, imagens, são requisitados pela pintura de Flávio Império para representar, atuando na elaboração da tela. O que oscila, nessa nova forma de fazer, é o tipo de reconhecimento que é possível ter do que se vê; o expectador transita entre a intimidade e o coletivo, o sacro e o profano, o mítico e o cotidiano, o histórico e o contemporâneo.

Anjo Novo

Uma dessas pinturas, outro políptico, é *Anjo Novo* (1972-1974) feito na série da pesquisa sobre os arquétipos do inconsciente coletivo e mostrado em *Caras, Cascas, Máscaras*. De novo, a pintura de Flávio Império recorre a imagem de André Gouveia, agora representado como uma espécie de super-herói de histórias de quadrinhos surgindo de um imenso olho, impelido pela força propulsora de um dispositivo – *jetpack* – atado às suas costas. É uma espécie de foguete individual que o faz voar rapidamente lançando grandes nuvens de fumaça atrás de si.

Chamada de *Anjo Novo*, em clara referência ao quadro *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee e ao texto de Walter Benjamin sobre ele, talvez essa seja a pintura de Flávio Império que melhor sintetize aquilo que tratamos nesse capítulo no qual tentei descrever as questões do trabalho do artista pós-1969. Para verificar-mos essa hipótese, cumpre lembrar que Benjamin escreve sobre o quadro de Klee:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas.

↑
Anjo Novo, 1972-1974
 Acrílica, pastel de óleo, colorgat, colagem sobre tela com base de latex
 60 x 250 cm
 Coleção particular
 Fotografia Renato Cury

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.⁵²

O *Anjo Novo* de Flávio Império não está de costas para o futuro nem de frente para o passado, mas parece chegar ao presente vindo de algum lugar, impelido por uma tecnologia atada ao seu corpo. Não é afetado pelo vento, ou qualquer ação externa, mas carrega consigo a força do progresso e controla sua direção. Pode conhecer as ruínas deixadas para traz, como também querer deter o futuro que produzirá mais catástrofe. Mas seu esforço parece se concentrar em estar no presente. Ser capaz de estar no aqui e agora, por inteiro, é a qualidade que o artista elabora para seu anjo da história – e da a medida de seu posicionamento frente ao horror dos acontecimentos. Representando-o como um herói de histórias e quadrinhos, Império nos faz ver também onde deposita sua crença: nas imagens da cultura popular com as quais ele reestabelecer a conexão e os significados em meio a catástrofe.

⁵² Benjamin, Walter. *Sobre o conceito de História* (1940). In: *Obras Escolhidas*, v. I, Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 226.

→

Flávio Império na casa da Rua Monsenhor Passalacqua, 1979
Fotografia de autoria desconhecida
Acervo IEB-USP

Capítulo 3

1978-1981

Nos capítulos anteriores vimos que, desde os anos 1960, Flávio Império maneja imagens de repertórios cotidianos, provavelmente conhecidos por seu expectador, como estratégia de aproximação e diálogo com este. Esse manejo está ligado às discussões da *Pop Art* norte-americana, e à maneira como ela repercutiu no Brasil, ganhando significado em seu trabalho. Também se relaciona com o contexto no qual essas imagens são encontradas e com a técnica por meio da qual Império às reverbera. Em 1965, por exemplo, realiza *Marchadeira das famílias bem pensantes*, a imagem de um tipo social que parte dos recentes acontecimentos políticos noticiados na imprensa e elabora a crítica a eles. Essa versão se desdobra – por meio de um decalque – em outra, Título desconhecido [*Viva Heck!*]. A recorrência confere ao mesmo desenho uma multiplicidade de significados.

A partir dos anos 1970, Flávio Império usa a pintura, a serigrafia e a litografia, para retratar pessoas de seu círculo íntimo vestidas como figuras mitológicas, religiosas e da cultura de massas. Combina procedimentos tradicionais de arte com temas de seu cotidiano, e imprime seus significados sobre madeira, tela, bandeiras e objetos utilitários. A linguagem da gráfica não produz em seu trabalho múltiplos únicos, mas imagens que ao serem reproduzidas adquirem novos sentidos.

¹ A definição que uso dos termos desse instrumento ressoa o *Elogio da Mão* escrito por Henri Focillon: “Não separo a mão nem do corpo nem do espírito. Mas entre espírito e mão, as relações não são tão simples como as que se dão entre um patrão imperioso e um servidor dócil. O espírito faz a mão, a mão faz o espírito. O gesto que não cria, o gesto sem devir provoca e define o estado de consciência. O gesto que cria exerce uma ação contínua sobre a vida

Este capítulo, é dedicado à serigrafia produzida por Flávio Império entre 1978-1981, e tem como exemplo principal uma série produzida utilizando o motivo da *Mão*. É evidente o interesse do artista por este membro que é, certamente, seu maior instrumento de trabalho.¹ Interesse que o faz realizar centenas de desenhos, pinturas e serigrafias em torno dele. Na série que veremos a seguir, o manejo da imagem da *Mão* coincide com o manejo das matrizes de serigrafias – e se opera por meio delas – imprimindo significados diferentes em cada tiragem, múltiplos ao longo do tempo. Flávio Império elabora uma correspondência entre motivo, gesto, técnica, suporte e trabalho que dota sua obra de uma qualidade histórica. Seja porque a serigrafia é impressa sobre determinada materialidade. Seja porque ela remete a algum acontecimento histórico. Seja porque ela decora certo utilitário.

Paralelo a *Mão*, outro motivo passa a ser recorrente no trabalho de Flávio Império entre 1978 e 1979, o *Mangará*. A flor ou coração de bananeira que ele recorrentemente se dedica. Desenha, pinta, elabora litografias e serigrafias motivadas pela observação desse elemento específico que está cotidianamente ao alcance de seus olhos, no jardim de sua casa no bairro do Bexiga, em São Paulo. Como a *Mão*, os *Mangarás* são polisêmicos e nos convocam à olhar para a maneira como são feitos, onde são impressos e que títulos recebem. As relações que o artista elabora ao imprimi-lo são o contexto de sua análise; e podem abarcar desde uma pacata observação da vida cotidiana em uma cidade grande até representações do Brasil, passando por significados francamente eróticos.

interior. A mão arranca o tato à passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação. Ela ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade, o número. Criando um universo inédito, deixa sua marca em toda parte. Mede-se com a matéria que ela metamorfoseia, com a forma que ela transfigura. Educadora do homem, a mão o multiplica no espaço e no tempo.” Focillon, Henri. *O Elogio da Mão*. Revista Serrote nº6, novembro 2010, p.29.

Em 1978, Império completava 43 anos e a ditadura sob a qual vivera ns últimos 14 anos dava sinais de arrefecer.² Neste contexto, sua obra torna se abrir para a interpretação do público, e se apresentar como um sistema “não finalista de conhecimento”,³ convocando quem vê a transitar por seus diversos sentidos. É sobre esses trabalhos que falaremos adiante.

A Mão

No final dos anos 1970, Flávio Império produz uma matriz de serigrafia com o desenho de uma mão, a palma com algumas linhas, e uma parte do pulso. Imprimiu esse motivo sobre diversos suportes, dentre eles a carne-seca – um tecido que, segundo ele mesmo, teria descoberto no Recife, por volta de 1978. Em algum momento, essa serigrafia foi datada e nomeada de *Mão do Papa*, em outros registros, chamada de *Mão do Papa Vivo*.

Em 1978, João Paulo I havia morrido, apenas trinta e três dias após sua consagração como sumo pontífice. Esse curto período lhe rendera a alcunha de Papa do Sorriso. O nome duplo teria sido escolhido por ele mesmo, como uma homenagem aos seus dois antecessores, João XXIII e Paulo VI, promotores do Concílio Vaticano II que decretara diversas reformas na diplomacia da Igreja e na maneira de se aproximar dos fiéis: negou a culpa de deicídio aos judeus, pregando contra o antissemitismo,

² Me refiro a chamada abertura *Lenta, gradual e segura* formulada por Ernesto Geisel, presidente do Brasil desde 1974. Sobre isso cf. Gaspari, Elio. *Ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia das Letras, 2006. E Pereira, Luiz Carlos Bresser. *Os limites da “abertura” e a sociedade civil*. In: Revista de Administração de Empresas, vol 23, nº 4. São Paulo, outubro de 1983.

³ Para usar os mesmos termos que o artista usava nos anos 1960 e sobre os quais falamos no capítulo 1, a sa-

e aboliu a missa rezada em latim como uma forma de aproximar o ritual dos fiéis. Em vez da imposição da catequese, o Concílio propunha o diálogo com outras culturas. Paulo VI, seu sucessor, deu início a implementação de tais preceitos governando o Vaticano e a Igreja de 1962 a 1978. Em seguida, viriam João Paulo I e João Paulo II. Em 30 de junho de 1980, João Paulo II se tornou o primeiro Papa a visitar o Brasil, maior país católico do mundo. Nessa época, ele já era um fenômeno de popularidade.⁴

Se, no final dos anos 1970, mais exatamente em 1978, a Igreja Católica Apostólica Romana teve três líderes diferentes, qual estaria representado nessa gravura? Em que sentido Flávio Império mobiliza imagem do Papa? Quais significados assume enquanto motivo? Talvez Paulo VI pudesse ser lembrado pelo seu trabalho no Concílio do Vaticano II, e a mão seria uma benção que se multiplica, um gesto de aproximação com o outro por meio do diálogo e da popularização das orações não mais em latim. Nesse caso o *Vivo* do título seria uma homenagem: o pontífice vive eternamente por meio de suas ações. João Paulo I também poderia estar referido na serigrafia do artista dessa forma, com uma leitura ainda mais dramática decorrente de sua celebridade e da morte rápida que teve. No caso de João Paulo II, a leitura se inverte, pois, tendo assumido o cargo com 58 anos, Karol Wojtyła era aclamado por sua vivacidade e energia. Torna-se o Papa dos jovens e é quem realmente irá concretizar as reformas propostas no Concílio Vaticano II. Sua mão, de alguma forma, é o estandarte sob o qual os fiéis marcham em direção à um futuro promissor.

ber: “Os sistemas não finalistas e móveis permitem conhecimento. Conhecimento como forma de participação e não como explicação definitiva, instrumento de verificação e não “a verdade”. Cf. Império, Flávio. Uma Boa Experiência. *O Melhor Juiz, O Rei*. programa da peça. Teatro de Arena de São Paulo, 1963.

⁴ Para dados básicos dos papas, cf. no web site da Santa Sé a lista, breve biografia, bulas e alguns pronunciamentos: http://www.vatican.va/holy_father/index_po.htm (último acesso em fevereiro/ 2019).

