.gustavo de moura valença motta

no fio da navalha

diagramas da arte brasileira: do *programa ambiental* à economia do *modelo*

dissertação de mestrado apresentada ao
programa de pós-graduação em artes visuais,
área de concentração *teoria, ensino e*
aprendizagem da arte, linha de pesquisa
história, crítica e teoria da arte, da escola de
comunicações e artes da universidade de são
paulo, como exigência parcial para obtenção do
título de mestre em artes, sob a orientação do
prof. dr. luiz renato martins

são paulo

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial do texto deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, desde que citada a fonte.

Diversas figuras foram obtidas a partir do acesso em sites de imagens. Estas imagens foram utilizadas em seu estado original, com 72DPI. Todas as imagens foram utilizadas para fins exclusivamente acadêmicos.

email: gustavemotta@gmail.com

Motta, Gustavo de Moura Valença

no fio da navalha – diagramas da arte brasileira: do *programa ambiental* à economia do *modelo*/ Gustavo de Moura Valença Motta. – São Paulo: Dazibao, 2011, 353 p. ; il.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes / USP.
Orientador: Prof. Dr. Luiz Renato Martins

Bibliografia

1. História da arte (Crítica) – Brasil 2. Arte moderna – Brasil – Século 20 3. Dias, Antonio (1944-) 4. Oitica, Hélio (1937-1980) I. Título.

Nome Gustavo de Moura Valença Motta

Título no fio da navalha – diagramas da arte brasileira: do *programa ambiental* à economia do *modelo*)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Aprovado em

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ **Instituição** _____

Julgamento _____ **Assinatura** _____

Prof. Dr. _____ **Instituição** _____

Julgamento _____ **Assinatura** _____

Prof. Dr. _____ **Instituição** _____

Julgamento _____ **Assinatura** _____

AGRADECIMENTOS

Luiz Renato Martins, Francisco Alambert, Luiz Recaman, Sérgio de Carvalho e Nêia de Almeida

Antonio Dias e Paulo Sérgio Duarte

José Antonio Pasta Jr. e Ismail Xavier

Deyson Gilbert, Guilherme Leite Cunha e Roberto Winter

女猎龙

Adele Motta, Lia Urbini, Lígia Marina, Eduardo Moraes Borges, Thais Mois e Thiago Mori

Carolina Carrion, Ana Carolina Ribeiro, Thaís Assunção, Huana Carvalho, Clara Ianni e Marília Furman

Celso Favaretto, Sérgio Martins, Felipe Tonelli e Luciano Valença

Ana Luísa Lima, Bebel Kastrup e Clarissa Diniz

Hélio Motta e Ofélia de Moura Valença

Marcel Mars, Thiago Carmuega, Pedro Fogaça – o ego coletivo de Jack

Peterson Pessoa, Nicolau Bruno, Fernando Frias, Edison Salles, Ruy Ludovice e Marcos Visnadi

Regina Landanji, Solange dos Santos, Stela Garcia e Marco Buti

Juliana Notari, Elisabeth da Matta e Wilton de Souza – MAMAM-Recife

Marcelo Araújo, Taísa Palhares e equipe da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Centro de Estudos Desmanche e Formação de Sistemas Simbólicos (DESFORMAS)

Centro de Estudos dos Direitos da Cidadania (CENEDIC)

Sindicato dos Trabalhadores da Universidade de São Paulo (SINTUSP)

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

RESUMO

O trabalho investiga o surgimento e as transformações operadas pela vanguarda artística brasileira da noção de “arte ambiental”, formulada a partir de 1966 por Hélio Oiticica – como parte da organização de uma cultura de resistência frente ao contexto político-social brasileiro inaugurado pelo golpe militar de 1964. No texto “Programa Ambiental” (1966), Hélio reconfigurava a noção de “participação do espectador” que havia surgido dentro do movimento neoconcreto (1957-1961) em chave realista, mediante a noção de “ambientação”, ligada à problemática político-social mais ampla. Central nesta concepção seria a categoria de objeto: um “sinal dentro do ambiente” e não mais como uma “obra de arte acabada”, objeto da contemplação do público. O “objeto” seria entendido, a partir de então, como um ativador de ações – cabendo, pois, ao artista, como o construtor desse objeto, a função de propositor. No “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967), tais questões serão abordadas por Oiticica como parte de uma problemática coletiva da vanguarda artística brasileira – dentro da qual, segundo H.O., a obra *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965) de Antonio Dias teria atuado como um “*turning point* decisivo”.

A pesquisa traça os pontos de inflexão e as diferentes formulações que o “programa ambiental” recebeu desde sua primeira formulação teórica em 1966 até a edição do álbum *Trama* (1977) de Antonio Dias. Assim, no primeiro capítulo, a pesquisa procura demonstrar como *Nota sobre a Morte Imprevista* de Antonio Dias e os *Parangolés* e *Bólides* de Oiticica articulam de modo problematizante o “ambiental” e a noção correlata de “participação do espectador”. A seguir, o capítulo 2 descreve a rearticulação do “ambiental” nas proposições reunidas por Antonio Dias no *Project-book – 10 plans for open projects*, para o qual Oiticica formula teoricamente os conceitos de *enigmagem* e *proobjeto*. O capítulo 3 descreve o desenvolvimento da contraditória noção de *modelo* na série *The Illustration of Art* (de Dias), na qual a dimensão “ambiental” passa refletir criticamente sobre a dinâmica econômica e os interesses financeiros que permeiam a produção artística – dinâmica e interesses que, com o “milagre econômico” (1967-1973) levado a cabo pela política econômica do regime, passam a ditar cada vez mais a produção artística.

O capítulo 4 aborda a edição do álbum *Trama* (1977), produzido por Antonio Dias, dentro do contexto da abertura “lenta, segura e gradual” do regime. Em *Trama* surge um novo uso do modelo reprodutivo e modular, para além daquele fornecido por *The Illustration of Art*, que procura dar ao espectador a possibilidade de uma visada retrospectiva e totalizadora. *Trama* adotaria a formulação da arte ambiental de Hélio Oiticica como *modelo* programático, mas como um programa impossível de ser seguido – visto que a obra realiza o “ambiental” apenas graficamente (e abstratamente), como modelo para a reflexão e crítica, que, num só movimento, propõe e frustra a “participação do espectador”.

ABSTRACT

This work investigates the emergence and transformations wrought by the Brazilian artistic vanguard of the notion of “environmental art” – which was formulated in 1966 by Helio Oiticica, as part of a culture of resistance organized against the political and social context inaugurated by 1964’s Brazilian military coup. In the paper “Environmental Program” (*Programa Ambiental*, 1966), Helio reconfigured the notion of the “participation of the spectator” which was created in the context of the neoconcrete movement (1957-1961), formulating the concept of an “environmental art” – related to the political and social broader issues. Central to this idea was the category of *object*: a “signal within the environment”, as opposed to a “finished work of art” (which establishes contemplation as the only relation possible between the object and the spectator). The “object” would be understood, since then, as an action-activator – thus, the artist, as the builder of this object, should operate the role of a mere proponent. In “General Scheme of the New Objectivity” (*Esquema Geral da Nova Objetividade*, 1967), these issues will be approached by Oiticica as part of a collective problem of Brazilian vanguard – on which, according to HO, the work “Note on the Unforeseen Death” (*Nota sobre a Morte Imprevista*, 1965) by Antonio Dias, had functioned as a “decisive turning point”.

This research traces the inflections and the different formulations that the “environmental program” received – since its first theoretical formulation in 1966, until the edition of Antonio Dias’ *Trama* (1977). In the first chapter, the text aims to demonstrate how Antonio Dias’s *Note on the Unforeseen Death* (1965) and Oiticica’s *Parangolés* and *Bólides* articulated and problematized the “environmental” – and the related notion of “participation of the spectator”. Following, chapter 2 describes the re-articulation of the “environmental” in the proposals gathered by Antonio Dias in *Project-book –10 plans for open projects* (1969), for which Oiticica formulated the concepts of *enigmage* and *probject*. Chapter 3 describes the development of the contradictory notion of *model* in the series *The Illustration of Art* (by Antonio Dias), in which the “environmental” structure of the works begins to critically reflect about the dynamic of the economics and the financial interests that permeates the artistic production – dynamic and interests which, since the so called “economic miracle” (1967-1973) conducted by the military dictatorship’s economic policy, starts to guide the artistic production.

Chapter 4 analyses the album *Trama* (1977), produced by Antonio Dias within the context of the “slow, gradual and safe” democratic opening of the regime. In *Trama*, arises a new application of the reproductive and modular *model* – that goes beyond the one provided by *The Illustration of Art*, which tries to give to the spectator the ability to target a retrospective and totalizing view. *Trama* adopts Helio Oiticica’s formulation of “environmental art” as a programmatic model, but as a program that is also impossible to follow – as the work embodies the “environment” only graphically (and abstractly), as a model for reflection and criticism, which, in one single movement, proposes and frustrates the “participation of the spectator”.

PALAVRAS-CHAVE

Arte moderna brasileira; Antonio Dias (1944-); Hélio Oiticica (1937-1980); *Trama* (1977); Programa Ambiental; *A Ilustração da Arte / Modelo*; Ditadura brasileira

KEYWORDS

Brazilian modern art; Antonio Dias (1944-); Hélio Oiticica (1937-1980); *Trama* (1977); Environmental Program; *The Illustration of Art / Model*; Brazilian dictatorship

LISTA DE IMAGENS

INTRODUÇÃO

Fig. 1 – Antonio Dias, *Trama*, 1977, álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês, 56 x 82 cm cada, MAC-Niterói

Fig. 2 – Antonio Dias, *Monument to the memory*, prancha n. III (3) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969

Fig. 3 – Antonio Dias, *Evergreen: Monument to agriculture*, prancha n. V (6) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969

Fig. 4 – Antonio Dias, *Nota Sobre a Morte Imprevista*, 1965

Fig. 5 – Hélio Oiticica, *Apropriação (Mesa de bilhar, d'après "O Café Noturno" de Van Gogh)*, 1966 (Montagem Whitechappel Gallery, 1969)

Fig. 6 – Hélio Oiticica, *Apropriação (Mesa de bilhar, d'après "O Café Noturno" de Van Gogh)*, 1966 (Montagem Whitechappel Gallery, 1969)

Fig. 7 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Society / Model*, 1973 (acrílica sobre tela), 60 x 810 cm

Fig. 8 – Antonio DIAS, *The Illustration of Art / Economy / Model*, 1975 (tecido class 1 trevira fire resistant sobre parede)

PRÓLOGO

Fig. 1 – Moreira "Kid-Morengueira" da Silva

Fig. 2 – Moreira da Silva, década de 1970

Fig. 3 – Moreira da Silva, *O Tal*, LP (Rio de Janeiro, Santa Anita, 1955)

Fig. 4 – Luiz Sacilotto, *Concretion 5732*, 1957

- Fig. 5** – Moreira da Silva, *Mo “ringo”reira*, LP (Rio de Janeiro, Continental, 1970)
- Fig. 6** – Moreira da Silva, *Manchete do Dia*, LP, (Rio de Janeiro, Cantagalo, 1970)
- Fig. 7** – Oscar Niemeyer, *Capela Nossa Senhora e Palácio da Alvorada*, Brasília, 1958, vista do pátio
- Fig. 8** – Capela e Casa-grande, Fazenda Colubandê, São Gonçalo, Rio de Janeiro, séc. XVII
- Fig. 9** – Moreira da Silva, *Malandro em Sinuca*, LP (Rio de Janeiro, Odeon, 1961)
- Fig. 10** – Foto de Marcel Gautherot, *Construção do Congresso Nacional*, c. 1958, Brasília
- Fig. 11** – Oscar Niemeyer, *Brasília em ruínas*, 1959-60, óleo sobre tela
- Fig. 12** – Foto de Marcel Gautherot, *Construção do Congresso Nacional*, 1957-60, Brasília
- Fig. 13** – Foto de Marcel Gautherot, *Construção do Congresso Nacional*, 1957-60, Brasília
- Fig. 16** – Foto de Marcel Gautherot, *O presidente Juscelino Kubitschek em visita às obras da nova capital* (detalhe), c. 1959, Brasília
- Fig. 17** – Foto de Marcel Gautherot, *Construção do Congresso Nacional*, c. 1958, Brasília
- Fig. 18** – José Cruz, *Marco Maia confere mensagens deixadas em buraco por operários no passado*, 2011, Agência Brasil.
- Fig. 19** – *Mensagem de operários de 1959 é achada na Câmara*, O Estado de São Paulo 12 08 2011.
- Fig. 20** – *Inscrições de trabalhadores que construíram Brasília são descobertas no Congresso*, UOL / Agência Brasil
- Fig. 21** – Brizola no Porão da Legalidade, Palácio Piratini do Governo Estadual do Rio Grande do Sul, c. 28.08.1961
- Fig. 22** – Brizola comanda pelo rádio a Cadeia da Legalidade para garantir a posse do vice-presidente João Goulart
- Fig. 23** – Em edição extra, jornais noticiam a renúncia inesperada do presidente da República, Rio de Janeiro, 25.08.1961
- Fig. 24** – Capa do jornal *Última Hora – EXTRA*, Porto Alegre, 28.08.1961
- Fig. 25** – A junta militar golpista: os ministros da Guerra, Odílio Diniz; Aeronáutica, Gabriel Grün Moss; e Marinha, Silvio Heck, 1961
- Fig. 26** – Povo lota a praça da Matriz em frente ao Palácio Piratini, dando apoio à Campanha da Legalidade
- Fig. 27** – Carlos Lacerda lidera invasão e depredação da gráfica do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários, Rio de Janeiro
- Fig. 28** – Brizola se dirigindo ao Porão da Legalidade, Palácio Piratini, RS, 28.08.1961 (Arquivo do jornal *Correio do Povo*)
- Fig. 29** – Gaúchos fazem vigília na praça da Matriz, em frente ao Palácio Piratini, exigindo a volta de Jango, agosto 1961
- Fig. 30** – Gaúchos fazem vigília na praça da Matriz, em frente ao Palácio Piratini, exigindo a volta de Jango, agosto 1961
- Fig. 31** – O povo cerca o carro do comandante do III Exército, Gel. Machado Lopes, na frente do Palácio Piratini, pressionando-o antes da reunião com Brizola, na qual o general irá aderir à Legalidade, 28.08.1961
- Fig. 32** – Capa do *Jornal da Manhã*, Ponta Grossa (PR), 29.08.1961
- Fig. 33** – Capa do *Jornal Última Hora*, Porto Alegre, 30.08.1961
- Fig. 34** – Capa do *Jornal Última Hora* de 01.09.1961, Rio de Janeiro
- Fig. 35** – Capa do *Jornal Última Hora* de 05.09.1961, Rio de Janeiro
- Fig. 36** – Capa do *Jornal Última Hora* de 06.09.1961, Rio de Janeiro
- Fig. 37** – Capa do *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 02.04.1964
- Fig. 38** – Página 2 do *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 02.04.1964
- Fig. 39** – Página 3 do *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 02.04.1964
- Fig. 40** – Página 4 do *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 02.04.1964
- Fig. 41** – Capa do *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 02.04.1964
- Fig. 42** – A junta militar de 1961: os ministros da Guerra, Odílio Diniz; Aeronáutica, Gabriel Grün Moss; e Marinha, Silvio Heck, 1961
- Fig. 43** – Os golpistas: os generais Antonio Carlos Muricy e Mourão Filho (de cachimbo) com o governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto. Foto Agência JB
- Fig. 44** – Antonio Dias, *Vencedor?*, 1964 (cabide de pé com construção em madeira pintada, tecido acolchoado, e capacete militar), 181 x 70 cm, MAC-Niterói
- Fig. 45** – Paulo Guilherme Martins, capa do livro *Um dia na vida do Brasilino*, 1961
- Fig. 46** – Antonio Dias, *O Sorriso*, 1964, tinta a óleo sobre gesso, 28 x 50 cm, col. do artista
- Fig. 47** – Antonio Dias, *O homem que foi atropelado*, 1963. Óleo sobre gesso e duratex. 51 x 60 cm
- Fig. 48** – *Mensagem de operários de 1959 é achada na Câmara*, O Estado de São Paulo 12.08.2011
- Fig. 49** – Antonio Dias, *Os elementos*, 1963. Óleo sobre gesso e duratex. 54 x 63 cm
- Fig. 50** – Waldemar Cordeiro, *Jornal*, 1964, colagem de jornal sobre papel, coleção família Cordeiro
- Fig. 51** – Waldemar Cordeiro, *Jornal* (detalhe), 1964, colagem de jornal sobre papel, coleção família Cordeiro
- Fig. 52** – Waldemar Cordeiro, *Jornal* (detalhe), 1964, colagem de jornal sobre papel, coleção família Cordeiro
- Fig. 53** – Luiz Sacilotto, *Concretion 5732*, 1957
- Fig. 54** – Hélio Oiticica, *Grande Núcleo*, 1960, instalação na exposição Brazil Projects PS 1 Museum, Long Island City, NY, 1988