A versão anedótica desse trabalho pode ter origem no próprio Flávio Império, mas foi registrada pela primeira vez na pesquisa de mestrado de Marcelina Gorni, *Flávio Império: Arquiteto e professor*.⁵ Na entrevista que a pesquisadora realizou com a irmã do artista, Amélia Império Hamburger contou que, quando o Papa João Paulo II veio pela primeira vez ao Brasil, ele teria ido acompanhar sua passagem pela Avenida 23 de Maio. Devido à popularidade do Pontífice, muita gente compareceu ao evento e o artista teria conseguido ver apenas sua mão e seu gesto. Registrou rápido e fez a serigrafia depois. Nas palavras de Hamburger:

Quando o Papa esteve aqui. [...] Acho que foi em 81 [...] Ele passou lá na 23 de Maio que é bem perto da casa onde o Flávio morava na Monsenhor Passalacqua. E o Flávio foi lá ver. Mas disse que só conseguiu ver a mão do Papa de tanta gente que tinha. Então ele chegou e fez isso aí.⁶

A interpretação decorrente dessa hipótese parece sedutora. Ela mostra o artista como um observador interessado nos acontecimentos da cidade e nas massas atraídas por eles. Também dá uma leitura poderosa ao trabalho: é o registro de uma personalidade popular que atrai multidões, o Papa. As pessoas se reúnem para vê-lo como um astro da música, do cinema ou da televisão. Por causa da multidão, Flávio Império só teria conseguido captar-lhe a mão em um gesto simbólico, saudando os fiéis. Deste registro, entre outras coisas, teriam derivado bandeiras e estandartes. A imagem produzida pelo artista a partir da

⁵ Gorni, Marcelina. *Flávio Império arquiteto e professor*. Dissertação de Mestrado. São Carlos: Escola de Engenharia e Arquitetura da USP, 2004. A transcrição da entrevista completa de Amélia também faz parte do acervo do IEB-USP.

⁶ Idem.

visão fragmentada do corpo do Papa, causada pela aglomeração interessada em vê-lo, restitui-lhe certa unidade. O Papa é sintetizado em uma figura icônica, quase heráldica.

Essa interpretação anedótica do trabalho de Flávio Império refaz o caminho das pedras da crítica brasileira sobre a arte produzida influenciada pela *Pop Art* norte-americana. A crítica recorrente se baseia principalmente nas leituras de historiadores como Giulio Carlo Argan nas quais artistas como Roy Lichtenstein e Andy Warhol partem da transformação de imagens cotidianas, da cultura de massas, em objetos arte. Para Argan, por exemplo, Lichtenstein demonstra que a imagem do cotidiano descontextualizada pelo modo de fazer artístico pode conferir valor estético àquilo que já foi banal, mero veículo de comunicação. O mesmo autor escreve que Andy Warhol mostra com seu trabalho o desgaste das imagens corriqueiras e a redução de seu significado operada pela reprodução mecânica.⁷ Essas interpretações se encaixam no grupo de leituras que Hal Foster⁸ ligará à crítica pós-estruturalista, exemplificadas por ele pelo texto de Roland Barthes *That Old Thing, Art*.

O que a arte pop quer é “dessimbolizar o objeto”, libertar a imagem de qualquer significado profundo para deixá-la na superfície como simulacro. [...] O artista pop não fica em seu *por trás* do seu trabalho [...] e ele mesmo não tem profundidade: é simplesmente uma superfície de seus quadros, sem nenhum significado, nenhuma intenção, em nenhum lugar.⁹

⁷ Argan, Giulio Carlo. *Roy Linchenstein – O Templo de Apolo; Andy Warhol – Marilyn Monroe*. in: Arte Moderna. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, pp. 646-647.

⁸ Foster, Hal. *O Retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

⁹ Barthes apud Foster, op. cit. p. 124.

Críticos brasileiros de obras feitas aqui sob a influência da *Pop Art* dos Estados Unidos se concentram em dizer que estas não podem ter o mesmo cinismo porque ainda estão ligadas a uma dimensão do trabalho, à mão, e envolvidas em um contexto social e político tenso.¹⁰ Por isso, também não promoveriam uma transformação no estatuto da imagem tão grande quanto a obra de Andy Warhol, por exemplo, pois estariam ligadas à velhas práticas figurativas.

No caso da serigrafia *A Mão do Papa*, em vez de apontar para o desgaste midiático do motivo abordado, a mão mostra a inteireza de seu poder e a extensão de sua benção. Mobilizando esses argumentos, o trabalho de Flávio Império se encaixaria nessa leitura da produção brasileira e não estaria sozinho, mas ligado a uma série de outros artistas que produziram conforme o vocabulário *pop*. A crítica à sua produção também estaria encaminhada. Ao fazer sua imagem reverberar todo esse conteúdo e não demonstrar seu achatamento, ele teria resultados menos radicais do que a *Pop Art* norte-americana, reafirmando uma atitude moderna na qual a figura do artista projeta uma perspectiva de valores sobre o desenho.

Toda essa interpretação hipotética – apesar de bastante eficaz – não se sustenta como leitura no caso da *Mão*, por conta de sua data de origem. Não quero aqui afirmar que nessa série Flávio Império promove a “des-simbolização” do objeto como os artistas norte-americanos, mas apenas dizer que a interpretação de que ela é do Papa não é unívoca. Pelo con-

¹⁰ Aqui me refiro por exemplo a leitura de Duarte, Paulo Sérgio. *Anos 60*. Rio de Janeiro, Campos Gerais, 1999.

¹¹ As considerações sobre esse período, além de estarem apoiadas na descoberta da carne-seca e na lista de obras da exposição *Matrizes, Filias e cia*. (1979) também podem ser compreendidas a partir de uma *Mão* impressa

trário, ela é apenas uma das significações possíveis que a matriz assume ao longo do tempo. Por isso, é necessário submeter sua análise a uma breve cronologia para assim entender seus múltiplos sentidos.

A visita do Papa, em 1981, acontece dois anos depois da primeira exibição do motivo impresso em serigrafia que já existia antes disso. Em 1979, na exposição *Matrizes, Filiais e Cia.* o artista mostra versões impressas sobre carne-seca e sobre papel. Como no ano anterior ele havia estado em Pernambuco, onde conhecera o tecido, é possível que as primeiras *Mãos* tenham sido produzidas lá, em 1978. De 1978 a 1981,¹¹ Império produziu várias tiragens da *Mão* – devem existir centenas de exemplares. Em tecido, nenhuma versão que conhecemos é datada. As versões em papel levantadas pela Sociedade Cultural Flávio Império (SCFI) até 2012 têm assinatura e data após 1981.

Pode-se argumentar que a questão da data é um detalhe e que a imagem do Papa e de sua mão estava universalmente difundida, acessível portanto para Flávio Império ou qualquer outro artista, de forma que não seria necessária a presença do modelo para captar-lhe qualquer parte – o que é verdade. Mesmo assim, não há nenhum documento, assinatura, ou título, antes de 1980 que faça menção ao Pontífice.

Nesse caso, a gravura pode ter tido outro título e, portanto, outro significado. O que sabemos é que, nas versões impressas em papel, depois

sobre papel em 1981, que pertence a um colecionador particular de São Paulo. O artista data da seguinte forma: “Flim / 79-81 / Recife”. Apesar de estar escrito 1979, entendemos que se possa tratar de um engano de Império, uma vez que ele estava no Recife, produzindo, desde o final do ano anterior.

de 1980, aparecem os títulos *Mão do Papa* e *Mão do Papa Vivo*. Tudo nos leva a crer que as *Mãos* não tiveram sentido unívoco ao longo do tempo, e o que se disse até agora sobre elas é uma parte, com relevância e validade, mas longe de ser única. Resumindo: não se trata de descartar esse aspecto da leitura da obra – pelo contrário – mas de encaixá-la em um contexto histórico.

Não descartamos de pronto a relação com João Paulo II, como as mãos precederam o título da serigrafia, o impacto da visita do Papa poderia ter impelido o artista a nomeá-la. Em sua legenda no catálogo de *Matrizes, Filiais e Cia.* (1979), a *Mão* é apresentada apenas com a legenda “carne-seca”. Nesse caso, a princípio, a mão e o gesto podem ser de qualquer um que – a partir dos acontecimentos históricos e a experiência pessoal do artista – são transformados em obra e representações da maior autoridade da Igreja. Em um primeiro momento, portanto, a *Mão* pode significar um sinal de múltipla interpretação, emitido por qualquer pessoa ou personagem. A partir de novos fatos, ele recebe uma explicação mais circunscrita por meio do título. O anonimato da mão lhe garante a multiplicidade: se não é de um, pode ser de todos. O domínio do gesto estampado, portanto, é comum. Uma benção ou um aceno que se reproduz cotidianamente e que se perde na mistura de iconografias precisas que caracterizam as representações pictóricas de grandes personagens. O raciocínio subjacente a essa análise aproxima a mão anônima da mão do Papa, e dá agência ao trabalho de arte que passa a ser responsável

por um acontecimento social: a aproximação entre a figura e um todo abstrato. Também é revelador de um aspecto importante em toda obra de Flávio Império: os motivos têm vida, contexto, são circunstanciados. Quando transformados em matrizes de serigrafia, eles imprimem significados diferentes ao longo do tempo. Reverberam.

Seguindo a hipótese de que, a princípio, a mão não é do Papa, mas de qualquer um, e que acaba se tornando a do Santo Padre, é necessário prever mais uma dimensão de significados: ela poderia ser do próprio Flávio Império. Vestir pessoas como personagens não é uma operação nova no trabalho de Império, nem do cenógrafo, nem do artista plástico, como vimos no capítulo anterior. Lembro aqui das pinturas cujo o motivo é André Gouveia e a série de serigrafias com os santos juninos. Nos enunciados dessa série de serigrafias o artista aproxima pessoas comuns, ou relações pessoais, de figuras mitológicas e religiosas. Também revela a dimensão de um autorretrato, em última análise, o espelho constituído pelas pessoas com as quais o artista tem intimidade forma uma representação dele mesmo. Não se trata apenas de usar modelos para representar os temas de suas obras, mas de escolher atores para determinados papéis. O atuante não é um dado que empresta suas características físicas para o figurado, mas um agente que coloca em movimento seus sentidos da obra.

Se na série de santos juninos essa dimensão se evidencia na frase gravada na matriz da serigrafia, nas *Mãos*, ela pode estar em seu próprio

formato.¹² Nesse caso, entram em jogo os significados das mãos como uma representação do próprio artista e, com ele, um sentido de trabalho. Antes anônimas ou do Papa, elas tinham leituras próximas: a imagem de um gesto. Ao considerarmos que é de Flávio Império, ela ganha uma função social. Benção ou aceno, agora também referenciam o próprio corpo do artista e são representações de seu instrumento de trabalho. Esse sentido pode ser verificado na forma como o contorno da mão é realizado. A linha é contínua e traça a forma de todos os dedos. Na passagem entre o indicador e o polegar, onde atinge seu ponto mais baixo, ela dá uma volta sobre si mesma – um pequeno laço – voltando a subir. Quem já fez o exercício de desenhar uma mão usando seu próprio membro como gabarito, notará que a volta da linha sobre si mesma se dá quase naturalmente neste procedimento. Esse pequeno detalhe sugere uma série de ações. O modelo, o gabarito, a ampliação e, finalmente, a impressão e a multiplicação de um exercício de desenho e conhecimento do corpo dos mais básicos, quase infantil. A permanência desse detalhe em todas as matrizes da *Mão* mostra como ele é significativo no processo de feitura.