CAPÍTULO 1

- Fig. 1** – Antonio Dias, *Os Restos do Herói*, 1966 (acrílica, óleo e vinil sobre madeira e tecido estofado), 185 x 178 x 35 cm
- Fig. 2** – Rubens Gerchman, *Agora dobre os joelhos*, c. 1967
- Fig. 3** – Rogério Duarte, Cartaz do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, 1964
- Fig. 4** – Rogério Duarte, Cartaz do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, 1967
- Fig. 5** – Antonio Dias, *Vencedor?*, 1964 (cabide de pé com construção em madeira pintada, tecido acolchoado, e capacete militar), 181 x 70 cm, MAC-Niterói

- Fig. 6** - Waldemar Cordeiro, *Distorções óptico-cinéticas*, 1964 (madeira, fios, garrafas com água e fotografia), obra não preservada
- Fig. 7** - Lygia Clark, *Bicho de Bolso*, 1967 (alumínio)
- Fig. 8** - Carlos Zilio, *Lute (marmita)*, 1967 (alumínio, plástico, resina plástica), 18 x 10,5 x 6cm
- Fig. 9** - Antonio Dias, *Acidente no jogo*, 1964 (vinil e acrílica sobre tela almofadada e madeira), 103 x 55 x 77 cm, coleção do artista
- Fig. 10** - Capa, a partir de idéia de Hélio Oiticica, do catálogo da exposição *NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 6 a 30 de abril 1967
- Fig. 11** - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967, obras do bloco de exposições
- Fig. 12** - Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista (Primeira Versão)*, 1965 (óleo, acrílica, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira), 195 x 176 cm., col. do artista
- Fig. 13** - Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista*, 1965 (óleo, acrílica, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira), 195 x 176 cm, col. do artista
- Fig. 14** - Hélio Oiticica, *Grande Núcleo*, 1960-66, montado na Galeria 64, Rio de Janeiro, 1966
- Fig. 15** - Hélio Oiticica manipulando *B11 Bólide caixa 09*, 1964, no pátio de seu atelier na rua Engenheiro Duarte, RJ, foto de Claudio Oiticica
- Fig. 16** - Nildo da Mangueira com *Parangolé P4, capa 1*, 1964
- Fig. 17** - Hélio Oiticica, *Ninhos*, na exposição Information, Museum of Modern Art, New York, 1970
- Fig. 18** - Lygia Clark, *Bicho*, 1961 (alumínio), diâmetro: 60 cm
- Fig. 19** - Lygia Clark, *Bicho*, 1961 (alumínio), diâmetro: 60 cm
- Fig. 20** - Lygia Clark, *Cesariana: série roupa-corpo-roupa*, 1967
- Fig. 21** - Waldemar Cordeiro, *Distorções óptico-cinéticas*, 1964 (madeira, fios, garrafas com água e fotografia), obra não preservada
- Fig. 22** - Antonio DIAS, *The American Death*, 1967 (tinta acrílica sobre tela e Duratex), 91,8 x 195,5 cm
- Fig. 23** - Hélio Oiticica, *Bilaterais e Relevos Espaciais*, 1959 (Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, 1992)
- Fig. 24** - Hélio Oiticica, *Grande Núcleo*, 1960-66 (NC 3, NC 4 e NC 6)
- Fig. 25** - Lygia CLARK (1920-1988), *Casulo*, 1959 (ferro), 30 x 30 x 5 cm
- Fig. 26** - Lygia Clark, *Trepante 3*, 1965 (inox e madeira), 33 x 50 cm
- Fig. 27** - Lygia Clark, *Bicho*, 1964 (aço escovado), 38 x 44 x 55 cm
- Fig. 28** - Antonio Dias, *O homem que foi atropelado*, 1963 (óleo sobre gesso e duratex), 51 x 60 cm
- Fig. 29** - Antonio Dias, *Projeto para um voo de ataque*, 1964
- Fig. 30** - Antonio Dias, *Os Restos Do Herói*, 1966 (acrílica, óleo e vinil sobre madeira e tecido estofado), 185 x 178 x 35 cm
- Fig. 31** - Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista*, 1965 (óleo, acrílica, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira), 195 x 176 cm, col. do artista
- Fig. 32** - Lygia Clark, *Contra-relevo*, 1959 (tinta industrial sobre madeira), 140 x 140 x 2,5cm
- Fig. 33** - Lygia Clark, *Contra-relevo*, 1959 (tinta industrial sobre madeira), 56 x 56 x 1,5 cm
- Figs. 34** - Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista* (detalhes), 1965 (óleo, acrílica, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira), 195 x 176 cm, col. do artista
- Fig. 35** - Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista* (detalhes), 1965 (óleo, acrílica, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira), 195 x 176 cm, col. do artista
- Fig. 36** - Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista* (detalhes), 1965 (óleo, acrílica, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira), 195 x 176 cm, col. do artista
- Fig. 37** - Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista*, 1965 (óleo, acrílica, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira), 195 x 176 cm, col. do artista
- Fig. 38** - Antonio Dias, *Página do Caderno de Esboço de A.D.* (detalhe), 1968 (técnica mista sobre papel), 23,3 x 32 cm, col do artista
- Fig. 39** - Antonio Dias com as obras *Vencedor?* (1964) e *Acidente no Jogo* (1964), c. 1965
- Fig. 40** - Roy Lichtenstein, *M-Maybe (A Girl's Picture)*, 1965 (magma sobre tela), 152 x 152 cm. Col. Museum Ludwig Koln
- Fig. 41** - Antonio Dias, *Querida, você está bem?*, 1964 (acrílica sobre madeira e hardboard), 121,5 x 95 x 7,5cm
- Fig. 42** - Antonio Dias, *Fumaça do Prisioneiro*, 1964 (alquídica e spray sobre madeira), 120,8 x 93,6 x 7,6 cm. Col. MAC-USP, São Paulo
- Fig. 43** - Antonio Dias, *Herói da Montanha*, 1967 (tinta acrílica sobre madeira, tela, tecido acolchoado e duratex), 87 x 87 x 6 cm
- Fig. 44** - Hélio Oiticica, Foto de Rua, *Gênese do Parangolé*, 1964
- Fig. 45** - *Ensaio de Samba na Manguera*, 1965
- Fig. 46** - Nininha Xoxoba com *P 25 Parangolé Capa 21 "Xoxoba"*, 1968, durante a filmagem de HO, de Ivan Cardoso, 1979
- Fig. 47** - Hélio OITICICA, *Guevaluta Baby / P21 Parangolé Capa 17*, 1968, Homenagem a José Celso Martinez Correia
- Fig. 48** - Hélio Oiticica, *B 14 Bólide caixa 11*, 1964
- Fig. 49** - Hélio Oiticica, *B 30 Bólide Caixa 17, Poema bólide 01 "do meu sangue/do meu suor/este amor viverá"*, 1965-66
- Fig. 50** - Recorte do *Jornal do Brasil*, 24.5.1968 (acervo Programa HO)
- Fig. 51** - Hélio Oiticica, *B57 Bólide cama 1*, 1968
- Fig. 52** - 8 de abril de 1968 (foto Agência Estado)
- Fig. 53** - Nildo da Mangueira veste *Parangolé P15, Capa 11/ Incorporo a Revolta*, 1967
- Fig. 54** - Jerônimo da Mangueira veste *P08 Parangolé capa 05 "Mangueira"*, 1965
- Fig. 55** - Nildo da Mangueira com *Parangolé Capa 13 "Estou Possuído"*, 1966
- Fig. 56** - Jerônimo de Mangueira veste *P11 Parangolé capa 07 "Sexo, Violência..."*; Antonio Manuel veste *P13 Parangolé capa 09 "Cuidado com o Tigre"* (col. com Antonio Dias); Robertinho veste *P12 Parangolé capa 08 "Capa da*

- Liberdade*" (col. com R. Gerchman); Hélio Oiticica veste *Parangolé Capa 03 "Pedrosa"* – aterro do Flamengo, 1966
- Fig. 57** - Jerônimo de Manguiera veste *P08 Parangolé capa 05 "Manguiera"*; Antonio Manuel veste *P01 Parangolé capa 04*; Robertinho veste *P11 Parangolé capa 07 "Sexo, Violência..."* no Aterro do Flamengo, 1966 (foto Claudio Oiticica)
- Fig. 58** - Nildo da Manguiera veste *Parangolé P15, Capa 11/ Incorporo a Revolta*, 1967
- Fig. 59** - Nildo da Manguiera e Hélio Oiticica veste *P18 Parangolé Capa 14 "Estamos Famintos"*, 1967
- Fig. 60** - Miro da Manguiera, César Oiticica, Hélio Oiticica e Reinaldo Jardim, na mostra *Opinião 65, inauguração do Parangolé*, MAM-RJ, 1965
- Fig. 61** - Miro da Manguiera com *P1 Parangolé Estandarte 1*, 1964
- Fig. 62** - Inauguração do *Parangolé*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965
- Fig. 63** - Miro da Manguiera veste *P 06 Parangolé Capa 03 "Pedrosa"*, na mostra *Opinião 65*, MAM-RJ, 1965 (foto Desdemone Bardin)
- Fig. 64** - Roseni dançando com *P07 Parangolé capa 04 "Clark"*, na mostra *Opinião 65*, MAM-RJ, 1965 (foto Desdemone Bardin)
- Fig. 65** - Hélio Oiticica com *P01 Parangolé estandarte* e Maria Helena com *P08 Parangolé capa 05 "Manguiera"*, durante a mostra *Opinião 65*, MAM-RJ, 1965 (foto Desdemone Bardin)
- Fig. 66** - Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista*, 1965 (óleo, acrílica, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira), 195 x 176 cm, col. do artista
- Fig. 67** - Hélio Oiticica, *B33 Bólido caixa 18, Caixa poema 02 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, 1966, Col.G.Chateaubriand – MAM RJ
- Fig. 68** - Hélio Oiticica manipulando *B08 Bólido vidro 02*, 1963-64 (foto Desdemone Bardin)
- Fig. 69** - Hélio Oiticica, atrás, a paisagem da Lagoa, vista de seu ateliê, nas redondezas do Jardim Botânico, 1965 (foto Claudio Oiticica)
- Fig. 70** - Hélio Oiticica com *B33 Bólido caixa 18, Caixa poema 02 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, 1966
- Fig. 71** - Antonio Dias, *Programação para um Assassinato*, 1964 (tecido estofado, madeira, pigmentos metálicos, vinil sobre tela e aglomerado), 125 x 122 x 15 cm.
- Fig. 72** - Waldemar Cordeiro, *Indivíduo sobre massa*, 1966 (lente de aumento, madeira, acrílico e fotografia), obra não preservada.
- Fig. 73** - Hélio Oiticica, *B44 Bólido Caixa 21 "Homenagem à Mineirinho" (caixa-poema 3)*, 1967 (vinilica s/ madeira, areia, plástico, couro e fotografia), 50x44x52 cm / 29x42,5x29cm
- Fig. 74** - Cartaz do filme *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla, 1967
- Fig. 75** - Hélio Oiticica, estandarte *Seja Marginal, Seja Herói*, 1968 (serigrafia sobre tecido), 93 x 110 cm
- Fig. 76** - Hélio OITICICA, *Guevaluta Baby / P21 Parangolé Capa 17*, 1968, Homenagem a José Celso Martinez Correia
- Fig. 77** - Hélio Oiticica, *Fotomontagem*, parte de *Subterranean Tropicália Projects*. A) BABYLONESTS, 81, 2nd. Avenue Loft, 4, NY; B) Subsisto, Poema de Augusto de Campos; C) Nordeste do Brasil; D) Morte de Carlos Lamarca, líder da Guerrilha brasileira nos anos 70
- Fig. 78** - Hélio Oiticica, 1973, Block-experiment in Cosmococa, CCI Trashscapes (com Neville d'Almeida)
- Fig. 79** - *Cara de Cavalo assassinado*, publicada originalmente no Jornal do Brasil, 1964
- Fig. 80** - Hélio Oiticica, *B33 Bólido caixa 18, Caixa poema 02 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, 1966, Col.G.Chateaubriand – MAM RJ
- Fig. 81** - Hélio Oiticica, *B33 Bólido caixa 18, Caixa poema 02 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, 1966 (madeira, fotografia, náilon, acrílica, plástico e pigmentos), Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM RJ
- Fig. 82** - Hélio Oiticica, *B33 Bólido caixa 18, Caixa poema 02 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, 1966 (madeira, fotografia, náilon, acrílica, plástico e pigmentos), Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM RJ
- Fig. 83** - Hélio Oiticica, *B33 Bólido caixa 18, Caixa poema 02 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, 1966 (madeira, fotografia, náilon, acrílica, plástico e pigmentos), Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM RJ
- Fig. 84** - Hélio Oiticica, *B44 Bólido Caixa 21 "Bólido Mineirinho" (poema caixa 3)*, 1967 (vinilica sobre madeira, areia, plástico, couro, fotografia)
- Fig. 85** - Hélio Oiticica, *B44 Bólido Caixa 21 "Bólido Mineirinho" (poema caixa 3)*, 1967 (vinilica sobre madeira, areia, plástico, couro, fotografia)
- Fig. 86** - Antonio Manuel, *Repressão outra vez - eis o saldo*, 1968 (madeira, pano, corda, silk-screen), 122 x 80 cm cada, col.do artista
- Fig. 87** - Antonio Dias, *Project for an Artistic Attitude*, 1970 (acrílica sobre tela), 200 x 300 cm

CAPÍTULO 2

- Fig. 1** - Antonio Dias, *To the police*, 1968 (bronze), aprox. 8 x 12 cm
- Fig. 2** - Antonio Manuel, *Repressão outra vez - eis o saldo*, 1968 (madeira, pano, corda, silk-screen), 122 x 80 cm cada
- Fig. 3** - Antonio Manuel, *Repressão outra vez - eis o saldo*, 1968 (madeira, pano, corda, silk-screen), 122 x 80 cm cada
- Fig. 4** - Antonio Manuel, *Repressão outra vez - eis o saldo*, 1968 (madeira, pano, corda, silk-screen), 122 x 80 cm cada
- Fig. 5** - Antonio Manuel, *Repressão outra vez - eis o saldo*, 1968 (madeira, pano, corda, silk-screen), 122 x 80 cm cada
- Fig. 6** - Nildo da Manguiera veste *P 19 Parangolé capa "Gileasa" (Homenagem a Gilberto Gil)*, no evento *Apocalipopótase* no Aterro do Flamengo, RJ, 1968 (foto Cláudio Oiticica)
- Fig. 7** - Torquato Neto veste *P04 Parangolé capa 01*, no evento *Apocalipopótase*, Aterro do Flamentto, RJ, 1968 (Foto Claudio Oiticica)
- Fig. 8** - Antonio Manuel, *Urnas quentes*, 1968 (madeira, lacre, fita), 60 x 33 x 20 cm cada
- Fig. 9** - Antonio Manuel, *Urnas quentes*, 1968 (madeira, lacre, fita), 60 x 33 x 20 cm cada
- Fig. 10** - Antonio Dias, *Incomplete Biography*, 1968 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm
- Fig. 11** - Antonio Dias, *Incomplete Biography*, 1968 (acrílica sobre cartão), 50 x 70 cm

- Fig. 12** – Antonio Dias, *Anywhere is my land*, 1968 (acrílica sobre tela), 130 x 195 cm
- Fig. 13** – Antonio DIAS, *The Lin Piao's Biography*, 1968 (litografia sobre papel BFK Rives - Edição Michel Cassé, Paris)
- Fig. 14** – Donald Judd, *Untitled*, 1962
- Fig. 15** – Antonio Dias, *The Day as a Prisoner*, 1971 (acrílica sobre tela), 130 x 195 cm
- Fig. 16** – Exemplo de *layout* de página de diagramação
- Fig. 17** – Antonio Dias, *Environments for the Prisoner*, c. 1969 (papel metalizado e acrílica sobre cartão), 70 x 50 cm
- Fig. 18** – Antonio Dias, *The Prisoner*, 1969 (acrílica sobre tela), 50 x 50 cm
- Fig. 19** – *Publicidade da poltrona Giroflex*, página interna da revista *Visão*, 28.04.1967
- Fig. 20** – Antonio Dias, *Terror Square*, 1968 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm
- Fig. 21** – Antonio Dias, *The Occupied Country* (acrílica sobre tela), 1970, 130 x 162 cm
- Fig. 22** – Exemplo de *layout* de página de diagramação
- Fig. 23** – Antonio Dias, *Absent Monument*, 1968 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm
- Fig. 24** – Antonio Dias, *Evergreen Monument*, 1968 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm
- Fig. 25** – Antonio Dias, *Free Continent - Cultural Development*, 1968-9 (acrílica sobre tela), 130 x 195 cm
- Fig. 26** – Antonio Dias, *The Occupied Country*, 1970 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm
- Fig. 27** – Antonio Dias, *The Hardest Way*, 1970 (acrílica sobre tela), 200 x 300 cm
- Fig. 28** – Antonio Manuel, *Dia a dia*, 1973 (flan) 55,5 x 37cm
- Fig. 29** – Antonio Manuel, *Sabor doce para bocas amargas*, 1973 (flan) 55,5 x 37cm
- Fig. 30** – Antonio Manuel, *Sabor doce para bocas amargas*, 1973 (flan) 55,5 x 37cm
- Fig. 31** – Antonio Dias, *The Theory of Painting*, 1971 (acrílica sobre tela), 120 x 120 cm.
- Fig. 32** – Antonio Dias, *Sun photo as self-portrait*, 1968, (acrílica sobre tela), 150 x 150 cm
- Fig. 33** – Antonio Dias, *Project for an Artistic Attitude*, 1970 (acrílica sobre tela), 200x300 cm
- Fig. 34** – Cláudio Tozzi, *Módulo Lunar*, 1973 (liquitex sobre tela colada em madeira), 90 x 130 cm
- Fig. 35** – Cláudio Tozzi, *Ambulância*, 1977 (acrílica sobre tela), 90 x 130 cm
- Fig. 36** – Antonio Dias, *The Representation* (políptico), c. 1970 (óleo sobre tela), 95 x 95 cm (cada)
- Fig. 37** – Donald Judd, *Untitled*, 1974
- Fig. 38** – Robert Morris, *Untitled*, 1962
- Fig. 39** – Sol LeWitt, *Wall Drawing # 289*, 1976 (giz sobre parede)
- Fig. 40** – Kasimir Malevich, *Quadrado preto sobre fundo branco*, 1915 (óleo sobre madeira), 80 x 80 cm
- Fig. 41** – Antonio Dias, *Realta*, 1969
- Fig. 42** – Antonio Dias, *The Statement* (1971) e *Project for an Artistic Attitude* (1971)
- Fig. 43** – Exemplo de out-door publicitário
- Fig. 44** – Antonio Dias, *The Unfinished Monument*, 1969 (acrílico sobre tela), 85 x 130 cm
- Fig. 45** – Antonio Dias, *FAC-SÍMILE*, 1971 (acrílica sobre tela), 130,3 x 163 cm
- Fig. 46** – Antonio Dias, *The Tripper*, 1971 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm
- Fig. 47** – Antonio Dias, *AlphaOmega Biography* (políptico), 1968 (acrílica sobre tela), 190 x 380 cm
- Fig. 48** – Antonio Dias, *Environment for the Prisoner / The day / The Night*, 1970 (acrílica sobre tela), 50 x 149 cm
- Fig. 49** – Antonio Dias, *Project for "The Body"*, 1970 (acrílica sobre tela), 200 x 600 cm
- Fig. 50** – Antonio DIAS, *The Lin Piao's Biography*, 1968 (acrílica sobre tela), 150 x 150 cm
- Fig. 51** – Antonio Dias, *Chinese Monument*, 1969 (acrílica sobre tela) 200 x 297,5 cm
- Fig. 52** – Antonio Dias, *Monumento à Poeira*, 1970 (acrílico sobre tela) 162 x 130 cm
- Fig. 53** – Antonio Dias, *Monument to the Memory*, 1970 (acrílico sobre tela) 100 x 100 cm
- Fig. 54** – Antonio Dias, *The Unfinished Monument*, 1969 (acrílica sobre tela), 85 x 130 cm
- Fig. 55** – Marcel Gautherot, *Moradia dos trabalhadores da construção civil na Sacolândia*, arredores de Brasília, c. 1959
- Fig. 56** – Cildo Meireles, *Arte Física: Caixas de Brasília / Clareira*, 1969
- Fig. 57** – Cildo Meireles, *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, 1970 (estaca de madeira, tecido branco, termômetro clínico, 10 galinhas vivas, gasolina, fogo)
- Fig. 58** – Cildo Meireles, *O sermão da montanha: Fiat Lux*, 1973 (126mil caixas de fósforos Fiat Lux, 8 espelhos, lixa preta, 8 bem-aventuranças do Sermão da Montanha [Mateus V, 3-10], 5 atores), duração 24h
- Fig. 59** – Zeni da Manguiera com *B34 Bólido Bacia 1*, 1965-66 (plástico, terra e luva de borracha), 15 x 67 x 45,8 cm (foto de Hélio Oiticica)
- Fig. 60** – Hélio Oiticica, *B36 Bólido Caixa 19 "Padiola"*, 1966 (madeira e brita), 24 x 150 x 39 cm (Foto da *Whitechappel Experience*, Londres, 1969)
- Fig. 61** – Hélio Oiticica, *B36 Bólido Caixa 19 "Padiola"*, 1966 (madeira e brita), 24 x 150 x 39 cm
- Fig. 62** – Antonio Dias, *History*, 1968 (PVC, terra, poeira e detritos), 6,5 x 39,7 x 38,5 cm
- Fig. 63** – Antonio Dias, *Do It Yourself: FREEDOM TERRITORY*, prancha n. I (1) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
- Fig. 64** – Antonio Dias, *Terror Square (Monument in the Darkness)*, prancha n. II (5) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
- Fig. 65** – Antonio Dias, *Monument to the memory*, prancha n.III (3) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
- Fig. 66** – Antonio Dias, *Area for / the beginning / the end*, prancha n.IV (4) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
- Fig. 67** – Antonio Dias, *EVERGREEN: Monument to agriculture*, prancha n.V (6) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
- Fig. 68** – Antonio Dias, *Environment for the Prisoner*, prancha n.VI (7) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
- Fig. 69** – Antonio Dias, *Chinese Monument*, prancha n.VII (8) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
- Fig. 70** – Antonio Dias, *Untitled monument*, prancha n.VIII (9) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969

- Fig. 71** – Antonio Dias, *Incomplete Biography*, prancha n.IX (10) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
- Fig. 72** – Antonio Dias, *Anywhere is my land*, prancha n.X (2) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
- Fig. 73** – Antonio Dias, texto do documento *Project-book – ten plans for open projects*, 1969
- Fig. 74** – Antonio Dias, documento *Project-book – ten plans for open projects*, 1969
- Fig. 75** – Antonio Dias, *Do It Yourself: FREEDOM TERRITORY*, prancha n. I (1) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
- Fig. 76** – Antonio Dias, *Do it yourself: freedom territory*, 1969 (fita adesiva), 400 x 600 cm
- Fig. 77** – Antonio Dias, *To the police*, 1968 (bronze), aprox. 8 x 12 cm
- Fig. 78** – Antonio Dias, *Terror Square (Monument in the Darkness)*, prancha n. II (5) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
- Fig. 79** – Antonio Dias, *EVERGREEN: Monument to agriculture*, prancha n.V (6) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
- Fig. 80** – Hélio Oiticica, *B47 Bolide Caixa 22 “Mergulho do Corpo”*, 1967 (fibrocimento, borracha e água), 53 x 68 x 63 cm, integrante do ambiente *Eden, Whitechappel Experiment*, Londres, 1969
- Fig. 81** – Hélio Oiticica, *B47 Bolide Caixa 22 “Mergulho do Corpo”*, 1967 (fibrocimento, borracha e água), 53 x 68 x 63 cm, integrante do ambiente *Eden, Whitechappel Experiment*, Londres, 1969