Uma outra leitura dessas serigrafias, nos levaria a pensar nessa pluralidade personagens que elas podem representar. Imagem do Papa, de um anônimo ou de seu ofício, a mão de Flávio Império pode conciliar sentidos de trabalho e religião, cultura de massas e tradição, retrato e autorretrato, e assim por diante. Por meio da mão e do gesto, o artis-

¹² Essa função também não é exclusividade da serigrafia no percurso artístico de Império. *Multiplica mão* é um relevo feito a partir do molde de suas mãos em fibra de vidro. De uma massa revolta saem espalmadas, no centro acima delas uma forma parecida com um laço, abaixo vem escrito o título. Construído para ser um múltiplo, conhecemos três versões do trabalho. Duas são quase idênticas, a diferença é que uma delas tem cor única a outra é policromada. A terceira versão é mais um indício da ressignificação dos motivos no trabalho de Império:

ta maneja significados, corpos e e realidades. Se levarmos em conta sua fluência com a linguagem teatral, essa interpretação ganha força e confere ao trabalho uma atuação, ou lhe dá a característica de uma máscara (outro motivo importante no programa de trabalho de Flávio Império). A *Mão* é de quem a veste, de quem levanta essa bandeira.

Mas voltemos ao título que a serigrafia passa a receber. Não podemos correr o risco de esquecer que em algum momento ela ganha esse nome. Aparentemente, ela começa a ser chamada de *Mão do Papa* e *Mão do Papa Vivo* em 1981. Sabemos disso por conta da versão da obra que pertence justamente à sua irmã, Amélia Império Hamburger. Além da visita do Papa ao Brasil e todos os significados que dela decorrem, é nesse ano que João Paulo II sofre uma tentativa de homicídio. A história é cheia de significados, João Paulo II é salvo por uma criança vestindo a imagem de Nossa Senhora de Fátima. Ao abaixar para beijá-la ele desvia do tiro na cabeça e é atingido no abdômen. Se foi aí que o título da gravura surgiu, “vivo” poderia apontar para o fato dele ter sobrevivido. A *Mão* ganha uma leitura mística, milagrosa quase, e no centro dessa interpretação estão o poder e o significado religioso da imagem, com suas bênçãos e possibilidades de salvação.

Carlo Ginzburg, no prefácio de *Investigando Piero*,¹³ expõe as dificuldades de se datar um trabalho de arte baseando-se principalmente em seus aspectos estilísticos (e, acrescentaríamos aqui, narrativas anedóti-

feita para homenagear Cacilda Becker no Teatro Municipal de São Paulo, ela recebe uma moldura de metal que a abraça (e talvez esconda o título original, resta verificar). No lugar da forma assemelhada a um laço (também aqui talvez esteja cobrindo a forma original) vai uma máscara de metal. Essa é a única versão datada do múltiplo, 1978.

¹³ Ginzburg, Carlo. *Investigando Piero*. São Paulo: Cosac Naify: São Paulo, 2010. pp. 9-27.

cas). Ainda que o estilo ajude a constituir um panorama cronológico, o autor alerta para o quão relativo esse quadro pode ser por estar baseado nas categorias que sustentam mutuamente “antes de” e “depois de”. A análise da obra constrói o argumento para a datação e vice-versa. A busca de fontes documentais externas diminui essa insegurança. A pergunta que Ginzburg faz ao olhar para a produção de Piero della Francesca é: como fazê-lo dispondo de poucas fontes sobre a biografia do artista? Para ele, a solução consiste em buscar elementos do trabalho que apontem orientações dadas por comitentes, suas representações, ou traços de pensamentos difundidos contemporaneamente ao artista. Nesse sentido, Ginzburg procura na lógica interna do trabalho as soluções que apontam para relações externas a ela, como o conhecimento de uma tradição iconográfica. Essas características ajudariam a constituir um panorama cronológico mais preciso que afastaria interpretações casuísticas nas quais cada gesto é um projeto para o seguinte. Assim, além de um documento relevante para sua própria análise, obra é vista por Ginzburg também como uma fonte relevante para uma história social e política mais ampla, pois seria instrumento de investigação de relações para além da arte.

No caso de Flávio Império estamos mais próximos em termos temporais e mais ricos em dados biográficos. Mas o esforço em datar *A Mão do Papa* parece ter resultados melhores para sua análise do que seguir a narrativa oficial e, inclusive, confiar na própria assinatura do

artista. As datas grafadas por ele nos colocam já nos anos 1980, mas o suporte – carne-seca – e a exposição *Matrizes, Filiais e Cia.* pedem um recuo para o final dos anos 1970, um terreno mais incerto, onde a mão é anônima e comporta outros sentidos. Considerando isso, a serigrafia ganha uma dimensão temporal e a consideração dos seus significados e, portanto, sua apreensão ao longo do tempo passa a ser um aspecto crucial para análise. Em um primeiro momento ela é uma mão, do artista ou de um sujeito anônimo que, impressa sobre diversos suportes, se multiplica. Mesmo não sendo do Papa, ela tem uma dimensão simbólica importante, ela é comum a todos, feita por meio de uma técnica popular. No começo dos anos 1980, essa mão ganha novo sentido. Ela é semantizada por um acontecimento histórico, a visita ou sobrevivência do Papa. Esse acontecimento é associado a um desenho – e a um corpo – já existente que atua e agencia esse papel. Já tratei de processos similares nos capítulos anteriores. O objetivo aqui é aprofundar esse dado específico da análise.

Pensando com Reinhart Koselleck em *Existe uma aceleração temporal?*,¹⁴ um mesmo conceito tem conotações diferentes ao longo da história de acordo com a experiência cotidiana das pessoas. Sua trajetória nos fala de alterações nas formas de vida. É claro que o historiador se refere a conceitos amplos, processos longos que duram gerações. Mas, se considerarmos *Mão* como um conceito do trabalho de Império, ou pelo menos como um motivo evocado diversas vezes, o

¹⁴ Koselleck, Reinhart. *Existe uma aceleração temporal?*. in: *Estratos do tempo: estudos sobre a história*. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. Puc-Rio, 2014.

que a variação dos seus significados e registros pode dizer sobre a trajetória dessa produção? E, voltando ao que propõe Ginzburg, de quais questões mais amplas essas obras são documentos?

Matrizes e impressões

Até agora nos debruçamos sobre a relação do motivo *Mão* com dois, ou três, acontecimentos históricos: sua primeira aparição na exposição *Matrizes, Filiais e Cia*. (o que entendemos aqui como a data mais próxima de sua primeira impressão); e a visita do Papa ao Brasil; ou ainda o atentado contra ele. Retornaremos à mostra mais à frente. Neste momento, para avançar a análise, faz-se necessário aprofundar a descrição das matrizes e suas impressões, a fim de qualificar melhor o motivo e a obra. Afinal, consideramos sua lógica temporal, mas ainda não precisamos no que essa lógica implica na imagem serigráfica e o que essa mesma imagem é capaz de dizer sobre a cronologia dos fatos.

Considero que esse motivo da *Mão*, da forma que descrevemos, e que veio a receber o título de *Mão do Papa*, decorre não de uma, mas de várias matrizes de serigrafia.. Detemo-nos agora sobre a impressão que essa imagem específica teve sobre tecido e sobre papel, e as matrizes que são necessárias para ela.

No caso das serigrafias sobre tecido, o que se verifica é que este é sempre estampado previamente e, na maioria das vezes, é do tipo carne-seca com o qual Império tomou contato no tempo em que viveu em Pernambuco, entre 1978 e 1979. Resíduo da produção industrial da estamparia, é um tecido duro – daí o nome – porque está impregnado de tinta. Ele guarda marcas das estampas em desalinho impressas pela fábrica. O resultado é uma deturpação do que é a estamparia original, onde se vê o desenho borrado e sobreposto. Esse pano é vendido até hoje a preços baixíssimos nos mercados dos grandes centros. Não podemos dizer que ele é uma falha no processo de fabricação. Trata-se de um subproduto esperado, um resto calculado, à época produzido pelo rolo de cobre que, na época, era usado para gravar as imagens no tecido, em pelo menos três situações: quando começa a impressão, quando termina, ou quando é limpo. O mercado, visando o maior lucro, sabe otimizar esse resíduo colocando-o a venda, e a população pobre aproveita como uma opção barata para se vestir. Além da subversão da estampa original – vê-se bolinhas, listras e flores, entupirem, borrarem e escorrerem

até não serem mais reconhecíveis – esse tecido também é uma demonstração da precariedade seletiva, prevista no projeto de padronização industrial, na oferta de produtos de baixa qualidade, ou mesmo subprodutos, às classes populares.

←
Matriz para *A Mão*, 1978-1979
Matriz de serigrafia
81 x 85 cm
Coleção particular

É afinal sobre esse suporte, que não é a tela em branco, mas um sub-produto da indústria, que Império imprime boa parte de sua serigrafia no fim dos anos 1970. São trabalhos que se colocam entre a lembrança do padrão mecânico do tecido e a estampa acrescentada pelo artista. Em jogo, estão duas formas de multiplicação da imagem – industrial e artística – usadas para criar um objeto único; dois modos de produzi-la – mecânico e artesanal –; e dois discursos narrativos – a demonstração de um processo fabril e os significados que a imagem artística engendra.

A *Mão* impressa sobre tecido, em geral, é constituída por um plano de cor única que a circunda e pelas linhas de sua palma. Ela mesma não tem matéria pictórica e nos deixa ver o material sobre o qual é aplicada de maneira nua. Assim, pode ser produzida por uma só matriz, já que dispensa outros registros de cor. As versões que conhecemos por fotografia ou fisicamente parecem ter sido produzidas pela mesma matriz. Todas possuem a mesma marca, a borda superior próxima aos dedos não é uma linha reta, tem os cantos mais baixos que a parte central.¹⁵

Carne-seca

A bandeira *Sem título* é uma das que suscita essa leitura. Quadrada e dividida ao meio ela cria dois campos de cor – o vermelho e o preto.

¹⁵ Essa matriz é reconhecível em fotografia no catálogo de *Matrizes, Filiais e Cia.* (1979) assim como as impressões feitas por ela, a da capa inclusive. Isso, somado ao fato de terem exemplares da serigrafia *Mão* em posse de colecionadores do Recife e de São Paulo, ajudam a construir a versão que essa é uma das, senão a primeira matriz.

Da metade escura, sabemos que sua textura é produzida de forma industrial, provavelmente por um rolo de cobre, e que não é contínua e sim vazada por inúmeras e minúsculas flores de quatro pétalas brancas e uma folha. Não são íris, ninfeias, vitorias régias ou de liz, mas florezinhas do sertão ou do brejo, talvez flor-de-mel ou escudinha que, estampadas em um vestido, indicariam o gosto pelo simples e pelo sóbrio de quem o escolheu. Na parte de cima, as flores desaparecem numa região borrada de tinta preta. No limite com o campo vermelho de cor, vê-se o escorrimento de tinta preta, graduado em listras até desaparecer. Já o campo vermelho é criado a partir da impressão serigráfica artesanal da *Mão*. A massa vermelha é uniforme, mas não totalmente opaca, e através dela transparecem os vestígios da tinta preta borrada aplicada pela máquina. Dessa forma, acontece uma área de interpenetração das duas partes, a industrial e a artesanal.