CAPÍTULO 3

- Fig. 1** – Antonio Dias, *The Illusionist*, 1971 (acrílica sobre tela) 129 x 161 cm
- Fig. 2** – Hélio Oiticica, *Célula Barracão Experimento 1*, 1969, Gardner Art Centre, University of Sussex (dezembro 1969), PHO 0306/69)
- Fig. 3** – Modelo dos túneis “Cu Chi”, Vietnã, in Tom MANGOLD e John PETTYCATE, *The Tunnels of Cu Chi* (Cornell University)
- Fig. 4** – Antonio Dias, documento *Project-book – ten plans for open projects*, 1969
- Fig. 5** – *Membro do Vietcong saindo de um Túnel “Cu Chi”*, Vietnã, anos 1970
- Fig. 6** – Hélio Oiticica, *Subterranea 2*, 1969 (manuscrito inédito, PHO 0382-69), p. 2
- Fig. 7** – Antonio Dias, *Area for / the beginning / the end*, prancha n.IV (4) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
- Fig. 8** – Hélio Oiticica, *PN 16 “NADA”*, 1971-74 (Montagem: Praça XV, Rio de Janeiro, 2010)
- Fig. 9** – Antonio Dias, *A Ilustração da Arte*, 1971 (acrílica sobre tela), 120 x 120 cm
- Fig. 10** – Antonio Dias, *The Illusionist*, 1971 (acrílica sobre tela) 129 x 161 cm
- Fig. 11** – *Alçapão para túnel fechado, em Cu Chi, Vietnã*
- Fig. 12** – *Alçapão para túnel aberto, em Cu Chi, Vietnã* (fotos Kevyn Jakobs, 1997)
- Fig. 13** – Antonio Dias, *The Illustration of Art*, 1973 (acrílica sobre tela), 150 x 150 cm
- Fig. 14** – Antonio Dias, *The Illustration of Art*, 1973 (acrílica sobre tela), 150 x 150 cm
- Fig. 15** – Antonio Dias, *The Illustration of Art*, 1972 (acrílica sobre tela), 130 x 162 cm
- Fig. 16** – Antonio Dias, *The Illustration of Art* (diptico), 1973 (acrílica sobre tela e vidro), 50 x 50 cm + 150 x 150 cm
- Fig. 17** – Antonio Dias, *The Illustration of Art* (políptico), 1973 (acrílica sobre tela), 60 x 90 cm cada
- Fig. 18** – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Hide-Brick Painting* 1974 (lápis e gesso sobre tela), 130 x 195 cm
- Fig. 19** – Antonio Dias, página interna do livro *Some Artists Do / Some Not* (Milão, Ed. Nuovi Strumenti, 1974)
- Fig. 20** – Antonio Dias, *AlphaOmega Biography* (políptico), 1968 (acrílica sobre tela), 190 x 380 cm
- Fig. 21** – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Art / Model*, 1973 (acrílica sobre tela), instalação de 6 telas de 60 x 60 cm cada
- Fig. 22** – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Society / Model*, 1973 (acrílica sobre tela), instalação de 7 telas de 60 x 60 cm cada
- Fig. 23** – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Art & Society / Model*, 1973 (acrílica sobre madeira), instalação de dimensões variáveis
- Fig. 24** – À esq. *The Illustration of Art / Art & Society / Model*, 1975; à dir. *The Illustration of Art / Art / Model*, 1973
- Fig. 25** – Antonio DIAS, *The Illustration of Art / Economy / Model*, 1975 (tecido class 1 *treveira fire resistant* sobre parede), dimensões variáveis
- Fig. 26** – Antonio Dias, *The Illustration of Art*, 1972 (serigrafia, ed. 48 de 90), 50 x 70 cm
- Fig. 27** – Antonio Dias, página interna do livro *Some Artists Do / Some Not* (Milão, Ed. Nuovi Strumenti, 1974)
- Fig. 28** – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power*, 1972a (serigrafia, acrílica sobre tela), 121 x 317 cm
- Fig. 29** – Produção e montagem de *dazibao* durante a Revolução Cultural, China, c. 1966-1976
- Fig. 30** – Produção e montagem de *dazibao* durante a Revolução Cultural, China, c. 1966-1976
- Fig. 31** – *Dazibao* francês, c. 1968
- Fig. 32** – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power* (detalhes), 1972a (serigrafia, acrílica sobre tela), 121 x 317 cm
- Fig. 33** – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power* (detalhes), 1972a (serigrafia, acrílica sobre tela), 121 x 317 cm
- Fig. 34** – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power* (detalhes), 1972a (serigrafia, acrílica sobre tela), 121 x 317 cm
- Fig. 35** – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power* (detalhes), 1972a (serigrafia, acrílica sobre tela), 121 x 317 cm
- Fig. 36** – Antonio Dias, *Dazibao / The Shape of Power**, 1972b (serigrafia sobre papel, acrílica sobre tela, papel, madeira), dimensões variáveis

Fig. 37 – Antonio Dias, *O País Inventado – Dias de Deus-Dará*, 1976 (cetim, bronze patinado), comprimento 500 cm

CAPÍTULO 4

- Fig. 1** – Antonio Dias, *O Cavalo de Tróia*, 1976 (papel de pasta de algodão), 56 x 144 cm
Fig. 2 – Antonio Dias, *Trama*, 1977, álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês, 56 x 82 cm cada, MAC-Niterói
Fig. 3 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power*, 1972a (serigrafia, acrílica sobre tela), 121 x 317 cm
Fig. 4 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Art / Model*, 1973 (acrílica sobre tela), 60 x 690 cm
Fig. 5 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / The Meaning of Production / Model*, 1974 (poster), 75 x 50 cm
Fig. 6 – Antonio Dias, *Chinese Monument*, 1970 (serigrafia, 07/40), 61 x 91 cm
Fig. 7 – Antonio Dias, *Evergreen Monument*, 1968 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm
Fig. 8 – Antonio Dias, *A Ilustração da Arte / Economia / Modelo*, 1975 (tecido *class 1 trevira fire resistant* sobre parede), dimensões variáveis
Fig. 9 – Antonio Dias, *Dazibao / The Shape of Power**, 1972b (serigrafia sobre papel, acrílica sobre tela, papel, madeira), dimensões variáveis
Fig. 10 – Antonio Dias, *The Hard Life*, 1968 (acrílica sobre tela), 130 x 162 cm
Fig. 11 – Antonio Dias, *The Illustration of Art*, 1972 (acrílica sobre tela), 130 x 162 cm
Fig. 12 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power*, 1972a (serigrafia, acrílica sobre tela), 121 x 317 cm
Fig. 13 – Antonio Dias, *O Cavalo de Tróia*, 1976 (papel de pasta de algodão), 56 x 144 cm
Fig. 14 – Estudante do ensino primário parte do grupo de literatura cola *dazibao*, China, déc. 1970
Fig. 15 – Antonio Dias, *Trama*, 1977, álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês, 56 x 82 cm cada, MAC-Niterói
Fig. 16 – Antonio Manuel, *Exposição de 0 às 24 horas*, 1973 (intervenção no jornal *O Dia*, Rio de Janeiro)
Fig. 17 – Antonio Manuel, *Superjornais: Clandestinas*, 1973 (intervenção no jornal *O Dia*, Rio de Janeiro)
Fig. 18 – Antonio Manuel, *Visualização Brasileira*, 1975 (nanquim sobre *flan* de jornal), 56,5 x 37,5 cm
Fig. 19 – Censura no semanário *Movimento*, 1977
Fig. 20 – Censura no semanário *Movimento*, 1977
Fig. 21 – Antonio Dias, *Programação para um Assassinato*, 1964 (tecido estofado, madeira, pigmentos metálicos, vinil sobre tela e aglomerado), 125 x 122 x 15 cm
Fig. 22 – Antonio Dias, *The Art of Transference (I LOVE YOU)*, 1972 (espelho, vidro e cartão sobre parede), 180 x 180 cm
Fig. 23 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.4, *Monument to the memory*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm
Fig. 24 – Antonio Dias, *Trama*, 1977, álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês, 56 x 82 cm cada, MAC-Niterói
Fig. 25 – Donald Judd, *Untitled*, 1974
Fig. 26 – Sol LeWitt, *A 9 (from 'Serial Project #1')*, 1966
Fig. 27 – Robert Morris, *Three L-Beams*, 1965 (atrás, mural de Sol LeWitt)
Fig. 28 – Robert Morris, *Desenho para sem título (Estádio)*, 1967
Fig. 29 – Robert Morris, *Three L-Beams*, 1965
Fig. 30 – Robert Morris, *Untitled*, 1977
Fig. 31 – Robert Morris, *Three L-Beams*, 1965
Fig. 32 – Robert Morris, *Untitled*, 1964 (seven geometric plywood structures painted grey), installation in the Green Gallery, New York, 1964
Fig. 33 – Luiz Sacilotto, *Concretion 5624*, 1956
Fig. 34 – Luiz Sacilotto, *Concretion 5732*, 1957
Fig. 35 – Antonio DIAS, *Trama* (detalhes), 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm cada
Fig. 36 – Luiz Sacilotto, *Concreção 5816*, 1958
Fig. 37 – Sol Lewitt, *Incomplete Open Cube*, 1974 (alumínio pintado), aresta 106 cm
Fig. 38 – Sol Lewitt, *Incomplete Open Cube*, 1974 (alumínio pintado), aresta 106 cm
Fig. 39 – Sol Lewitt, *Variations On Incomplete Open Cubes*, 1974
Fig. 40 – Sol Lewitt, *Incomplete Open Cube*, 1974 (alumínio pintado), aresta 106 cm
Fig. 41 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.10, *Chinese Monument*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm
Fig. 42 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.8, *Evergreen – Monument to agriculture*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm
Fig. 43 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.9, *The Secret Identity*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm
Fig. 44 – Antonio Dias, Prancha n. 1, Colofon de *Trama*, 1977 (álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês), 56 x 82 cm cada
Fig. 45 – Antonio Dias, detalhe de *Monument to the Memory* (prancha 4 de *Trama*), 1977 (álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês), 56 x 82 cm cada (Exemplar da col. Daros Latinoamerica, Zurique)
Fig. 46 – Antonio Dias, detalhe de *Monument to the Memory* (prancha 4 de *Trama*), 1977 (álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês), 56 x 82 cm cada (Exemplar da col. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife)
Fig. 47 – Antonio Dias, detalhe de *Chinese Monument* (prancha 10 de *Trama*), 1977 (álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês), 56 x 82 cm cada (Exemplar da col. Daros Latinoamerica, Zurique)

- Fig. 48** – Antonio Dias, detalhe de *Chinese Monument* (prancha 10 de *Trama*), 1977 (álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês), 56 x 82 cm cada
- Fig. 49** – Antonio Dias, *Do It Yourself: Freedom Territory*, 1969 (fita adesiva), 400 x 600 cm
- Fig. 50** – Antonio Dias, *To the Police*, 1968 (bronze), aprox. 8 x 12 cm
- Fig. 51** – Antonio Dias, *The Illustration of Art*, 1977 (folha de ouro sobre papel artesanal), 76 x 164 cm
- Fig. 52** – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.2, *Anywhere is my land*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm.
- Fig. 53** – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.8, *Evergreen – Monument to agriculture* (detalhe), 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm
- Fig. 54** – Jornal *Movimento*, julho de 1977. A matéria sobre a sucessão do Presidente Geisel foi completamente censurada
- Fig. 55** – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.2, *Anywhere Is My Land*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm
- Fig. 56** – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.7, *Environment for the Prisoner*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm
- Fig. 57** – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.3, *Do It Yourself: Freedom Territory*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm
- Fig. 58** – Antonio Dias, *Do It Yourself: FREEDOM TERRITORY*, prancha n. I (1) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
- Fig. 59** – Antonio Dias, *Do It Yourself: Freedom Territory*, 1969 (fita adesiva), 400 x 600 cm
- Fig. 60** – Antonio Dias, *The Illustration of Art*, 1977 (papel feito à mão com óxido de ferro), 115 x 240 cm
- Fig. 61** – Antonio Dias, *O Cavalo de Troia*, 1976 (papel de pasta de algodão), 56 x 144 cm
- Fig. 62** – Antonio Dias, *Environment for the Prisoner*, prancha n.VI (7) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969.
- Fig. 63** – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.7, *Environment for the Prisoner*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm
- Fig. 64** – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.7, *Environment for the Prisoner*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm
- Fig. 65** – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.3, *Do it yourself: freedom territory*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm
- Fig. 66** – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Tool & Work*, 1977 (papel nepalês feito a mão, barro vermelho), 60 x 240 cm
- Fig. 67** – Antonio Dias, *A Ilustração da Arte (Eu e os Outros)*, 1977 (papel artesanal, óxido de ferro), 115 x 240 cm
- Fig. 68** – Antonio Dias, *A Ilustração da Arte (O Lugar & A Coisa)*, 1977 (papel artesanal, óxido de ferro), 115 x 240 cm
- Fig. 69** – Antonio Dias, *Arabesques to the desired death of art*, 1982 (grafite, ouro, bronze, óxido de ferro, nanquim e acrílica sobre papel), 58 x 293 cm

EPÍLOGO

- Fig. 1** – Millôr Fernandes, *Que país é este?* (São Paulo, Circulo do Livro, 1978), p. 31
- Fig. 2** – Millôr Fernandes, *Que país é este?* (São Paulo, Circulo do Livro, 1978), p.30
- Fig. 3** – Antonio Manuel, *Onde estão todos?*, 1979 (madeira vidro, foto, folhas), 15 x 15 x 5cm
- Fig. 4** – Hélio Oiticica, Projeto (não realizado) para *Parangolé Área "A RONDA DA MORTE"* (frente), 1979, anexo do documento *Carta para Martine – HO RIO ATAULFO MAY 23 79* (23.05.1979, PHO 0085/79)
- Fig. 5** – Hélio Oiticica, Projeto (não realizado) para *Parangolé Área "A RONDA DA MORTE"* (verso), 1979, anexo do documento *Carta para Martine – HO RIO ATAULFO MAY 23 79* (23.05.1979, PHO 0085/79)
- Fig. 6** – Antonio Dias, Detalhe da capa do jornal/catálogo *Antonio Dias*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
- Fig. 6** – Antonio Dias, Capa do livro-catálogo *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal) Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPe)
- Fig. 7** – Antonio Dias, Página 11 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal), catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (João Pessoa, FUNARTE, 1979)
- Fig. 8** – Antonio Dias, Página 11 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979
- Fig. 9** – Antonio Dias, Página 16 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979
- Fig. 10** – Antonio Dias, Página 17 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979
- Fig. 11** – Antonio Dias, Página 24 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979
- Fig. 12** – Antonio Dias, Página 32 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979
- Fig. 13** – Antonio Dias, Página 33 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979
- Fig. 14** – Antonio Dias, Página 34 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979
- Fig. 15** – Antonio Dias, Página 35 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979
- Fig. 16** – Antonio Dias, Página 38 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979
- Fig. 17** – Antonio Dias, Página 39 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979
- Fig. 18** – Antonio Dias, Página 40 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979
- Fig. 19** – Antonio Dias, Página 41 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979
- Fig. 20** – Antonio Dias, Páginas 42-43 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979

SUMÁRIO

p. xviii	INTRODUÇÃO <i>Ruínas de uma utopia</i>
p. 1	PRÓLOGO <i>Cenas de um desenvolvimento (desigual e combinado)</i>
p. 46	CAPÍTULO 1 <i>Uma fratura na participação: Mangueira e a Nota Imprevista (1964-67)</i>
p. 113	CAPÍTULO 2 <i>Diagramação da resistência: a linguagem da produção sob censura (1968-71)</i>
p. 182	CAPÍTULO 3 <i>A arte do consumo, ou, lacuna em exposição (1972-75)</i>
p. 220	CAPÍTULO 4 <i>A Abertura da Trama (1976-77)</i>
p. 289	EPÍLOGO

uma dedicatória como as outras

Fig. 1 – Antonio Dias, *Trama*, 1977, álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês, 56 x 82 cm cada, MAC-Niterói

Nas convulsões da economia de mercado começamos a reconhecer, antes mesmo de seu desmoronamento, que os monumentos da burguesia são ruínas.¹

Walter Benjamin (1892-1940), “Haussmann ou as barricadas”, in *Paris, capital do século XIX*, 1935.