Quem tem alguma familiaridade com processos de impressão e reprodução de imagens sabe que, em geral, a cor branca da imagem se constitui pela falta de tinta e não por um pigmento. Essa regra é válida para os dois lados da bandeira. Do lado escuro, o processo mecânico produz o espaço entre as florezinhas, em outras palavras, o contexto que as determina. Quando a tinta falha, em direção à esquerda, esse “ambiente” negro se desfaz em listras, e o padrão desaparece no branco do tecido cru. Já assinalamos anteriormente que a carne-seca é a demonstração de um processo de trabalho industrial. Acrescentamos aqui que, do ponto

de vista da imagem, essa memória também nos conta de como ela se forma – nesse caso que é constituída pelo espaço que permeia as figuras –, e também de como ela desaparece, quando o padrão se desintegra.

É no espaço em que a estampa industrial se desintegrou que Flávio Império grava seu próprio motivo. Note-se que, se o tecido não fosse a carne-seca, chamaríamos esse pedaço simplesmente de “em branco”, como a tela ou o papel, à espera do traço inicial produzido pela criatividade do artista; tido como uma espécie de demiurgo. O branco inicial é um universo aberto a possibilidades infinitas, e o branco da carne-seca é uma pré-existência pr-
enhe de sentido social. Ele é tão fabricado quanto a parte estampada, mas,

diferente do branco que preenche as florezinhas, é a falha do processo industrial; ocorrência que diminui seu preço e o torna acessível às classes baixas. Na gravura de Flávio Império, essa ausência é ocupada por meio de um processo de trabalho manual, de produção artesanal.

E qual tema Flávio Império escolhe para essa ocupação? Qual seu motivo? *A Mão*. Uma imagem única, que restitui a qualidade do vazio como aquilo que forma a figura, e toma a centralidade do espaço até quase tocar em seus limites. Nessa bandeira, pela própria organização dos campos, o artista estabelece uma relação de oposição, ou pelo menos de comparação, entre os dois modos de trabalho, industrial e artesanal. Se ambos têm semelhanças de procedimento, é nas formas de trabalho e nas imagens que elas criam que reside a principal diferenciação.

Em contraponto a milhares de florezinhas sem nenhuma pretensão, imprime-se uma mão branca, recortada por um fundo vermelho que faz seu contorno e as linhas de sua palma. Mão poderosa que se ergue verticalmente no sentido de um aceno ou de uma benção. É impossível não pensar em seu aspecto religioso, embora não seja definitivamente o famoso gesto do Cristo Pantocrator.

Talvez esteja ligada a iconografia de São Francisco, provavelmente o santo mais popular de toda a Igreja Católica e bastante frequente na fé brasileira. Sabe-se que depois dos manuais de representação publica-

←

Sem Título, 1978-1979
Serigrafia sobre tecido carne-seca
81 x 85 cm
Coleção particular
Fotografia Renato Cury

dos a partir do Concílio de Trento (1545-1563), a representação do santo com a mão aberta mostrando a chagas que recebera no Monte Alverne se tornou bastante frequente. Como Francisco é o primeiro homem a ter a honra de receber as marcas do martírio de Cristo, a *Mão* de Flávio Império poderia também conter esse sentido de transferência. As marcas do sofrimento de Cristo como mortal, se transferiram para o corpo do santo, assim como se transferem para o tecido da obra.¹⁶

O gesto também é a marca da mão do artista, a representação de si e, no sistema conceitual que estabelece com seu suporte, a carne-seca é também a representação de seu trabalho. Juntas, essas dimensões religiosa e laboral se encontram na forma marcada da mão que se ergue no ar, impressa sobre um tecido de baixa qualidade como um estandarte de procissão, uma bandeira de festa, ou um santo de casa. Império retoma, assim, no formato de obra, costumes simples de uma religiosidade cotidiana que se assenta muito mais na identificação, na conversa íntima e num sistema de troca de favores entre o divino e o mundano. São imagens de santos que às vezes têm nome, outras são anônimos.

Talvez haja uma certa dimensão demagógica do significado desse trabalho que projeta a mão como a de um salvador único. Se tomarmos o Nordeste dos anos 1970 como o contexto de criação dele somos obrigados a lembrar de certo messianismo, muitas vezes conservador, que guiava as pessoas na trilha da miséria. Esse argumento se enfraquece em parte

¹⁶ Devo essa interpretação a conversas com o professor italiano Stefano Papetti, especialista na iconografia de São Francisco. Em 2018, fiz a coordenação editorial de uma exposição sobre o santo sob sua curadoria, que circulou por

pela serialização do motivo *Mão* que será impresso muitas vezes, fazendo que ela não seja uma única, mas várias. Sabemos quantos santos de barro idênticos um mesmo artesão produz, e já vimos que Império flerta com a ideia de se definir como tal. Também podemos reconhecer que o artista maneja o vocabulário do artesanato e da miséria nessas obras para os ressignificar em obras de arte e objetos úteis.

Entre o acaso e o improviso

Como já sublinhamos, o fato de ter sido impressa muitas vezes, de ter tiragens em lugares, sobre suportes e em contextos diferentes torna a serigrafia *Mão* uma obra de significados múltiplos, mutáveis e complexos. Não há uma regra pré-ajustada, um registro fixo no qual imprime a matriz. O próprio suporte, a carne-seca, é uma realidade diferente a cada braçada. Flávio Império se obriga a tomar decisões diferentes para recortes de tecidos diferentes, adequando seu trabalho artesanal à realidade do trabalho industrial. No texto que o artista escreve para *Matrizes, Filiais e Cia.*:

Trabalhar impressões serigráficas sobre “carne-seca” passou a ser um treino do improviso, exigindo movimentos e decisões rápidas e atentas, na manipulação das matrizes, tintas, cores, técnicas de impressão. Uma estranha dança de preparações e limpezas, onde através de lances

e relances as imagens vão se adequando aos fundos pré-existentes. Na verdade, cada impressão no pano é somente um instante entre todos os movimentos e operações necessária.¹⁷

Improviso no momento de imprimir e adequação em relação a pré-existência são as duas ações que Império nomeia nesse texto. O improviso define uma atitude de trabalho, que considera a situação que é imposta pela carne-seca e responde a ela. Esse entendimento da improvisação reverbera o sentido do exercício teatral, aquele em que o ator é impelido a dar respostas rápidas a uma situação colocada por um acaso, geralmente elaborado por um coadjuvante. É uma ação de atenção e diálogo que foi amplamente exercitada nos palcos do Teatro de Arena e do Teatro Oficina. Maria Bonomi escreve que essa articulação entre *improviso* e *adequação* promove na obra de Império um sentido diferente para a técnica da serigrafia. Em suas palavras:

Ele usou a serigrafia como forma de pintar, de realizar imagens, como uma linguagem do possível, para fixar e aproveitar ‘um residual pervertido’ em telas diretamente ou aplicando panos sobrepostos. Serigrafava tecidos que poderiam ser usados como roupas ou aplicados. A serigrafia era mais um processo de expressando e conhecimento (que ele dominava muito bem) porque tinha essa questão do reproduzir e isolar questões que o interessavam, dando-lhe a possibilidade de repetição [...]. Era um grande enriquecimento para o pictórico [...] usava o sistema, o método,

¹⁷ Império, Flávio. *Carne-seca*. In: Matrizes, Filiais e Cia/ programa da exposição. São Paulo: Sesc, 1979.

a técnica da serigrafia dentro das obras dele adicionando outras superfícies. Para mim, o traço dominante da obra de Flávio Império, olhada no seu conjunto, é que ele nunca foi um ser tranquilo no resultado. Ele usava traços de desenho, ocupava-se com imagens reproduzidas, fotos e clichês somados através da serigrafia como palimpsestos. Ele misturava pintura, gravura, serigrafia, desenho.¹⁸

Na adequação à pré-existência, Flávio Império apresenta sua ética de trabalho, pois considera como dado da sua obra os processos de fabricação anteriores a ela, fazendo das marcas deixadas por eles parte de seu programa. Evoca um sentido histórico de suas ações – que explicita a passagem do tempo e a sequência de ações e papéis em seu decorrer. Assim, toca, em última análise, um pensamento de memória, onde não há palimpsestos, e a carne-seca é um meio onde há conflito, acolhimento e debate.

Em algumas das versões da *Mão* é possível perceber como Império dá ritmo a essas ações. São as obras mais verticais, produzidas em tiras compridas de tecido, com mais de 1,80m, onde ele aplica várias *Mãos*, quase em um processo de serialização, no qual uma sucede a outra, como se impressas pelo mesmo rolo que aplica as estampas de forma mecânica.

Na obra *Sem título [Mãos sobre carne-seca azul]*, há duas matrizes diferentes para o motivo *Mão*. Uma delas é a que já conhecemos, e reconhecemos ela aqui por suas bordas irregulares. Como vimos, ela imprime um fundo e,

¹⁸ Lacerda, Mariana. *Transbordante e Visceral: Entrevista com Maria Bonomi*. in: *Ocupação Flávio Império*/ livreto da exposição. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

com ele, a silhueta da mão e o desenho das linhas de sua palma. A segunda matriz vaza esse fundo que constitui o desenho da mão em uma estampa de flores desenhadas por Império. São flores plenamente desabrochadas, provavelmente hibiscos, grandes e pequenos. Nessa tela de serigrafia, a mesma superfície que desenha a mão desenha uma nova estampa florida.

O padrão de hibiscos é bem diferente das mesmas escudinhas que compõe a carne-seca, dessa vez vazadas sobre um fundo azul. As flores são consideravelmente maiores e seu desenho é mais elaborado – lembram outro padrão bastante popular, a chita. Não se trata apenas da silhueta de florezinhas, mas de pétalas complexas, caules e pistilos bem delinheados, onde os veios são desenhados por recortes que deixam ver o fundo. Esse aspecto é revelador. Por serem compostas por uma só cor – portanto, um único material – e terem suas partes diferenciadas por um trabalho de recorte, que desenha seus veios e lhes dá profundidade, dá a essas mãos uma característica de adorno. Elas são trabalhadas por uma mão esmerada que as esculpe, conferindo-lhes forma. Poderiam facilmente ser transpostas para moldes onde o bronze quente seria derramado e, depois de frias e desinformadas, seriam flores de metal que compõe balaustradas de uma arquitetura *art-nouveau*. Assim, essas mãos reverberam um significado de arte industrial.

Na carne-seca dessa obra está sugerida a ideia de sequência. Ela é composta por três partes, sendo suas duas extremidades iguais; azuis com

→
Sem Título, 1978-1979
Serigrafia sobre tecido carne-seca
184 x 76 cm
Coleção particular
Fotografia Renato Cury

escudinhas brancas. No meio há um intervalo branco, onde o azul falha e podemos ver apenas um vestígio leve das florzinhas. Há um ritmo dado no tecido, uma regra que indica que, entre duas partes estampadas, haverá uma parte branca.

No intervalo branco, Flávio Império sobrepõe as duas matrizes. A silhueta da *Mão* sem flores, e outra com flores. Em um primeiro olhar, é possível se enganar e afirmar que essa sobreposição é descuidada por conta do desencontro dos fundos de cor. Seria um gesto que que simula o próprio rolo da fábrica que falha e mistura as estampas. Quem entende assim, concluiria que o artista pretende reproduzir e emular uma etapa do processo de fabricação industrial – aquela em que a estampa se deturpa. No entanto, um segundo olhar nos mostra que a *Mão* é a marca do registro das duas matrizes – ou seja, a mão é onde esses fundos se encontram e se encaixam. Porque sua palma está per-

feitamente desenhada, não havendo interferência de um desenho no outro, podemos perceber que a sobreposição é intencional e estudada, e que o desencontro do fundo é uma construção do artista. Não, portanto, um simulacro da indústria, mas a própria consideração do valor estético de um de seus processos, a sobreposição. Flávio Império se interessa pelas deturpações da carne-seca a ponto de as incorporar em seu trabalho racionalizadas, criando um registro para sua impressão. Aqui ele programa esse aspecto sobreposto, ensaia e atua ele. Como se dirigisse uma atuação do próprio processo.

Nas extremidades azuis do tecido, Império descontrói essa imagem composta pelas duas matrizes. Na extremidade de cima, imprime um pedaço da *Mão* com fundo de flores e, na debaixo, um pedaço daquela que tem o fundo contínuo formado por um plano único de cor. São dois fragmentos, que indicam que esse tecido continuaria para além das suas bordas se não tivesse sido recortado. O ritmo cria uma repetição de imagens quase cinematográfica. Mas o que essa sequência nos conta? Sabemos pelo texto de *Matrizes, Filiais e Cia.* que um dos interesses de Flávio Império na carne-seca é pelo fato dela revelar com a imagem é composta. Segundo ele:

Muitas vezes os “padrões” da estamperia aparecem decupados em suas matrizes componentes justapostas, falhas, ou contrapostas aos borrões e manchas das sobras de tinta. Tudo isso impresso “fora do registro”.

→
Sem Título, 1978-1979
Serigrafia sobre tecido carne-seca
184 x 76 cm
Coleção particular
Fotografia Renato Cury

Combinados no puro jogo de azar, até os “padrões” mais pueris tornam-se interessantes. A nova imagem é a do largo gesto do trabalho de limpeza.¹⁹

A sequência de imagens dessa serigrafia nos conta, justamente, de uma das formas de construção e desconstrução da imagem, nesse caso, por meio de um processo serigráfico. É um desenho que demonstra a técnica pelo qual é feito, decupando suas etapas, explicitando-as.

Por outro lado, se recorrermos mais uma vez aos significados religiosos a que a *Mão* pode aludir, podemos pensar nos termos de uma mão que transfere as chagas para ele – como em algumas representações de São Francisco o próprio Cristo aparece fazendo. Ou, se nos determos na nas posições invertidas que assumem ao longo do tecido, poderíamos entender uma alusão à diferença básica entre a crucificação de Jesus

¹⁹ Império, 1979, op.cit.

e a de Pedro que, para não ter seu martírio comparado ao filho de deus, implora para ser crucificado de ponta-cabeça. Pedro, é considerado o primeiro papa, pedra fundamental da Igreja. Para além dos significados religiosos, a oposição sequencial também guardaria os sentidos de meros acenos, o lado de cá saúda quem está do lado de lá.

Mão de vestir

No Recife mesmo, antes de retornar a São Paulo e antes de *Matrizes, Filiais e Cia.*, Império passa a imprimir o motivo da *Mão* em peças utilitárias, sobretudo em roupas e cortinas. Isso não é inédito em seu trabalho. Desde 1972, o artista imprimiu motivos do *Sou João* em batas e vestidos. Chegou a compor com Loira Cerroti e Marcia Benevenuto uma coleção de moda.

Longe de ser apenas uma experimentação, ou só um alargamento de sua obra artística para o âmbito da vida mais prática, utilitária, produzir roupas e figurinos era atividade profissional para Flávio Império, na qual ele atuava com muita desenvoltura. Produzir outros objetos a partir de suas obras de arte é apenas mais uma das facetas de seu trabalho que, inclusive, podia se converter em um dinheiro mais fácil, uma vez que essas peças eram mais baratas e podiam ser vendidas mais facilmente.²⁰

←
Bata serigrafada com o motivo *A Mão*, 1978-1979
Coleção particular
Fotografia Renato Cury
Acervo IEB-USP

²⁰ Sobre Flávio Império fazer roupas a partir da serigrafia para ganhar dinheiro há o depoimento do também artista plástico Edemar de Almeida, ao projeto *Réquiem para Flávio Império* (2016).

A partir de 1978, Império irá intensificar essa produção, inclusive em parceria com uma estilista de Olinda, Baby Sills, que também era dona da galeria Três Galeras, onde o artista irá exhibir suas obras por duas vezes naquela cidade. As peças utilitárias produzidas por ele são algumas vezes sobre carne-seca, outras sobre tecidos mais finos, como seda.

Apesar de levarem consigo as características da obra feita em serigrafia, por exemplo, a decupagem da imagem, a demonstração de como ela é construída, as representações do trabalho e do fazer artístico; apesar disso, essas imagens ganham um aspecto luxuoso.

A carne-seca desenha a diferenciação entre mangas e tronco das vestes. A *Mão* se abre em um decote. Toda a padronagem de hibiscos sobreposta à memória da estamparia do tecido compõe um desenho intrincado, de detalhes trabalhados – adornos que poderiam ter sido bordados para tornar a veste luxuosa.

A linguagem da moda reconfigura o motivo *Mão*. Com essas roupas e cortinas ele veste e decora a casa de amigos e afetos, sugerindo às pessoas o uso de sua obra. Não são parangolés, que, como o próprio Hélio Oiticica dizia, são feitos para colocar em movimento a cor. São roupas. Roupas que deixam explícito que foram criadas e fabricadas por meio de um processo com etapas, executadas por diferentes agentes. Roupas que trazem consigo as marcas do trabalho, a representação de quem o executou.

Matrizes, Filiais, e Cia.

Por volta de 1978, Flávio Império deixa a docência na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) e vai para o Recife. Lá, ele passa cerca de um ano, expõe em Olinda e viaja pelo interior do Nordeste. Nesse período, começa um novo filme documentário, que deveria se chamar *Pé de barro*, sobre a produção de cerâmica em Tracunhaém, no sertão. O argumento parece ser o mesmo de seus dois trabalhos anteriores, filmados em super8mm:²¹ registrar uma produção artesanal que está desaparecendo. Império nunca termina esse projeto. Lembro mais uma vez que é no Recife que toma conhecimento da carne-seca e lá produz seus primeiros trabalhos a partir dela. Essa série reúne o registro de modos de produção e consumo com a intervenção artística, transformando aquilo que poderia ser serial – a serigrafia – em um produto único, que varia conforme cada pré-existência. O artista mostra esses trabalhos na Galeria Três Galeras, em Olinda, como um desfile de moda em parceria com a estilista Baby Sills.

Quando volta a São Paulo, em setembro de 1978, Flávio Império realiza uma exposição no Centro Cultural e Desportivo Carlos de Souza Nazareth, unidade do SESC, atual SESC Consolação. *Coisas e Loisas* tem no seu título uma proposição, o artista quer que o público enxergue os vãos entre as pinturas por onde é possível vislumbrar o fazer. A mostra é

²¹ *A pequena ilha da Sicília* (1975), sobre a vida no bairro do Bexiga, e *Carda, colhe, urde, fia, tece* (1976), sobre a tecelagem manual no triângulo mineiro, feito para a exposição-documentário *Repastos* de Edemar de Almeida, no Museu de Arte de São Paulo – MASP, em parceria com a arquiteta Lina Bo Bardi.

²² Apesar da similaridade do nome e de, provavelmente, ter inspiração nas experiências de Lina Bo Bardi, há diferenças fundamentais. No Solar do Unhão, principalmente na exposição *Nordeste* (1963), a arquiteta cria

classificada por ele mesmo como exposição-oficina.²² Nela são exibidas principalmente pinturas e o dia-a-dia de seu ateliê. Na ocasião ele se propunha a trabalhar lá, acrescentando obras ao espaço e conversando com o visitante. Em reportagem da *Folha de S. Paulo*, ele reforça o caráter processual de seu trabalho e a necessidade de que o público vivencie essa experiência *in loco*.²³ Também foram exibidos documentários de sua autoria, filmados em super8mm. Além do acesso a essa produção do artista, quem fosse ao SESC também poderia conhecer registros de outros fazeres por meio dos documentários, dessa vez o de artesãos populares. Esse, para o artista, era o compromisso da exposição *Coisas e Loisas*: apresentar o processo de trabalho. No fim do período da exposição no SESC, Império volta a Pernambuco, onde permanece por mais um tempo. É no fim dessa temporada que Império escreve a carta para Renina Katz que mencionei no início do capítulo anterior:

Depois de três meses de nordeste estou preparado para voltar.

[...]

Quis te escrever para contar que estou trabalhando numa outra exposição. Descobri que de tanto fazer teatro o que me impulsiona a trabalhar é o “jeito de mostrar”.

O nome veio do material que estou usando: Carne Seca. A sucata de pano que vem do sul maravilha e veste a miséria. São panos com defeitos na impressão vendidos a retalhos por menos da metade do seu preço “normal”.

←
Catálogo de *Matrizes Filiais e Cia.*, 1979
Acervo IEB-USP

oficinas para artesãos no museu. Flávio Império transfere seu próprio ateliê para o espaço expositivo. Em que pese seu trabalho dialogar bastante com o artesanato, ele continua sendo artista, e um nome mais preciso para caracterizar a mostra seria exposição-ateliê.

²³ Knapp, Erica. *A festa popular de Flávio Império*. Folha de S. Paulo, 14 de setembro de 1978.

Comecei a trabalhar com esse pano pra exposição daqui quando desenhei algumas matrizes para serigrafia em pano e papel.

Acabada a expo continuei mexendo e remexendo panos e matrizes incapaz de pensar em pintura de “quadro”.

Continuei desenhando outras matrizes e brincando com o aproveitamento de pequenas e grandes manchas todas da mesma origem, a serigrafia industrial do tecido e a artesanal como complemento. Vez ou outra fui dando um tingimento aqui ou ali com as anilinas que trouxe de São Paulo.

Como os retalhos variam de cor, tamanho, acidente, etc., cada peça vai sugerindo uma forma de intervenção.