¹ Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du XIX^e siècle », in idem, *Oeuvres II* (Paris, Folio, 2006), p. 66. No original: « Avec l'ébranlement de l'économie marchande, nous commençons à découvrir, avant même leur effondrement, que les monuments de la bourgeoisie sont des ruines »

INTRODUÇÃO

Ruínas de uma utopia

Um livro de projetos

- Fig. 1** *Trama* (1977), de Antonio Dias (1944-), uma coleção de 11 xilogravuras, foi exposta inúmeras vezes como um painel retangular que não se completa ou que apresenta uma lacuna. Cada estampa da coleção individualmente *expõe* estruturas gráficas retomadas às pinturas “diagramadas” realizadas pelo
- Fig. 2-3** artista entre 1968-71. Tais estruturas gráficas, seguindo o desenho serial de um livro-projeto (*Project-book – 10 plans for open projects*) esboçado em 1969, são somadas a intervenções textuais. Compõem, assim, um mosaico de proposições ou jogos visuais que parecem emular de modo irônico, ao mesmo tempo, 1) possíveis plantas arquitetônicas ou projetos para a construção de ambientes; 2) modelos de página ou *roughs* de diagramação e editoração de materiais gráficos (como revistas ou anúncios publicitários) ; e 3) a padronização de gráficos ou tabelas oriundos de modelos científicos, estatísticos ou analíticos.

A ironia, alcançada por meio da emulação paródica dos modelos envolvidos, deve ser entendida como um modo de relação proposto pelo artista, por meio do objeto. Ironia, sarcasmo, paródia e cinismo frente aos discursos visuais dominantes (inclusive, ou principalmente, os artísticos) constituem o *modus operandi* da poética de Antonio Dias. A estratégia de relação obra-público proposta em sua obra constitui o que se poderia chamar de “sistema da zombaria”. O efeito visado com tal estratégia é o de disrupção ou de curto circuito na rede de discursos comunicativos, efeito marcado pela negatividade. Não é outro o sistema descrito tacitamente por Paulo Sérgio Duarte (1946-), ao narrar os procedimentos do artista, ressaltando a negatividade de sua poética:

Buscando eliminar efeitos e jogos para a inteligência que começam e acabam na retina, substituindo-os pela pesquisa da indiferença, da aparente esterilidade formal, da superfície anódina, uma prática da negação mantém aberta uma das brechas através da qual se desenvolve o questionamento dos mecanismos de produção e circulação da arte a partir de seu interior. Assim, quando nos aproximamos de uma das realizações de Antonio Dias, necessitamos de um certo estrabismo: um olho no que está exposto, outro no problema formulado.²

² Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha da trama”, in idem *Antonio Dias* (Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979), rep. in idem *A trilha da trama e outros textos sobre arte*, org. Luisa Duarte (Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004), p. 27. A metáfora oftalmológica de P.S. Duarte, ironizando, por sua vez, o “retinismo” das abordagens formalistas da arte, emula de algum modo o mesmo procedimento poético que descreve, inclusive no rebaixamento do termo de comparação, vulgar ou banal, que choca a visualidade “pura” das abordagens transcendentais da obra de arte com o desvio oftalmológico da vesguice (intensificando o efeito paródico ao mesmo tempo em que recoloca a questão em termos mais apropriados para a abordagem cáustica que exige a obra de Dias). Forçando a comparação, é possível, para fins didáticos, particularizar o regime específico de ironia e paródia da obra de Antonio Dias, aproximando-o da leitura etimológica do termo cinismo (“kinismo” / *kunismós*, do grego “cão”) realizada por Slavoj Žižek para definir a crítica irônica à ideologia: “É preciso distinguir a posição cínica estrita [pós-moderna] daquilo que [...] se poderia traduzir por] *kinismo* [*kynicism*, do grego *kunismós*]. *Kinismo* representa a rejeição plebeia ou popular da cultura oficial pelos meios da ironia e do sarcasmo: o procedimento ‘kínico’ clássico é confrontar as frases patéticas da ideologia oficial dominante – sua tonalidade solene, grave – com a banalidade cotidiana e, expondo-as ao ridículo, revelar, por trás da sublime *noblesse* das frases ideológicas, os interesses egotistas, a violência, as pretensões brutais de poder. Tal procedimento é mais pragmático que argumentativo: subverte a proposição oficial confrontando-a com a situação de sua enunciação [...]” Slavoj ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology* (Londres, Verso, 1989), p. 29. Para o humor de banheiro, popular, das primeiras obras de Dias, ver, adiante, Capítulo 1 *Uma fratura na participação: Mangueira e a Nota Imprevista*. Para a ironia ainda plebeia, mas mais sutil, da abordagem de Dias frente aos discursos artísticos hegemônicos da *minimal* e da arte conceitual nos anos 1970, ver Capítulo 2 *Diagramação da resistência: a linguagem da produção sob censura*.

No caso de *Trama*, a ironia se verifica nas sucessivas frustrações que tais “modelos” encenam para o observador. Assim, são expostas: 1) proposições de “monumentos” visuais abstratos, que não possuem indicações precisas de função ou modo de construção; 2) modelos incompletos de diagramação, com caixas preparadas para receber imagens, mas que permanecem vazias; 3) descrições de modelos analíticos que, ao cabo, são inconcludentes, sem enunciado claro ou lógica evidente.

Fig. 2 – Antonio Dias, *Monument to the memory*, prancha n. III (3) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
 Texto: MEMORY | MEMORY | MEMORY | MEMOR
 Monumento to the memory Concrete-cement

Fig. 3 – Antonio Dias, *Evergreen: Monument to agriculture*, prancha n. V (6) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
 Texto: desert
 grass covered pyramid
 EVERGREEN: Monument to agriculture

Também a incompletude da obra (verificada na lacuna do painel retangular), assim como sua estruturação modular e fragmentária (observada no conteúdo visual das estampas individuais), alude a uma relação tensa que se estabelece entre objeto e observador.

Fig. 4 – Antonio Dias, *Nota Sobre a Morte Imprevista*, 1965

A trama

Em termos gerais, no debate artístico brasileiro, a relação tradicional entre obra e espectador (na qual o sujeito contempla a obra de arte) fora problematizada pela primeira vez vinte anos antes da publicação do álbum *Trama* (1977), com as experiências artísticas do grupo *neoconcreto* (a partir de 1957) e sua apologia da “participação do espectador” – segundo a qual o espectador habitual da obra-de-arte convertia-se em um participante da experiência criativa. Com as primeiras experiências de Hélio Oiticica (1937-1980) no Morro da Mangueira, em 1964, e, especificamente, com a inauguração pública do *Parangolé* na mostra *Opinião 65* (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 12.08 a 12.09.1965), a “participação do

espectador” se tornava uma espécie de eixo-guia para a vanguarda artística brasileira.³

Foi após o golpe militar no Brasil que aflorou, como parte do complexo processo de resistência cultural ao regime, o movimento da *Nova Figuração* e, com ele, a obra de Antonio Dias – obtendo reconhecimento praticamente imediato no círculo das artes plásticas brasileiras e desencadeando um efeito irradiador.

Hélio Oiticica – naquela altura figura central do debate artístico no Brasil, e artista que provinha dos movimentos de base geométrica da década de 1950 – deixou registrado, em pelo menos dois textos⁴ da época, a importância seminal dos primeiros trabalhos de Dias como parte do processo de amadurecimento – em termos de vigor e coesão – da cultura de resistência, francamente dialética e materialista, que floresceu a partir do golpe militar de 1964, como resposta à hora histórica.⁵ A esta posição da vanguarda no Brasil, Oiticica nomeou *Nova Objetividade Brasileira* – dentro da qual a obra *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965), de Antonio Dias, operara como o “*turning point*” decisivo (nas palavras de H.O.).⁶

³ Para o desenvolvimento aprofundado da problemática em torno da “participação do espectador” e sua função de eixo-guia para a vanguarda artística brasileira dos anos 1960-70, bem como uma discussão sobre o *Parangolé* e a mostra *Opinião 65* ver o Capítulo 1 *Uma fratura na participação: Mangueira e a Nota Imprevista*.

⁴ Hélio OITICICA, “Vivência do Morro do Quietão” (1966) e “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967, texto do catálogo da exposição *Nova Objetividade*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), ambos republicados in Carlos BASUALTO (org.), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* (São Paulo, Cosacnaify, 2007), p. 218-220; 221-231.

⁵ Para uma análise das artes plásticas no período, em sua relação interdisciplinar com teatro, cinema, música, poesia, jornalismo, arquitetura etc.; bem como a centralidade do pensamento de Oiticica expresso no “Esquema Geral da Nova Objetividade”, como síntese de um projeto coletivo da vanguarda artística brasileira, ver Luiz Renato MARTINS, “A situação da arte e o ‘pensamento único’” in *Revista Margem Esquerda – ensaios marxistas*, n. 5 (São Paulo, Boitempo, 2005), p. 89-102; idem, “A Nova Figuração como Negação”, in *Revista Ars* n. 8 (São Paulo, CAP-ECA-USP, 2007), p. 60-69; idem, “Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro moderno”, in *Margem Esquerda – ensaios marxistas*, n. 9 (São Paulo, Boitempo, 2007), p. 154-167; idem, “O esquema genealógico e o mal-estar na história”, in *Revista Literatura e Sociedade*, n. 13 (realismo) (São Paulo, FFLCH-DTLLC, 2010), p. 186-211. Ver também Celso FAVARETTO, “Inconformismo estético, Inconformismo social, Hélio Oiticica”, in Paula BRAGA (org.), *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica* (São Paulo, Perspectiva, 2008), p. 15-22.

⁶ Hélio OITICICA, “Esquema geral da Nova Objetividade” (abril 1967, PHO0110/66), in Catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira* (Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1967), republicado in

Fig. 4

O “*turning point*” individual de *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965) sintetizava a inflexão geral, verificada por Oiticica, na produção artística (no texto “Esquema Geral da *Nova Objetividade*” de 1967). Tal inflexão corresponderia à nova relação entre observador e objeto – que Oiticica definira como “ambiental”. No texto *Programa Ambiental* (1966), Oiticica notara que o chamado à participação do espectador (que se tornava então um participador criativo) reconfigurava a função do artista, que passava a ser, então, um propositor de ações e não mais um construtor de objetos.⁷ Na formulação de Oiticica, a nova relação entre objeto e observador configurava uma arte “ambiental” porque o objeto deixava de ser uma “obra de arte” no sentido tradicional e se reduzia a um sinal no ambiente – sinal justamente do apelo ou chamado à ação (*no ambiente*) que o artista-propositor realizava por meio do objeto:

Fig. 5-6

Em programa, tenho algo que considero vital para o desenvolvimento [desse] pensamento: uma sala de bilhar (quem sabe não seria a notívaga sala de Van Gogh, a que Mário Pedrosa se refere quando descreve as sensações causadas pela cor na minha manifestação ambiental dos *Núcleos* e *Bóides*!) – uma sala de bilhar, repito eu, onde a cor dará ao ambiente e os participantes do jogo vestirão camisas coloridas (determinadas por mim) e jogarão bilhar normalmente: quero com isso fazer vir à tona toda a plasticidade desse jogo único – plasticidade da própria ação-cor-ambiente: todos se divertem com o bilhar e imergem no ambiente criado.⁸

Hélio OITICICA, *Hélio Oiticica*, catálogo de exposição (Witte de With, Rotterdam, 22.02-26.04.1992; Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 08.06-23.08.1992; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 01.10-06.12.1992; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 20.01-20.03.1993; Walker Art Center, Minneapolis, 31.10.1993-20.02.1994; Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 30.09.1996-30.01.1997), org. Guy Brett, Catherine David, Chris Dercon, Luciano Figueiredo e Lygia Pape (Rio de Janeiro, Projeto Hélio Oiticica, 1997, doravante referido como *Catálogo HO*), p. 113.

⁷ Hélio OITICICA, “Programa Ambiental” (1966, PHO0253/66), in *Catálogo HO* (op. cit.), p. 103-105.

⁸ *Idem*, p. 105. O trabalho foi montado com o título *Apropriação (Mesa de bilhar, d'après “O Café Noturno” de Van Gogh)*, dois meses após a redação do texto “Programa Ambiental”, na exposição *Opinião 66* (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 25.08-25.09.1966).

Fig. 5-6 – Hélio Oiticica, *Apropriação (Mesa de bilhar, d'après "O Café Noturno" de Van Gogh)*, 1966
(Montagem Whitechappel Gallery, 1969)

É justamente com a posição da “arte ambiental” que trabalha o movimento da Nova Figuração, como parte da resistência cultural de esquerda ao golpe de 1964. A Nova Figuração, mantendo-se dentro da dinâmica mais ampla da “participação do espectador”, negava o paradigma estético específico da geometria – utilizando a imagem como recurso crítico. Nesse sentido, a tônica das obras do período 1964-1969 é a importância (recém adquirida) pelas mídias de massa como mediadoras do processo social real. Negando a ideiação mental projetual (relativa ao planejamento), contida no uso das formas geométricas abstratas pelos movimentos da arte concreta e neoconcreta, os artistas da *Nova Figuração* só visarão a uma relação com os acontecimentos histórico-sociais tendo a imagem (ou fragmentos dela) por mediação.

A *Nova Figuração* e, posteriormente, a *Nova Objetividade Brasileira* (1967), fazem parte da “floração tardia” da cultura de esquerda no Brasil, “fruto de dois decênios de democratização”, que amadureceu em plena

ditadura, “quando as suas condições sociais já não existiam”.⁹ Foi neste contexto que Hélio Oiticica atualizou, mediante a formulação da “arte ambiental”, o paradigma da “participação do espectador” que havia surgido no movimento neoconcreto. Nota-se que a nova formulação da “participação”, ligada à “arte ambiental”, traz o germe de uma postura crítica mais tensa, engendrada em meio ao processo social sufocante.¹⁰

Para se compreender a dimensão “ambiental” das obras de Antonio Dias, Hélio Oiticica e outros artistas do período, é preciso definir o “ambiente” não apenas em sua caracterização meramente espacial, a qual a estruturação da obra pode também se referir, mas mediante a referência do complexo social que compõe sua determinação histórica. Entre meados dos anos 1960 e finais da década de 1970, entre o golpe militar e a abertura “lenta, segura e gradual”, é preciso ter em mente que só se pode falar de uma configuração ambiental que se apresente *politicamente determinada*:

Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que inclui também dentro da ambiental, já que os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual. Antes de mais nada, devo logo esclarecer que tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela – todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram em conflito – a posição “social-ambiental” é a partida para todas as modificações sociais e políticas, ou ao menos o fermento para tal – é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que refazem constantemente – é a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros. Politicamente, a posição é a de todas as autênticas esquerdas no nosso mundo [...].¹¹

⁹ Roberto SCHWARZ, “Cultura e Política 1964-1969 – Alguns Esquemas”, in idem, *O Pai de Família e Outros Estudos* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978), p. 89.