Ele segue relatando que encontrara um lugar em que era barato fazer as matrizes e também um bom fornecedor de tinta. Tem intenção de fazer uma exposição de arte, mas também de vender essas serigrafias em formas de utilitários, como panôs de porta e cortinas. Mas se pergunta “onde expor?”. Deseja voltar a ser considerado como um artista sério, longe do psicodelismo e da atmosfera *hippie*, mas não consegue abandonar a relação próxima que estabeleceu com o público. Importa para ele o jeito de mostrar, e o SESC, em *Coisas e Loisas*, mostrou-se o lugar propício para isso.

Pensei em aproveitar o empenho do Tozzi me apresentando a Bonfiglioli, na Thereza Nazar da Multipla, mas nenhum desses esquemas me entusiasma muito por causa dos espaços serem muito limitados e nes-

sas galerias só vai gente na inauguração e ficam paquerando, falando e bebendo. O resto do tempo ficam as moscas, né!

Imagine uma estréia lotada e o resto da temporada sem público !!! fracasso, né!

O que adorei no Sesc foi ter o tempo todo no mínimo 10 pessoas, leigas, passeando, se interessando, perguntando, etc. Volta para lá?

O retorno seguinte para São Paulo é marcado por uma nova exposição no SESC, agora uma coletiva chamada *Matrizes, Filiais e Cia.*, reunindo seu trabalho aos de Cláudio Tozzi, Flávio Motta e Renina Katz. Só então ele mostra as carnes-secas em São Paulo. Por meio das fotos feitas por Márcia Rebello, é possível identificar como os mesmos padrões impressos em tecido são transferidos para outros suportes, como o papel. Também por essas imagens podemos perceber que a mostra guarda muitas relações com a do ano anterior: a montagem cenográfica das obras, o estabelecimento um ateliê de gravuras ao vivo e a tentativa de travar um contato mais próximo com o público, aproximando-o da experiência do fazer. O ganho dessa consideração para a análise é a percepção de que Império não está isolado em suas proposições, mas que estas são provenientes de valores partilhados por outros artistas. E, por isso, são reveladoras do sentido de grupo que nasce em suas produções individuais.

O grupo de *Matrizes, Filiais e Cia.* é todo ligado a FAUUSP. Motta e Katz foram professores. Império e Tozzi foram alunos dos dois pri-

←, ← e ←←←
Matrizes Filiais e Cia., 1979
 fotografia Márcia Rebello
 Acervo IEB-USP

meiros e depois começaram a dar aulas na instituição. No catálogo da mostra, apresentam-se mutuamente, incluindo, em alguns casos, outras vozes. Sérgio Ferro e Jacob Klintowitz escrevem textos sobre Tozzi, por exemplo. Essas mesmas pessoas, com algumas variações, também circularam por outras instituições como a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), no Curso de Formação para Professores de Desenho, e na Faculdade de Arquitetura Belas Artes.

O título da exposição tem claramente um papel múltiplo. Apresenta-os como um grupo que se inspira e é referência de si mesmo. Estabelece uma hierarquia cronológica, mostrando que o evento abarca precursores e seguidores. Por também ser uma alusão ao processo da gravura, revela-nos um dos sentidos de sua unidade: o fazer e sua técnica. O título ainda nos aponta para uma outra experiência que compartilham, o ensino. Essa atividade tem uma especificidade, ela segue uma lógica da produção gráfica. É atividade reprodutível, que tem suas matrizes das quais se parte para a tiragem de novos conteúdos. Esses produtos trazem consigo a lógica do registro: replicam um desenho gravando a imagem da matriz várias vezes. Quanto mais complexa for a gravura, mais matrizes serão necessárias para fazê-la e, portanto, ela terá um número maior de registros. A impressão depende da agência do gravador, que os combina para constituir uma imagem. Essas considerações trazidas para o plano didático se transformam a um só tempo no discurso que defende a necessidade de conhecer e saber reproduzir conhecimentos pré-existent,

e transformá-los a partir da experiência pessoal de cada um. A técnica tem um papel fundamental na construção da narrativa, e o saber fazer é um modo ético de relação com a realidade e com os outros.

O papel do professor como uma matriz de conhecimento fica claro em duas das vezes que Flávio Império se refere a Flávio Motta no catálogo da exposição. Na primeira, no texto que escreve para apresentá-lo, o artista diz:

Suas palavras sempre tiveram a força da palavra “mágica” que de início perturba e que fica em mim como uma matriz que eu reconheço viva, mas desconhecida.²⁴

Se o professor é a fonte de um conhecimento que se reproduz no fazer do aluno, na segunda vez que cita Flávio Motta, Império qualifica essa reprodução. Estabelece um paralelo entre as suas bandeiras feitas de carne-seca e a exposição *Bandeiras*, coletiva organizada por Motta e Nelson Leirner em 1967, na Galeria Atrium – que no ano seguinte desencadeou uma apresentação coletiva de artistas na Av. Brasil, em São Paulo, e depois na Praça General Osório no Rio de Janeiro. A relação intrínseca com as carnes-secas é contada pelo próprio Império:

re-versões

re-invenções

²⁴ Império, 1979, op.cit.

re-lembranças das festas da Praça General Osório de Ipanema quando, nos anos 60, Flávio Motta era o “porta-estandarte” dos artistas plásticos sonhadores e suas bandeiras maravilhosas²⁵

Flávio Motta não exhibe gravuras, mostrando sua produção de óleos, nanquins e aquarelas. Primeiro artista do catálogo, ele parece ser mesmo o mestre de todos, o desenho original de onde partem as filiais: na foto que ilustra o catálogo, aparece usando uma camisa branca, em frente a uma biblioteca, de óculos e lendo. Não há vestígios do trabalho de pintor, só do de professor.

Renina Katz, que encerra o catálogo, também aparece como professora, mas de outra maneira. Sua foto é no ateliê de litografia, de óculos, conferindo as provas do seu trabalho. A artista é mostrada fazendo um controle de qualidade, analisando rigorosamente sua produção. O primeiro texto que a apresenta não tem assinatura e explica a técnica da litografia e o contexto histórico de sua invenção. Os demais três textos são poemas de Flávio Motta, interpretações líricas da forma de ver o trabalho de Katz. Todos eles remetem a sensações que são causadas pela artista e sua mão. Essa dimensão sensível e da experiência do artista, do fazer e do ver, é um aspecto subjacente a todo o catálogo da exposição.

É curioso perceber que, se em *Coisas e Loisas* o registro de produções que não são de Flávio Império fica a cargo dos documentários sobre o

25 Império, 1979: s.p

artesanato popular, em *Matrizes*, por ser uma exposição coletiva, os vários registros apontam para uma dinâmica interna: as origens do fazer de cada um deles e seus processos de trabalho, que muitas vezes têm características comuns e se comunicam por meio de referências. A preocupação parece ser a mesma: a que o público conheça a produção artística por meio dos modos de fazer, seja mostrando-a em pessoa, seja narrando esses procedimentos. Mais que isso, quer-se que o público saiba que o objeto de arte é fruto de uma experiência de contato com a realidade, de investigação de possibilidades e de agência sobre conhecimentos anteriores – que a arte também é trabalho.

Nos textos que apresentam Império e Tozzi, essas dimensões da experiência do trabalho e da realidade estão presentes, mas com roupagens distintas. Flávio Império escreve sua própria apresentação, mais pessoal e autobiográfica. Sobre seu trabalho, narra a forma como descobriu o tecido carne-seca, suas interlocuções no Nordeste e o processo de feitura das bandeiras. Nos textos sobre Cláudio Tozzi, escritos por Jacob Klintowitz e Sérgio Ferro, o artista também é um observador cuja a experiência se converte em trabalho. O processo de produção de uma obra é narrado como o de Império e, em alguma medida, o de Renina Katz. A diferença é que, em vez de um observador do Nordeste e da cultura popular, Tozzi é visto como um observador do mundo urbano e da cultura de massas. Ainda que a carne-seca seja um resíduo industrial ligado a uma produção em larga escala, a experiência do pri-

meiro é vista em relação ao arcaico, à miséria e ao atraso, enquanto a do segundo é o resultado de uma vivência urbana contemporânea.

Na mostra, portanto, a vivência pessoal e sensível do mundo se dá pela experiência do fazer, conecta-se intimamente à explicação do método de trabalho. Explicita-se a relação com a gravura, com o ensino, e a amizade entre eles. Essas são as formas com as quais esses quatro artistas dão unidade à exposição e se mostram, pelo menos nesse evento, como um grupo. Em relação à organicidade dessas relações, desse encontro, de fato, parece não haver dúvidas. Eles circulam pelos mesmos meios, partilham um mesmo arsenal teórico. A consideração dessa exposição, e de seu catálogo como fonte, amplia a forma como alguns de seus participantes são vistos historicamente. Flávio Motta, conhecido pela atuação de historiador da arte, mostra-se aqui como uma referência artística. Renina Katz e Cláudio Tozzi, que têm produções de gravuras muito distintas entre si, podem ser reunidos nessa ocasião. E Flávio Império é visto como um artista entre eles, não apenas cenógrafo, nem só ligado ao que se convencionou chamar de Grupo Arquitetura Nova. Na verdade, *Matrizes, Filiais e Cia.* revela que a relação do artista com a FAUUSP não se limitou à convivência com Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre, e que também não teria terminado no fim dos anos 1960, nem na sua demissão em 1977. A leitura atenta desse catálogo aponta para uma possibilidade de ler todos esses agentes agrupados e buscar lógicas internas para suas ações individuais. Nesse contexto, as *Mãos*, como um autorretrato multiplicado muitas vez-

es, podem também se mostrar como uma possibilidade de se entender o grupo grupo, cujos significados retomam seus modos de trabalho.

O catálogo da mostra ainda nos aponta para as ressonâncias das opiniões daqueles artistas em um âmbito maior que o próprio grupo. O texto de introdução, escrito por José Papa Junior, presidente do SESC e da Confederação Nacional das Indústrias, mostra que os valores reivindicados por esses artistas são de algum modo partilhados pela instituição que os recebe.

Essa exposição é resultado de um compromisso assumido por essa unidade do SESC com o trabalho artístico: o de permitir a apreensão mais completa e profunda de seus conteúdos. É o compromisso de mostrar não só o produto acabado, mas, principalmente as ideias presentes na criação presente nas ideias. [...] Revelar tudo isso e ainda, apresentar a dimensão humana da obra de arte e o envolvimento do artista com seu trabalho, com a história e seu tempo. É um encontro de amigos, cada um comprometido com seu trabalho, mas, envolvidos e identificados com uma origem e um caminho comuns. É importante para o SESC registrar esse encontro.²⁶

Sem que o SESC tenha tido alguma influência sobre o grupo, este texto institucional nos indica que há uma coincidência de pontos de vista e, talvez, de alguma participação na definição do conteúdo da mostra. Sabemos que *Matrizes* foi antecedida por *Coisas Loisas*, e que tinha intenções similares. Por outro lado, esse trecho introduz uma outra in-

²⁶ Papa Junior, Jose. *Apresentação*. in: Matrizes, Filias e Cia/ programa da exposição. São Paulo: Sesc, 1979.

stituição e seus dirigentes nos debates que, se dependesse apenas do discurso interno ao grupo, ficariam restritos a FAUUSP, fazendo da exposição apenas um resultado do que era produzido ali. O SESC não é a universidade, seu público é mais amplo e mais diverso, e sua atuação política e social é mais abrangente.