¹⁰ Ver, para o desenvolvimento do argumento, Capítulo 1 *Uma fratura na participação: Mangueira e a Nota Imprevista*.

¹¹ Hélio OITICICA, “Programa Ambiental” (1966, op. cit.), p. 103.

Não é outra a posição articulada por Dias no *Project-book* (1969), ao propor “monumentos” gráficos completados por legendas que remetiam à participação do espectador. A impossibilidade de realização de diversos desses projetos (um deles, por exemplo, propunha a criação de um “monumento para a agricultura”, a ser construído no deserto egípcio, tendo por base uma das pirâmides existentes...) continha uma intuição sobre o futuro imediato da “participação do espectador” no pós-AI-5, quando as diversas possibilidades de “participação” na vida social foram vetadas por decreto e pela força das armas.¹²

Para acompanhar o *Project-book* de Dias, Oiticica escreveu um texto, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book*, no qual ele articula os conceitos (neologismos) de *enimage* e *probject*. A nova conceitualização marca ainda um novo ponto de inflexão na noção de “participação do espectador” – que corresponde a uma inflexão geral da cultura brasileira após a repressão de 69 (depois do AI-5). Tal inflexão consiste na negação reiterada do gozo imagético e/ou participativo, uma postura negativa em relação à fruição de bens de consumo pelas parcelas altas e médias da população (fomentada pela política econômica do regime, concentradora de renda). Deste modo, como notou o pesquisador Sérgio Martins,

se torna evidente como conceitos como a “participação” eram construídos e reconstruídos diariamente, respondendo às mudanças no contexto e ao intercâmbio de ideias; tais conceitos devem ser vistos menos como uma chave estável para [interpretar as obras de] artistas como Oiticica do que como indicações [ou pistas] históricas.¹³

¹² Ver, para o desenvolvimento da discussão, Capítulo 2 *Diagramação da resistência: a linguagem da produção sob censura*.

¹³ O autor continua: “Cada um a seu modo, tanto Dias quanto Oiticica buscavam ativamente maneiras de reinvestir a experiência originada na vanguarda brasileira no modo como eles se posicionavam em relação a cena internacional da arte; o que envolvia também um processo contínuo de autocrítica. Reconstruir tais diálogos é crucial na medida em que, assim fazendo, uma série de suposições são dissipadas: ler Oiticica através das lentes de Dias pode ajudar a desfazer o discurso vitalista ao qual ainda aderem as interpretações da obra de H.O., interpretações que pairam perigosamente próximas da exotização”. Sérgio Bruno MARTINS, “A Not-So-Foreign View: Antonio Dias in Milan”, texto apresentado no *Permanent Seminar in Latin American Art* (Austin, University of Texas, 2009), online: https://www.finearts.utexas.edu/aah/files/latin_seminar_conference_papers/PAPER-SergioBrunoMartins.pdf.

Fig. 7 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Society / Model*, 1973 (acrílica sobre tela), 60 x 810 cm

Texto: THE ILLUSTRATION OF ART / SOCIETY / MODEL

Fig. 7-8

A série *The Illustration of Art*, produzida a partir de 1972, também reflete em chave crítica a posição “social-ambiental” do debate da vanguarda artística brasileira (que se trava agora no exílio, com todas as dificuldades). É nessa série de trabalhos que surge a “lacuna” visual – a forma retangular à qual falta um pedaço quadrado (ou melhor, se a produção anterior for

Em inglês no original: “It also becomes evident how concepts like ‘participation’ were forged and re-forged in a daily basis, responding to contextual shifts and to exchanges of ideas; these concepts should be regarded less as stable key to artists like Oiticica than as historical cues. Each in their own manner, both Dias and Oiticica actively sought ways of reinvesting the experience that originated in the Brazilian avant-garde in the way they positioned themselves in relation to the international arts scene; and doing so also involved a continuous process of self-criticism. Reconstructing such dialogues is crucial in that it dispels a number of assumptions: reading Oiticica through Dias’s lenses may help to undo the vitalist discourse that still clings to interpretations of the former’s oeuvre, and which hovers dangerously close to exoticization”. Ver também, no mesmo sentido, Michael ASBURY, “O Hélio não tinha ginga”, in Paula BRAGA (org.), *Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica* (São Paulo, Perspectiva, 2008), p. 25-51.

considerada: tem um pedaço arrancado) –, que figurará como uma marca recorrente no trabalho de Dias no correr da década de 1970.

Fig. 8 – Antonio DIAS, *The Illustration of Art / Economy / Model*, 1975 (tecido class 1 trevira fire resistant sobre parede)

Texto: A TENTATIVA DE CRIAR UMA DIFERENÇA PRODUZ ECONOMIA

A “lacuna” visual – o quadrado arrancado ao retângulo preto – opera como um *modelo* (ao qual os subtítulos dos trabalhos também aludem) a ser reproduzido e criticado.¹⁴ Assim, oriundos da arte (*The Illustration of Art /*

¹⁴ Segundo Paulo Sérgio Duarte: “O modelo, para Antonio Dias, o modo como ele o pensa e dele faz uso, parece não estar muito distante de certas noções do estruturalismo. Para o antropólogo Lévi-Strauss o modelo não é o isolamento teórico ultra-racionalista, nem a adesão empírica ao objeto como fato; sua concepção do modelo se aproxima da sua definição do mito, que se encontra a meio caminho da prática das construções científicas e da ‘criação’ artística, algo assim como as manipulações do *bricoleur*. / O mito construiria e reconstruiria ‘racionalmente’ o mundo, mas a partir do que tem à mão. O que pode ser arbitrário no campo da explicação científica pode ser válido no campo da arte. Privilegiar o aspecto inventivo-artesanal em detrimento da correspondência com o objeto analisado, segundo certas concepções, pode engendrar mais ideologia do que explicação na esfera da ciência. Na arte, o peso ponderado da invenção deve ser necessariamente conservado acima da correspondência com objeto-tema e objeto-forma. / A identidade na prática artística passa necessariamente pelo momento de não-identidade que ela fixa e incorpora à arte enquanto ‘coisa’, seja imagem, som, escrita. Retendo a ideia concreta no esquema abstrato do modelo, Antonio soluciona o problema de guardar aberto os caminhos de conhecimento da articulação interna e externa de seu trabalho com o real. Na arte, a invenção é necessária para produzir conhecimento e o modelo, tomado à feição dos estruturalistas com molhos concretistas, é utilizado funcionalmente e, no mesmo

Art / Model, 1973), da sociedade (*The Illustration of Art / Society / Model*, 1973), da produção (*The Illustration of Art / The Meaning of Production / Model*, 1975) e da economia (*The Illustration of Art / Economy / Model*, 1975), os diversos *modelos* integram um regime poético que evoca esteticamente a consciência crítica, adquirida no período, em relação à dimensão “social-ambiental”: *The Illustration of Art* passa a fazer menção, de modo explícito, à dinâmica econômica que permeia a produção artística – e que, a partir do “milagre econômico” (1967-1973), passa também a ditá-la.

Em vista das mudanças de sociabilidade e subjetivação impostas pela modernização conservadora – e também em vista do aniquilamento físico das posições radicais combativas contrárias ao regime –, a série *The Illustration of Art* procura refletir criticamente, por meio da adoção de uma contraditória lógica *modelar*, sobre o contexto social, político e cultural no qual se efetivava a submissão massiva do corpo social (que havia se mobilizado politicamente na década de 1960) à lógica econômica.¹⁵

Ao final da década de 70 (contemporaneamente à política de “distensão” ou institucionalização do regime), já se torna visível o esgotamento histórico do ciclo que – partindo das experiências geométricas na década de 1950 – fora capaz de sistematizar e adensar, dentro das condições adversas do período 1964-1969, um campo de discussões próprio às artes plásticas no Brasil.¹⁶ Durante tal ciclo, as artes haviam, dialeticamente, passado a integrar um plano maior, referido à discussão crítica – no plano cultural e intelectual – do processo social brasileiro. Todavia, como a coesão e a sistematização do campo artístico (e das forças sociais que o alimentavam ideológica, política e historicamente) eram apenas relativas (e as forças da reação, incomensuráveis), as discussões em torno da participação do público (que

movimento, criticado pelo artista”. Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha da trama” (1979), in idem, *A trilha da trama e outros textos sobre arte* (Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004), p. 30.

¹⁵ Ver Capítulo 3 *A arte do consumo, ou, lacuna em exposição*.

¹⁶ Ver Luiz Renato MARTINS, “Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro moderno”, in *Margem Esquerda, ensaios marxistas*, n.9 (São Paulo, Boitempo Editorial, 2007), p. 154-167.

trabalhava com a virtualidade da participação política ampla na vida do país, nos anos 1960 e 1970) não cruzarão o limiar da década de 70.

Trama (1977), de Antonio Dias – uma coleção de 11 xilogravuras, exposta inúmeras vezes como um painel retangular que não se completa ou que apresenta uma lacuna, rearticulando uma economia do *modelo* sistematizada em trabalhos anteriores da série *The Illustration of Art* – testemunha, de maneira fragmentária, também irônica, a evidente desintegração e esgotamento de um ciclo histórico.¹⁷

Ao mesmo tempo, testemunha, também, a abertura (“lenta, segura e gradual”) de outro.

□ □

¹⁷ Ver Capítulo 4 *A Abertura da Trama*.

PRÓLOGO

Cenas de um desenvolvimento (desigual e combinado)

Cena 1: A geometria de Nonô

Fig. 1 – Moreira “Kid-Morengueira” da Silva

Fig. 2 – Moreira da Silva, década de 1970

Desembarquei fantasiado de pintor / No aeroporto já encontrei o Ibrahim / Fez um discurso e apresentou-me ao Santos Vahlis / que já de cara deu apartamento para mim.

(breque) – “Morengueira vais levar um duplex?” / - É o seguinte, eu não mereço, eu não mereço tanto. É muita gentileza de sua parte.

Fomos direto ao museu de arte moderna / A grande obra de madame Niomar / Condecorando-me com a ordem do vaqueiro / Chateaubriand quase chegou a me estranhar

(breque) – Seu embaixador, deixa isso pra lá. Vossa excelência que é o admirador e protetor das artes do Brasil. Ora!....

Mas ali mesmo demonstrei o meu talento / Pinteí triângulos redondos e um quadrado todo oval / Eles olhavam perturbados e diziam / "Esse Moreira é um artista genial!"

Mais que depressa eu vendi noventa quadros / Depois de dar uns dois ou três em benefício / Entrevistado pelo Rubens do Amaral / eu respondi "ora, que nada, é meu ofício"

Pinteí vassouras com feitio de espadas / Pinteí espadas qual vassouras / Retirei-me do local / Mas a ilustríssima platéia delirava / "Esse Moreira é um artista genial!"

Pinteí um quadro só por fora das molduras / Eu joguei tinta nas paredes todo mundo achou legal / Dei cambalhotas e as madames exclamaram / "Esse Moreira é um artista genial!"

(breque) – E eu que não pintava nem nos muros da Central! [...]

Mas a ilustríssima plateia delirava:/ "Esse Moreira é um artista genial!"

(breque) Fui a Brasília dei um quadro de presente ao maioral. Era um triângulo redondo, mas Nonô¹ achou legal!

- Miguel Gustavo (1922-1972), *O Conto do Pintor*, 1961.²

¹ Nonô = Juscelino Kubitschek. (Para a caracterização das demais personagens, ver adiante).

² Samba-de-breque interpretado por Moreira da Silva (1902-2000) no LP *Malandro em Sinuca* (Rio de Janeiro, Odeon, 1961). Ver *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, online (acesso 22.07.2011: <http://www.dicionariompb.com.br/>). Miguel Gustavo Werneck de Sousa Martins, jornalista, radialista e compositor de inúmeros sambas-de-breque (entre eles os sucessos “O último dos moicanos”, “O rei do gatilho” e “Brigitte Bardot”), foi também compositor de jingles para as campanhas eleitorais de Juscelino Kubitschek (1902-1976) e João Goulart (1919-1976).

Mania de geometria

Fig. 3 – Moreira da Silva, *O Tal*, LP (Rio de Janeiro, Santa Anita, 1955)

Fig. 4

Quando o sambista Moreira da Silva (1902-2000) grava o *Conto do Pintor* (a primeira faixa do lado A do long-play), em 1961, a geometria que, originalmente importada, dominava na época a arquitetura e as artes plásticas brasileiras, já parecia aclimatada ao ambiente tropical. Nos brasileiros “triângulos redondos” e nos “quadrados todo ovais” do samba-de-breve, a geometria já era considerada motivo digno de paródia.

Fig. 4 - Luiz Sacilotto, *Concretion 5732*, 1957

Fig. 5 – Moreira da Silva, *Mo "ringo" reira*, LP (Rio de Janeiro, Continental, 1970)

Ambos, compositor e intérprete de *O Conto do Pintor* (já veteranos naquela altura), tinham como matéria-prima de suas músicas *clichês* da indústria cultural que eram reprocessados de modo satírico. Nesses sambas, a matéria importada, restos da cultura de massa, recebe sempre um mesmo tratamento que reconhece a “aclimação” da matéria original, “normalizada” pela ampla circulação (em revistas, salas de cinema, aparelhos de televisão e *outdoors*) e ao mesmo tempo dotada de uma contrastante coloração suburbana. Assim como os triângulos redondos e os quadrados ovais, personagens típicos do faroeste americano ganham tiques e sotaques brasileiros.