A possibilidade de encarar a instituição como contexto desse retrato de grupo agrega o recurso da exposição como parte da atividade didática desses artistas e amplia a quantidade de pessoas que tem contato com eles, não se limitando a sala de aula. Dessa forma, perceber a influência dos valores do SESC, uma instituição que a época já tinha ampla experiência com esses assuntos, na construção do discurso da exposição e, mais especificamente, na organização das duas mostras que Flávio Império realiza lá ajuda a entender seu programa de seu trabalho.

Mangará

De 1978 até sua morte, em 1985, Flávio Império irá continuar serigrafando, fazendo litografia e pintando com a mesma intensidade e significados bastante similares. A produção de carne-seca se desdobra em outros motivos, principalmente retirados de seu cotidiano doméstico, em especial o da flor de bananeira, o *Mangará*. O artista acabara de

←
Serigrafias secando no quintal
da casa da Rua Monsenhor Passalacqua, 1979
Fotografia de autoria desconhecida
Acervo Flávio Império

se mudar para a casa da Rua Monsenhor Passalcqua, 47. Pretende reformá-la, para construir uma casa-ateliê.

Um pequeno bananal faz parte do quintal aos fundos, e atrás dele é possível ver as ruínas do casarão da Vila Itororó. Império se interessa por registrar essa pequena natureza urbana. Imprime folhas e flores sobre carne-seca, além de pintá-las em muitas telas. Nesses trabalhos aparece um maravilhamento com a observação de pequenos acontecimentos diários: o vento agindo sobre as folhas; flores brotando, crescendo e se tornando bananas; a luz filtrada pela vegetação.

O artista usa as falhas de impressão da carne-seca para registrar esses fenômenos de luz: produzindo bandeiras translúcidas, a luminosidade de fato permeia esses desenhos. Testa esses efeitos na pintura, mas jamais consegue resultado parecido. A pintura segue no registro da década anterior – elaborando imagens mais complexas e menos sutis. Já na litografia, o mesmo interesse pela luz elabora algumas imagens delicadas de folhagens em cores rebaixadas, na quais a luz aparece ofuscada por milhares de pontos brancos, que fazem os tons variar.

Beirando os 50 anos, o artista inicia uma nova fase de seu trabalho, com interesse redobrado em fenômenos banais e coisas do dia a dia. Como na *Mão*, os *Mangarás* recorrem ao cotidiano como motivação do trabalho do artista. Seja em uma simples observação do quintal;

←
Mangará e cerâmica, d.1980
 Acrílica sobre tela e aplique de cerâmica
 Coleção desconhecida
 Fotografia Renato Cury

seja na elaboração na elaboração de uma reflexão mais ampla sobre a sociedade e os processos de trabalho. Os *Mangarás* são um repertório de imagens que reúne desde um imaginário sobre os artistas viajantes do século XIX à multiplicação de um produto produto da cultura de massas operada pela *Pop Art*. Elaborados, desenhados sensualmente do ponto de vista do volume, dominando o centro da composição, assumindo formas análogas a corações, muitas vezes esse motivo evocará um sentido erótico.

Nessa mesma época, há uma nova ordem se formando no Brasil. Desde 1977, a abertura democrática vinha ganhando impulso e a sociedade civil voltava aos poucos a ter poder. A campanha, *Diretas já!*, pelo voto direto para presidente, animará a população a partir 1983. As lutas sociais serão reconfiguradas sob outros moldes nos anos 1980, encenadas por novos personagens, novas categorias. As discussões serão mediadas por outras lógicas; a luz será filtrada de outro jeito. Mas Flávio Império morre em 1985 em decorrência do adoecimento por Aids – e jamais chega a produzir em um país livre da ditadura. Apesar disso, parece captar sensivelmente o novo tempo que se aproxima e, como lhe é próprio, e transforma isso em imagem, motivos. O teor do manejo dos motivos

Sem Título, d. 1980
Serigrafia sobre tecido carne-seca
184 x 76 cm
Coleção particular
Fotografia Renato Cury

Mirapaleta 2, 1984
Litografia sobre papel
76,5 x 57 cm
Coleção particular
Fotografia Lucia Loeb Mindlin

Sem Título, 1981
Serigrafia sobre papel
53 x 44,6 cm
Coleção particular
Fotografia Lucia Loeb Mindlin

nesse novo tempo está formulado em seu texto para a exposição na Galeria Seta, que acontece um pouco depois de *Matrizes Filiais e Cia*.

Pela janela do quintal, as bananeiras desfolham seus brotos-mangarás, enormes sexos desinibidos, soltos e oferecidos, que se abrem em flores. Abelhas e morcegos se fartam nelas. Satisfeitas, as flores engordam rápido, já são bananas.

Fui seguindo os lances e me entregando, inteiro, à terra molhada e úbere, que fazia morrer, desmanchar, brotar e renascer a vida sem relógio de ponto, sem ordenado e décimo terceiro, sem férias ou feriados. Um susto a vida. É linda.²⁷

27 Texto Sem título datilografado para exposição da Galeria Seta, 1979. Acervo IEB-USP.

considerações finais

Nos três capítulos que antecedem estas Considerações Finais foram selecionados conjuntos específicos de trabalhos de Flávio Império com o objetivo de entender e interpretar sua produção em artes plásticas; a primeira referência para o recorte é temporal: da estréia do artista no circuito profissional, em 1965, até o fim de sua vida, em 1985. Como já dito anteriormente, foi fundamental para essa seleção o trabalho junto ao acervo pessoal de Império e a organização cronológica dos eventos de sua carreira, articulando as obras com outros acontecimentos.

Essa seleção, não dá conta de todo trabalho em artes plásticas produzido pelo artista – que deve ter realizado mais de 3 mil obras. Mas permite mobilizar aspectos específicos de sua obra, perscrutando momentos em que sua produção se transforma de maneira significativa. Estes são aqueles em que Flávio Império elabora uma maneira contundente de se relacionar com o contexto histórico, social e biográfico, e lança bases para novos trabalhos a partir dela.

Os conjuntos de obras selecionados nos capítulos anteriores também permitiram a reunião em torno de si de outros documentos, como depoimentos, fotografias e textos de Flávio Império, que possibilitaram alinhar as obras com informações históricas precisas e pensamentos que o artista elaborava em outros âmbitos para além da produção plástica.

O primeiro conjunto, produzido entre 1964 e 1966, estabelece relação direta com o momento político brasileiro – o Golpe civil-militar de 1964. Flávio Império extrai do noticiário político material para criar imagens de personagens tipos que passará a usar para elaborar sua crítica ao contexto que se impõe. Nesses quadros, se apropria da linguagem da Pop Art norte-americana, com um projeto para subvertê-la: denunciar por meio dela os disparates do sistema capitalista que sustenta sua produção. Ao resultado dessa subversão, dá o nome de Pintura Nova Brasileira, em texto que é uma espécie de manifesto escrito em 1965.

O termo também é empregado por Sérgio Ferro em textos da mesma época e merece uma atenção em próximos esforços de pesquisa – inclusive com objetivo de comparar a produção plástica desses dois artistas que eram parceiros de trabalho, inclusive no campo da arquitetura, e que partilhavam o espaço de ateliê na época.

As análises produzidas aqui, no primeiro capítulo, ajudam a compreender melhor a materialidade da produção de Flávio Império e os significados éticos e estéticos que mobilizam suas escolhas. A imagem desses tipos sociais é criada a partir da fusão do desenho do artista com recortes de jornais, e uma série de pequenos objetos; coisas como engrenagens, soldadinhos de chumbo, parafusos, clichês tipográficos e etc. Por meio dessa operação, o artista articula imagens de personagens políticas brasileiras, por exemplo, com uma crítica ácida ao estado da industrialização nacional e à precarização da mão de obra artesanal – tema que será caro nas discussões tanto com Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre.

O artista também elabora um sistema aberto de comunicação, “não finalista”, segundo ele próprio, com seu público, onde o processo de compreensão do trabalho passa pela percepção das características próprias de cada elemento que constitui o quadro – o contexto de feitura, seu emprego em no contexto da sociedade de massas e da economia subdesenvolvida brasileira – somadas às imagens que esses elementos constroem ao serem ressignificados por Flávio Império para criticar o cotidiano político do país. A obra se abre ao público, que é convidado a participar da construção de seu significado ao conhecê-la e interpretá-la. Esse processo guarda importante relação com seu trabalho de cenógrafo, como pudemos ver no primeiro capítulo desta dissertação.

O capítulo seguinte, trata das transformações que os acontecimentos pós-1968 impõem ao trabalho de Flávio Império. O artista recorre ao que denomina estruturas básicas do inconsciente coletivo para elaborar uma nova aproximação de seu público que não passa mais por quadros em que a compreensão é aberta, mas por uma figuração preta de significados simbólicos que exige do espectador conhecimentos de várias ordens.

Para isso, Império volta a empregar procedimentos tradicionais da pintura e desenvolve uma visão muito própria das técnicas da gravura. Usa seu trabalho para criar imagens síntese, as vezes retratos, outras figuras míticas ou religiosas. Se apropria neste processo dos corpos de pessoas de seu convívio e afeto, que veste como se fossem atores desempenhando um papel. Assim sua intimidade

se articula a um todo coletivo que Império reconhece no nível de uma relação psicológica e subjetiva, ao contrário dos trabalhos anteriores, onde se falava de uma conversa aberta e objetiva com o espectador.

Esta atitude está alinhada com a crítica que faz do ambiente institucional da arte e com o seu afastamento das exposições em galerias e museus. Também certamente guarda relações com a alteração do cotidiano de Flávio Império, bem como do seu círculo social e profissional ocasionada pela perseguição política de amigos e familiares e pela desmobilização de espaços, grupos e debates com os quais se relacionava.

Entender esses trabalhos abre caminhos de pesquisa diversos que são importantes para o estudo do pensamento artístico no Brasil pós-1968 e na década de 1970 – quando a ditadura militar age para desarticular o pensamento progressista da década anterior. As buscas por novas bases teóricas, novas experiências, novas identidades e novas maneiras de lidar com a imagem apontam, no trabalho de Flávio Império, para sua aproximação com o movimento hippie e leituras de textos da psicologia e antropologia. Também dotam seu trabalho de um aspecto sensual e erótico que pode ser interessante para a investigação sobre os referenciais de sexualidade e arte homoerótica que circulavam nesse período – muito diferente do contexto da década seguinte.