A geometria do Kid-Morengueira

Inúmeras músicas gravadas por Moreira da Silva – como *Filmando na América* (1959);³ *O rei do gatilho*;⁴ *O último dos moicanos* (1963);⁵ *Morengueira contra 007* (1964);⁶ *Os Intocáveis* (1964);⁷ e *O Sequestro de Ringo* (1970)⁸ – se referem ao imaginário do cinema hollywoodiano. Mas qual a estratégia adotada pelo samba-de-breque para abordar a matéria importada e difundida pela indústria cultural?

Em todas as músicas que aludem ao ideário cinematográfico, a abordagem imediata com relação ao cinema é mimética (em chave caricatural). A narrativa cinematográfica é aparentemente reproduzida mediante o *breque* do samba (as interrupções faladas no meio da música).⁹ No entanto, o *breque* (originado da condição de *crooner* ou mestre de cerimônias do cantor, que se apresentava em cinemas, cassinos e cabarés) está mais próximo dos meios narrativos de rádio-novelas, as quais o samba *de fato* emula.¹⁰ Assim se produz um “efeito de cinema” por meio da fala.¹¹

³ LP *A volta do malandro* (Rio de Janeiro, Odeon, 1959).

⁴ LP *O rei do gatilho* (Rio de Janeiro, Odeon, 1962).

⁵ LP *Moreira da Silva – o tal... malandro* (Rio de Janeiro, EMI, 1963).

⁶ LP *Morengueira* (Rio de Janeiro, EMI, 1964).

⁷ *Idem*.

⁸ LP *Mo “ringo”reira* (Rio de Janeiro, Continental, 1970).

⁹ “**Samba de breque**: Expressão cunhada a partir da gravação de *Jogo Proibido* (1936) de Moreira da Silva, Kid Morengueira, com referência ao samba fortemente sincopado que emprega longas pausas chamadas breques, onde são inseridas frases faladas, declamadas, ou ainda comentários.” Henrique Autran DOURADO. *Dicionário de termos e expressões da música* (São Paulo, Editora 34, 2003), p. 291.

¹⁰ Moreira da Silva contava que o “breque” havia surgido de improviso numa apresentação em um cinema de subúrbio no Rio de Janeiro, em 1936: “Foi por acaso, como quase todas as descobertas dos cientistas. Eu estava cantando um samba fraquinho e decidi interromper e improvisar umas falas só para brincar com a plateia. O Tancredo Silva me deu um samba de quatro linhas (*Jogo Proibido*) e eu improvisei em cima: ‘Meto a solingen na garganta do otário e ele geme, ai, ai, meu Deus. Não posso mais. Vou me acabar’. Aí nasceu o breque. O público aplaudiu de pé, e eu pensei: é aí que está o petróleo, malandro. Vou meter a sonda.” *Jornal do Brasil*, 1972, apud Julio Cesar de BARROS, “O som do Brasil – Origem e evolução do samba” (online), in <http://veja.abril.com.br/blog/passarela/ensaio-geral/inventario-do-samba/> (acesso 17.08.2011). Depois da gravação de *Jogo Proibido* em 1937, Moreira da Silva foi contratado pelo Cassino Atlântico e, em seguida pela Rádio Mayrink Veiga (Rio de Janeiro), famosa por ser o reduto dos grandes talentos musicais da época. A recorrência de temas ligados ao cinema data de meados dos anos 1950. Ver “Morengueira dá o serviço - Entrevista” in *O Pasquim*, n. 202 (Maio de 1973), rep. in JAGUAR e Sérgio AUGUSTO (org.), *Antologia do Pasquim – vol. III (1973-1974)* (Rio de Janeiro, Desiderata, 2009), p. 47-54.

¹¹ Além de alusões a gêneros e autores da história do cinema, tal “efeito de cinema” por meio da fala é acentuado (e ao mesmo tempo ironizado) por descrições de técnicas cinematográficas, como, por exemplo, a tomada em *close*: “A essa altura o cabaré em polvorosa / já tinha um cheiro de cadáver se espalhando / Houve um suspense de matar o Hitchcock / E eu em *close-up* pro bandido fui chegando.” No breque, a seguir, o narrador jocosamente descreve a técnica: “(breque) *Close-up* é quando o *cameraman* faz de propósito, e leva o rosto da gente pra frente da tela e aí aparece todas aquelas desgraças feitas pela ação natural do tempo...!”. Moreira da SILVA, “O rei do gatilho”, in LP *O rei do gatilho* (Rio de Janeiro, Odeon, 1962).

Tal efeito sublinha, comicamente, a condição de adversidade da produção e do acesso aos produtos culturais no país. A operação não efetua uma reprodução exata do clichê, mas sim uma caricatura (montada com recortes e pedaços descontínuos). Enfatiza-se, no uso indevido do material original, o aspecto suburbano e subdesenvolvido do resultado – criando no espectador, ao qual o “narrador” do hipotético filme se dirige familiarmente, uma impressão a um só tempo de cumplicidade e de inadequação.¹²

Fig. 6 – Moreira da Silva, *Manchete do Dia*, LP, (Rio de Janeiro, Cantagalo, 1970)

A casa-grande vista do morro

Fig. 7 - Oscar Niemeyer, *Capela Nossa Senhora e Palácio da Alvorada*, Brasília, 1958, vista do pátio

Fig. 8 – Capela e Casa-grande, Fazenda Colubandê, São Gonçalo, Rio de Janeiro, séc. XVII

No *Conto do Pintor*, a geometria representa um clichê de “alta cultura” – no qual o pintor é retratado circulando e sendo bajulado nas altas esferas da sociedade. As figuras que aparecem recepcionando o pintor são também, todas, personas midiáticas de época, tiradas

¹² A partir de 1963 a *Nova Figuração* adotava um procedimento semelhante ao do *breque* no samba, desarticulando os elementos na narração figurativa, e expondo, zombeteiramente, seus fragmentos. Ver adiante, *Cena 5: Nova Figuração*.

diretamente da coluna social.¹³ Na remissão a Brasília, a suposta disciplina rigorosa do pintor geométrico aparece, invertida e descrita como arbítrio puro, como uma figuração da desfaçatez de classe – posto que o pintor é um duplo de planejador e cortesão (o próprio JK aparece na música, como um familiar “Nonô”).

Dentro da figura do pintor, marcando a fissura de classe, coexistem duas posições. De um lado, há a descrição do artista geométrico real, a serviço das elites (para a qual ele não passa de uma espécie de atração circense, macaqueando ao pintar “quadros só por fora das molduras”, jogar “tinta nas paredes” e dar cambalhotas). De outro, há uma projeção imaginária, algo absurda, que coloca o malandro (“que não pintava nem nos muros da Central”, segundo a letra da música), ou seja, o marginal de classe baixa, na posição do pintor geométrico.

Fig. 9 – Moreira da Silva, *Malandro em Sinuca*, LP (Rio de Janeiro, Odeon, 1961)

¹³ Na ordem de aparição: 1) Ibrahim Sued (1924-1995) era, na época, colunista social do jornal carioca *O Globo* e apresentador do programa “Ibrahim Sued e Gente de Bem” na TV RIO – depois do golpe de 64, dando continuidade a suas atividades, passou a dedurar em suas colunas o suposto envolvimento de membros das classes altas cariocas com o “comunismo” e a “subversão”; foi descrito por Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto, 1923-1968) como “incansável bajulador do poder”; 2) Santos Vahlis (?) foi um importante empresário do ramo imobiliário – teve seus direitos políticos cassados pelo AI-5 em 1969; 3) “madame” Niomar Moniz Sodré Bittencourt (1916-2003) era colunista na seção de política do jornal carioca *Correio da Manhã*, fora uma das fundadoras do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948) – em março de 1964, como diretora do *Correio da Manhã* liderou a ofensiva civil, em aliança com os militares, contra o governo João Goulart; poucas semanas depois, o periódico, com madame Niomar a frente, mudava drasticamente sua linha editorial, passando para o lado da oposição contra o regime implantado pelo golpe, denunciando casos de tortura e de abuso de poder pelos militares, o que rendeu à diretora a prisão, a cassação dos direitos políticos e o exílio depois de 1969; 4) Gilberto Chateaubriand (1925-), herdeiro do conglomerado midiático *Diários Associados*, foi diplomata em Paris por quatro anos e, a partir de 1960, quando de sua volta ao Brasil, intensifica massivamente a formação de sua coleção de arte brasileira – a partir de 1968, na contramão do endurecimento do regime, começa a adquirir obras de artistas ligados à *Nova Objetividade Brasileira*, obras marcadas explicitamente pela luta contra a ditadura; 5) Rubens do Amaral (1890-1964) era jornalista, membro da Academia Paulista de Letras e deputado pela UDN; 6) “Nonô” (Juscelino Kubitschek) que fora o “maioral” entre 1956 e 1961, teve cassados seus direitos políticos pelo golpe de 64.

Geometria de malandro

Fig. 9

Em 1961, ano de lançamento do LP *Malandro em Sinuca*, o clichê da arte moderna geométrica está, na economia do samba-de-breque, ao mesmo tempo disponível e distante – mas já amplamente difundido, passível, portanto, de consumo (mesmo que de segunda mão) por um público de massa (o do samba, evidentemente).

┐

Cena 2: Canavial de aço

Fig. 10 - Foto de Marcel Gautherot, *Construção do Congresso Nacional*, c. 1958, Brasília

Belas ruínas

Fig. 11 – Oscar Niemeyer, *Brasília em ruínas*, 1959-60, óleo sobre tela

“As colunas da Alvorada são o advento mais importante desde as colunas gregas”, festejava o escritor André Malraux (1901-1976), então ministro da cultura francês sob o governo do general Charles de Gaulle (1890-1970). “Como o senhor conseguiu construir esta cidade em pleno regime democrático, presidente?”, perguntava a Juscelino Kubitschek, em visita ao canteiro de obras de Brasília em 1959.¹⁴

Igual foi o comentário realizado pelo escritor ao pé do ouvido do arquiteto Oscar Niemeyer (1907-): “Aliás, não consigo deixar de imaginar que belas ruínas Brasília daria”. Niemeyer, inspirado pelas palavras do escritor gaullista, pintaria um de seus poucos quadros a óleo, figurando as ruínas do Palácio da Alvorada.¹⁵ Em contraste gritante com os traços rápidos e claros dos desenhos e esboços arquitetônicos de Niemeyer, a pintura, de um expressionismo carregado por intensos contrastes cromáticos, não esconde o dilaceramento do autor frente à perspectiva de que seus palácios, ainda em construção, se fizessem ruínas.¹⁶

Já as imagens realizadas pelo fotógrafo francês Marcel Gautherot (1910-1996), durante a construção da nova capital, a convite de Niemeyer, notam, sem necessidade de recorrer à fantasia, a feição trágica de Brasília: nas formas “livres” da arquitetura de Niemeyer,

¹⁴ Ver Ronaldo Costa COUTO, *Brasília Kubitschek de Oliveira* (Rio de Janeiro, Record, 2006), p. 172.

¹⁵ Ver o catálogo da exposição *Brasil: Síntese das Artes* (Brasília, UnB, 2010).

¹⁶ Compare-se o caráter expressionista das colunas do Alvorada em ruínas na tela de Niemeyer com as formas geométricas implodidos” (os carretéis) das pinturas de Iberê Camargo (1914-1994), da mesma época.

concentra-se o trabalho de milhares de mãos. As imagens de Gautherot mostram seus grilhões.

Fig. 12 - Foto de Marcel Gautherot, *Construção do Congresso Nacional*, 1957-60, Brasília

Fig. 13 - Foto de Marcel Gautherot, *Construção do Congresso Nacional*, 1957-60, Brasília

Lúcio Costa (1902-1998) defenderia o Plano-Piloto de Brasília nos seguintes termos:

trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial.¹⁷

Fig. 14 - Foto de Marcel Gautherot, *Trabalhadores na Esplanada dos Ministérios*, c. 1958, Brasília.

Fig. 15 - Marcel Gautherot, *Moradia dos trabalhadores da construção civil na Sacolândia*, arredores de Brasília, c. 1959

¹⁷ Lucio COSTA, "Brasília - memorial descritivo do Plano Piloto de Brasília, projeto vencedor do concurso público nacional" (1957), in idem, *Sobre Arquitetura*, org. Alberto XAVIER, 2ed. coord. por Anna Paula Cortez (Porto Alegre, UniRitter Ed., 2007), p.264-5. (Edição fac-símile de Lucio Costa, *Sobre Arquitetura*, org. Alberto Xavier, Porto Alegre, UFRGS, 1962).

Em suas fotografias, Gautherot desdobra as contradições da assertiva de Lucio Costa. A dura situação do canteiro é retratada por Gautherot num jogo de oposições entre luz e sombras, e, principalmente, pela oposição entre os diferentes planos das fotografias. As formas geométricas tomam sempre um grande espaço da imagem, impondo-se sobre os trabalhadores, que, contraditoriamente, constroem materialmente (e manualmente) essas formas. O trabalho, diminuído frente à irrupção das formas geométricas, tem intensificada a sua dimensão braçal – e a própria iconografia da armadura arquitetônica composta de estribos metálicos (esteio do concreto armado) traz consigo lembranças visuais do trabalho explorado em regime de semi-escravidão nos canaviais, dentro das cercas dos grandes latifúndios.¹⁸

Fig. 14-15

Fig. 16 - Foto de Marcel Gautherot, *O presidente Juscelino Kubitschek em visita às obras da nova capital* (detalhe), c. 1959, Brasília

Fig. 17 - Foto de Marcel Gautherot, *Construção do Congresso Nacional*, c. 1958, Brasília

Evidencia-se, assim a aparência rural das atividades e cenários – o contrário completo da moderníssima cidade que se erguia com esforço desumano. Brasília parece um imenso

¹⁸ Para uma leitura das fotos de Gautherot indicando a aplicação do modelo de trabalho super-explorado do latifúndio ao ambiente urbano dos canteiros de obras da construção civil, ver Luiz Renato MARTINS, “Brasília e a forma livre, ou as longas raízes do formalismo no Brasil”, in Revista *Crítica Marxista*, n. 33 (São Paulo, Ed. UNESP, 2011).

Fig. 16-17

canavial – de aço. A dinâmica entre atraso e progresso aparece em sua realidade nua: a aparência de atraso é aqui, como alhures, técnica de dominação... moderna.¹⁹

Desigual e combinado

Você conhece o pedreiro Waldemar? / Não conhece? / Mas eu vou lhe apresentar / De madrugada toma o trem da Circular / Faz tanta casa e não tem casa pra morar.