O terceiro capítulo trata de um conjunto de obras produzido a partir de 1978 - portanto já no contexto da abertura política. São trabalhos feitos sobre carne-seca, um tecido que é resto imperfeito da fabricação industrial. Sobre este suporte, Império imprime imagens símbolo, como a Mão, ou o erótico Mangará. As articulações que o artista estabelece entre a matriz artesanal com um desenho seu e a estamparia industrial corrompida em um processo programado de borrões e falhas, dão o tom de como Império pensa sua produção em relação ao recorrente tema do popular. O artista decide em cada contexto - cada pedaço de tecido, cada estampa - como irá imprimir sua ação, criando relações diversas a partir de um múltiplo comum. Em suas palavras, ele se vale da técnica de atuação do improviso, para responder artesanalmente à um estímulo criado pelo descarte da indústria que é reaproveitado pelo capitalismo como subproduto. A investigação deste ponto pode ajudar a definir, em próximos esforços de pesquisa, o posicionamento de Império neste debate e principalmente quais são os termos de comparação com as ações da arquiteta Lina Bo Bardi, com quem o artista mantinha relação de admiração e amizade.

O contexto temporal de impressão também influi no significado da obra. Império, por meio dos títulos e da aplicação das estampas, agrega significado novos às serigrafias que acompanham acontecimentos diversos. A qualidade histórica dessas obras nos remete mais uma vez à preocupação do artista com a análise do contexto sobre o qual imprime seu trabalho e à disposição em dialogar com ele como um sistema de interpretação aberta, e não finalista.

Este aspecto leva a uma nova relação com o público, preocupada em aproximá-lo de técnicas industriais e artesanais de uma maneira bastante didática e documental. A abertura de seu ateliê ao público por ocasião das duas exposições que organiza no SESC e de uma outra no Centro Cultural São Paulo é um indício dessa intenção.

Em suma, na organização e estudo desses conjuntos de obra que tomam as transformações no trabalho de Flávio Império como ponto de partida é possível perceber as reações e elaborações do artista frente ao contexto em que seu trabalho se insere em diálogo com a produção artística de seus pares e o momento social e político. Nos capítulos anteriores, me propus a me aprofundar de maneira vertical em determinadas obras a fim de identificar as questões que mobilizam e que podem render debates futuros baseados na comparação com outras áreas de atuação de Flávio Império e com outros artistas visuais, profissionais de teatro ou arquitetura. O que fica claro é o quão contundente é seu trabalho e a pertinência que ele tem para discussões sobre a arte neste período

Bibliografia

- ACRÓPOLE nº 319. São Paulo: ano XXVII, julho de 1965.
- AMARAL, Aracy. Arte pra que?. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ARANTES, Pedro Fiori. Arquitetura Nova - Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002. pp. 156-162.
- ARAP, Fauzi. Mare Nostrum - sonhos, viagens e outros caminhos. São Paulo: Editora Senac, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. Roy Linchenstein - O Templo de Apolo; Andy Warhol - Marilyn Monroe. in: Arte Moderna. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- _____; FAGIOLO, Maurizio. Guia de História da Arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. Anos 70: Teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.
- BARALDI, Paula. Lugar (In) comum: a parceria de Flávio Império e Fauzi Arap em Pano de Boca. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.
- BELLUZZO, Ana Maria. Voltolino e as raízes do modernismo. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), 1980.
- _____. Anos 60: do centro para as margens. Aula para concurso de Professora Titular apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAUUSP), 1998.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História (1940). In: Obras Escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 226.
- CALANDRA, Benedetta; FRANCO, Marina. La guerra fría cultural em América Latina: Desafios y limites para una nova mirada de las relaciones interamericanas. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.
- CERROTI, Maria Cecília. Tecidos ao vento. in: Ocupação Flávio Império/ livreto da exposição. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- CLARO, Mauro. Unilabor: Desenho Industrial, Arte Moderna e Autogestão Operária. São Paulo: Editora Senac, 2001.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Rejeições ao pop: arte e crítica na América latina dos anos 1960. In: XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2013, Rio de Janeiro. XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Campinas: CBHA, 2013. v. 1. p. 305-317.

DANTO, Arthur. Andy Warhol. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.15.

DEMOS, T.J. The Exiles of Marcel Duchamp. Massachussets: MIT Press, 2007.

DREYFUSS, René A. 1964: A conquista do Estado. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 60. Rio de Janeiro, Campos Gerais, 1999.

FABRIS, Annateresa. Uma “magnífica presa”: representações visuais de Marilyn Monroe. in: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, vol. 23 nº1. São Paulo, janeiro/junho, 2015.

FARIAS, Agnaldo. Amélia Toledo - as naturezas do artifício. São Paulo: W11, 2004. p.62.

FERRO, Sérgio. Os limites da denúncia. In: Rex Time. São Paulo: março/1967, p.3.

_____. Arquitetura e Trabalho livre. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.47.

FOCILLON, Henri. O Elogio da Mão. Revista Serrote nº6, novembro 2010, p.29.

FOSTER, Hal. O Retorno do real. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREIRE, Cristina. Tropicália: When “the museum is the world”. In: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Natural Histories: Traces of the Political. Mumok. pp. 281-289.

GALVÃO, Walnice Nogueira. TUSP: teatro estudantil e resistência. In: Teoria e Debate, edição 182, março 2019. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/2014/10/20/tusp-teatro-estudantil-e-resistencia/> (Último acesso: março de 2019)

GASPARI, Elio. Ditadura envergonhada. São Paulo: Cia das Letras, 2006

GINZIBURG, Carlo. Investigando Piero. São Paulo: Cosac Naify: São Paulo, 2010. pp. 9-27.

GIUNTA, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Paidós, 2004. GIUNTA, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Paidós, 2004.

GORNI, Marcelina. Flávio Império arquiteto e professor. Dissertação de Mestrado. São Carlos: Escola de Engenharia e Arquitetura da USP, 2004. A transcrição da entrevista completa de Amélia também faz parte do acervo do IEB-USP.

HALLIN, Daniel C. *The Uncensored War: the media and the Vietnan*. Berkley: California University Press, 1985.

IMPÉRIO, Flávio. *Uma Boa Experiência. O Melhor Juiz, O Rei/ programa da peça*. Teatro de Arena de São Paulo, 1963

_____. *Plano de Pesquisa Para R.T.C. - Arquétipos básicos do inconsciente coletivo na Comunicação de Massas*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 31 de agosto de 1972. Cópia xerográfica no Acervo do IEB-USP.

_____. *Autobiografia*. in: *Caras, cascas, máscaras*. 1976.

_____. *Carne-seca*. In: *Matrizes, Filiais e Cia/ programa da exposição*. São Paulo: Sesc, 1979.

JAREMTCHUK, Dária. “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. *ARS*. São Paulo, v. 14 n. 28, Jul/Dez 2016

_____. *Arte, política e geopolítica nos anos 1960*. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, pp. 47-57.

_____. *Políticas norte-americanas e arte brasileira nos anos 1960 e 1970*. In: *Vanguarda brasileira dos anos 1960 - Coleção Roger Wright*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2018. p. 157.

_____. “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. *ARS*. São Paulo, v. 14 n. 28, Jul/Dez 2016

KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia. *Flávio Império*. São Paulo: Edusp, 1999.

KRAUSS, Rosalind. *Rauschenberg and the materialized Image*. in: *Rauschenberg*. *October Files 4*. Massachusetts: MIT Press, 2002.

KOSELLECK, Reinhart. *Existe uma aceleração temporal?*. in: *Estratos do tempo: estudos sobre a história*. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. Puc-Rio, 2014.

LACERDA, Mariana. *Transbordante e Visceral: Entrevista com Maria Bonomi*. in: *Ocupação Flávio Império/ livreto da exposição*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

LEITE, Rui Moreira. Textos de Flávio Império - seleção para a publicação da Editora da Universidade de São Paulo. Documento datilografado, d.1990.

LIMA, Mariângela Alves. Flavio Império e a cenografia do teatro brasileiro. In: Flávio Império/ Renina Katz e Amélia Hamburger (org.). São Paulo: Edusp, 1999.

MACHADO, Rogério Marcondes. Flávio Império teatro e arquitetura 1960-1977: as relações interdisciplinares. Tese de Doutorado. FAUUSP, São Paulo, 2017.

MORAIS, Frederico. Opinião 65: 50 anos depois. Rio de Janeiro: Pina-kotheke, 2015, p.36.

MORELLO, Giovani; PAPETTI, Stefano. São Francisco na arte dos mestres italianos. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2018.

MORIN, Edgard. Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo. São Paulo: Forense, 1969, p. 25.

MOTTA, Flávio. Império. in: Caras, Casas, Máscaras. São Paulo: edição independente, 1977. [n.p.]

OITICIA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé. in: Hélio Oitica/ Guy Brett (org.) Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 1997.

PAPA JUNIOR, Jose. Apresentação. in: Matrizes, Filias e Cia/ programa da exposição. São Paulo: Sesc, 1979.

KNAPP, Erica. A festa popular de Flávio Império. Folha de S. Paulo, 14 de setembro de 1978.

PEDORSA, Mário. Opinião...Opinião...Opinião. in: Mario Pedrosa – Política da Artes/ Otilia Beatriz Fiori Arantes (org). São Paulo: Edusp, 1995. pp. 203-210.

PEIXOTO, Fernando. A fascinante e imprevisível trajetória do Oficina (1958-1980). In: Dionysos especial: Teatro Oficina. Rio de Janeiro: MEC SEC, nº 26, jan. 19

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. Os limites da “abertura” e a sociedade civil. In: Revista de Administração de Empresas, vol 23, nº 4. São Paulo, outubro de 1983.

PRECIADO, Beatriz. Pornotopía: arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la guerra fría. Barcelona: Anagrama, 2010.

- QUEVEDO, Yuri Fomin. A Pequena Ilha da Sicília: Flavio Império e a imagem do Bexiga. Trabalho Final de Graduação. São Paulo: Escola da Cidade, 2014.
- ROBERT Rauschenberg. October Files. Massachusetts: MIT Press, 2002.
- SCHWARTZ, Jorge. Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 30-31.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política - 1964-1968. in: As ideias fora do lugar: ensaios selecionados/ Roberto Schwarz. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- SESTINI, Dharana. A “mulher brasileira” em ação: motivações e imperativos para o golpe militar de 1964. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008
- SCHEMBERG, Mário. Cinco arquitetos pintores. In: Revista Acrópole. São Paulo, ano XVIII, número 324, dezembro de 1965
_____. Pensando a arte. São Paulo: Nova Stella, 1988, pp. 187-189.
- STEIMBERG, leo. Outros critérios. In: outros critérios. São paulo: Cosac Naify, 2008 p.121.
- SILVA, Juremir Machado. 1964 - Golpe Midiático-Civil-Militar. Porto Alegre: Editora Sulina, 2016.
- VARGAS, Maria Thereza. O Registro dos fatos. Revista Dionysos. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro/ Funarte/ MEC, outubro de 1978. pp. 7-29.
- VENTURA, Zuenir. 1968 - o ano que não acabou. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.
- VIETNAM, the real war – A photographic history by the Associated Press. Pete Hamill (int.). Nova York: Associated Press, 2013.
- WEISS, Jeffrey. Jasper Johns - An Allegory of painting. Washington: Yale University Press, 2007, p. xvi.