Leva marmita embrulhada no jornal / Se tem almoço, nem sempre tem jantar / O Waldemar que é mestre no ofício / Constrói um edifício / E depois não pode entrar.

Você conhece o pedreiro Waldemar? / Não conhece / Mas eu vou lhe apresentar.²⁰

Fig. 18 – José Cruz, Marco Maia confere mensagens deixadas em buraco por operários no passado, 2011, Agência Brasil. (imagem retirada de <http://agenciabrasil.ebc.com.br/>)

Brasília - O presidente da Câmara dos Deputados, Marco Maia, confere mensagens deixadas por operários que construíram o Congresso Nacional em fosso pouco abaixo da plataforma de concreto que sustenta as duas cúpulas.

Fig. 19

“Que os homens de amanhã que aqui vierem tenham compaixão de nossos filhos”, diz uma inscrição assinada pelo operário José Silva Guerra nos porões do Congresso Nacional em Brasília, datada de 2 de abril de 1959. A mensagem continua: “duraleques ce de lequis”, transliterando a sentença latina “a lei é dura, mas é a lei” (*dura lex sed lex*, no original). No mês precedente, março de 1959, José Silva Guerra trabalhara 306 horas (98 horas extras) – ou seja, algo em torno de 10 horas e meia por dia, 30 dias seguidos.²¹

¹⁹ Devo a formulação do atraso com técnica de dominação ao prof. Francisco de Oliveira, na conferência “Depois dos Estados Unidos... e antes do Juízo Final”, FFLCH-USP, 22.06.2011. Ver também Milton SANTOS, “Planejando o Subdesenvolvimento e a Pobreza”, in idem, *Economia Espacial – com críticas e alternativas*, 2ªed. São Paulo, EDUSP, 2003, p.13-40.

²⁰ “Pedreiro Waldemar”, marcha de carnaval composta por Roberto Martins (1909-1992) e Wilson Batista (1913-1968), gravada por Blecaute (Otávio Henrique de Oliveira, 1919-1983), no compacto *Pedreiro Waldemar / Desce, favela* (Rio de Janeiro, Continental, 1948). Ver *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, online (acesso 22.07.2011: <http://www.dicionariompb.com.br/>).

²¹ Cf. “Mensagem de operários de 1959 é achada na Câmara”, in *O Estado de S. Paulo* (São Paulo, 12.08.2011).

Fig. 19 – Mensagem de operários de 1959 é achada na Câmara, O Estado de São Paulo 12 08 2011.
“Que os homens de amanhã que aqui vierem tenham compaixão de nossos filhos.”

Fig. 20 – Inscrições de trabalhadores que construíram Brasília são descobertas no Congresso, UOL / Agência Brasil
“Brasília de Hoje Brasil Amanhã”

Fig. 19

Como se esperassem o momento da ruína dos palácios que erguiam, José Silva Guerra e outros trabalhadores deixaram inscrições, por baixo de uma laje do Congresso Nacional, que só seriam encontradas mais de cinquenta anos depois.²² Ao contrário de Niemeyer ao pintar sua versão ruínosa da colunata do Palácio do Alvorada, os trabalhadores não foram inspirados pelas palavras do autor de *La Condition Humaine* (1933),²³ mas pela realidade própria do trabalho, a condição desumana dos canteiros da futura capital: “Brasília de hoje, Brazil amanhã”, dizia outra mensagem na parede. O prognóstico não era dos melhores.

Fig. 20

No país em que se instalavam numerosas emissoras de televisão e que modernizava seu parque gráfico, produzindo revistas, jornais e publicidade para consumo das classes médias e altas, as palavras articuladas pelas camadas populares não tinham direito à circulação.

Nas catacumbas do Palácio, restava, fora das coleções de banqueiros, um testemunho esquecido. Dado pelas mãos dos modernos homens do atraso. Uma *Lascaux* do trabalho?

—

²² Ver Nádia GUERLEND, “Câmara descobre mensagens de operários que construíram Brasília”, in *Folha de São Paulo* (São Paulo, 12.08.2011).

²³ André MALRAUX, *La Condition Humaine* (Paris, Gallimard, 1933).

Cena 3: Barricadas radiofônicas

Fig. 21 – Brizola no Porão da Legalidade, Palácio Piratini do Governo Estadual do Rio Grande do Sul, c. 28.08.1961

Fig. 22 - Brizola comanda pelo rádio a Cadeia da Legalidade para garantir a posse do vice-presidente João Goulart - FSP 07.08.2011

Peço a atenção para a comunicação que vou fazer. Muita atenção. Atenção povo de Porto Alegre! Atenção, Rio Grande do Sul! Atenção, Brasil! Atenção, meus patrícios, democratas e independentes, atenção para minhas palavras! Em primeiro lugar, nenhuma escola deve funcionar em Porto Alegre. Fechem todas as escolas! Se alguma estiver aberta, fechem e mandem as crianças para junto de seus pais! Tudo em ordem! Tudo em calma! Tudo com serenidade e frieza! Mas mandem as crianças para casa! Quanto ao trabalho, é uma iniciativa que cada um deve tomar, de acordo com o que julgar conveniente. [...] Hoje, nesta minha alocução, tenho os fatos mais graves a revelar [...].²⁴

A primeira emissão radiofônica daquilo que, dias mais tarde, viria a ser a *Rede Nacional da Legalidade* foi realizada às pressas pelo então governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola (1922-2004). Três dias antes, na sexta-feira, 25 de agosto de 1961, o presidente Jânio Quadros (1917-1992) renunciara ao cargo, iniciando uma crise que se acirraria nos dias seguintes. Às onze horas da manhã do dia 28 de agosto de 1961, contando com apenas 4 emissoras, localizadas no Rio Grande do Sul, o governador gaúcho era ainda, nas ondas do rádio, uma voz solitária. Uma semana depois, em 5 de setembro de 1961, a rede já contava com cerca de 200 emissoras espalhadas pelo país e mais de 400 jornalistas credenciados na Assessoria de Imprensa da sede da *Rede*, localizada no porão do Palácio Piratini, do governo estadual do Rio Grande do Sul.

²⁴ Citado em Paulo MARKUN e Duda HAMILTON, 1961: *Que as Armas Não Falem* (São Paulo, Ed. Senac, 2001), p.177.

Desvelando a trama de um golpe

Pego de surpresa pela renúncia de Jânio, o país se mobilizara no fim de semana, entre os dias 26 e 27 de agosto, fazendo amanhecer a segunda-feira, 28, com mobilizações e passeatas populares por todo o território. Mas, em tais mobilizações, que se manifestavam pela manutenção de Jânio na presidência, imaginava-se que o presidente, já então ex-presidente (nas suas próprias palavras),²⁵ havia levado um golpe por parte das Forças Armadas.²⁶

Fig. 23 – Em edição extra, jornais noticiam a renúncia inesperada do presidente da República, Rio de Janeiro, 25.08.1961

Afastada essa hipótese (em vista das mensagens telegráficas que circularam entre as forças militares e o poder civil durante o fim de semana) e tomando a renúncia de Jânio Quadros como um fato consumado, os “fatos mais graves” revelados por Brizola na alocução radiofônica daquela manhã se referiam, contudo, ao golpe por vir. Os “fatos mais graves” se referiam à trama urdida, nos bastidores, durante o fim de semana, pelos golpistas. A

²⁵ “26 de agosto de 1961, 12h15, base aérea de Cumbica [...], dezenas de jornalistas rodeiam o carro, tentando arrancar qualquer declaração [...]. Todas as perguntas ficam sem resposta, até que a insistência de um fotógrafo – ‘Presidente, Presidente, Presidente...’ – o faz resumir a história em apenas duas palavras, perfeitamente escandidas: ‘ex-presidente!’”. Paulo MARKUN, 1961: *Que as armas não falem* (op. cit.), p. 121.

²⁶ Para as mobilizações a favor de Jânio Quadros, nos dias seguintes à renúncia, ver *idem*, p. 187.

questão que se tornaria pública com a alocação de Brizola e que se acirraría nos dias seguintes dizia respeito à sucessão de Jânio Quadros, disputada em duas vias: a dos golpistas e a dos partidários da *legalidade*.

Fig. 24 – Capa do jornal *Última Hora* – *EXTRA*, Porto Alegre, 28.08.1961

Como o vice-presidente João Goulart (1919-1976), eleito pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), se encontrava em viagem diplomática à China, o espectro do comunismo passava a assombrar a classe dominante, que associava todas as forças do nacionalismo desenvolvimentista (bandeira do governo JK-Jango) ao “perigo vermelho”. Evidentemente, a histeria anticomunista era apenas o aspecto superficial da crise política e militar em que o país se viu mergulhado com a súbita renúncia do presidente “vassourinha”. Tratava-se, evidentemente, de defender os interesses concentracionários do capital internacional e dos setores da burguesia brasileira a ele associada – impedindo as reformas de base, exigidas pelos setores da esquerda ligados às massas populares.

Como se configurou então a trama golpista? Imediatamente após a renúncia de Quadros, e aproveitando-se do fato de que Jango não se encontrava no país, o Ministro da Guerra, Marechal Odílio Denys (1892-1985) – associado aos Ministros da Aeronáutica e da Marinha, respectivamente o Brigadeiro Gabriel Grün Moss (1904-1989) e o Almirante Sílvio de Azevedo Heck (1905-1988), fez empossar o presidente da câmara dos deputados, Ranieri Mazzilli (1910-1975) do Partido Social Democrático (PSD). Garantida a aparência legal da sucessão presidencial provisória, a junta acionou o dispositivo militar golpista (seguindo o caminho da insubordinação à Constituição e ao regime liberal-democrático) que outorgava autoritariamente à própria junta militar, fora da letra da lei, plenos poderes para dirigir o país. O passo seguinte, que configuraria o arremate do golpe, seria impedir o vice-presidente, João Goulart, de entrar no país e tomar posse do cargo que lhe era de direito.²⁷

Fig. 25 – A junta militar golpista: os ministros da Guerra, Odílio Diniz; da Aeronáutica, Gabriel Grün Moss; e da Marinha, Sílvio Heck, 1961

Quando Brizola fez sua primeira alocação no rádio, na segunda-feira, 28 de agosto, a crise da sucessão presidencial ainda não fora publicamente deflagrada. No entanto, já no domingo, em meio às mensagens desencontradas vindas de Brasília por telégrafo e telefone, e em vista das medidas tomadas pelos poderes militares (que envolviam o

²⁷ Para a narrativa dos desdobramentos políticos da crise gerada com a renúncia de Jânio Quadros, ver Nelson Werneck SODRÉ, “A ditadura frustrada”, in idem, *História Militar do Brasil* (Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1965), p. 372-388.

fechamento de rádios e outros meios de comunicação), Brizola e seus assessores começaram a organizar e a armar a massa de cidadãos que, diante da crise política, voluntariamente se mobilizavam em frente ao Palácio Piratini, sede do governo gaúcho. Do lado do governador também estava a Brigada Militar (a polícia militar do Estado), que se manteve fiel a Brizola e à luta pela posse do vice-presidente João Goulart.

Fig. 26 – Povo lota a praça da Matriz em frente ao Palácio Piratini, dando apoio à Campanha da Legalidade

A intenção golpista dos generais ia ficando clara, ainda que os diversos atores envolvidos ainda não tivessem tomado posição, como demonstra a ambígua resposta do comandante do III Exército (responsável pelas tropas da região do sul do país) General José Machado Lopes (1900-1990), no dia 26 de agosto (sábado), ao questionamento de Brizola sobre a sucessão legal da presidência, que envolvia o retorno de João Goulart:

Governador, eu não posso me definir assim. Sou soldado e fico com o exército.²⁸

Censura golpista

Entre os dias 26 e 28 de agosto de 1961, foi imposta censura a diversos órgãos de comunicação. Acompanhando o fechamento das rádios no Rio Grande do Sul, a mando da junta de ministros militares, o governador do estado da Guanabara pela UDN, Carlos

²⁸ VV.AA., *Legalidade 25 anos: a resistência popular que levou Jango ao poder* (Porto Alegre, Redactor, 1986), p. 98 / p. 189.

Lacerda (1914-1977), dito “o Corvo”, comandou a censura aos jornais e rádios.²⁹ Além disso, uma manifestação popular em prol da Legalidade (que reuniu alguns milhares de pessoas na Cinelândia carioca na tarde do dia 28 de agosto, segunda-feira) foi dispersada violentamente pela polícia de Lacerda. Apenas no Rio de Janeiro, em ataques a entidades de trabalhadores, foram presos seiscentos operários. O editor-chefe da filial carioca do jornal *Última Hora* foi preso no dia 28 de agosto, quando foram despachados documentos ameaçando os editores dos demais jornais.³⁰

Fig. 27 – Carlos Lacerda lidera invasão e depredação da gráfica do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários, Rio de Janeiro

A articulação da resistência, por outro lado, começava. Durante o correr da semana a União Nacional dos Estudantes (UNE) transferiu sua sede para Porto Alegre, enquanto inúmeras passeatas pela Legalidade corriam o país. Contra a censura, a Rádio Jornal do Brasil, a partir do domingo, 27 de agosto, passou a transmitir apenas música, devido à “absoluta impossibilidade de apresentar bons programas que sejam realmente informativos e que registrem fatos de veracidade comprovada”.³¹ O diretor do jornal carioca *A Noite* passou a inverter o esquema de distribuição das edições do jornal, começando a distribuí-lo pelos

²⁹ Para a composição social da União Democrática Nacional (UDN), partido da oligarquia cafeeira e do capital financeiro; e para a descrição de sua retórica liberal e prática autoritária, testemunhos de sua vocação golpista, ver Bernardo KUCINSKI, *O fim da ditadura militar* (São Paulo, Contexto, 2001), p.11.

³⁰ Para o relato destes fatos de repressão, e a responsabilidade direta de Lacerda, ver Paulo MARKUN, 1961: *Que as armas não falem* (op. cit.), p. 167-170.

³¹ *Idem*, p. 168.

subúrbios e não pelo centro da cidade; de modo que, quando a polícia começava a apreensão do jornal, a edição (100 mil exemplares) já estava praticamente esgotada.

Os diretores de alguns dos mais importantes jornais e revistas do país (*Diários Associados*, *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *Última Hora*, *Manchete*, *Luta Democrática*, *O Dia*, *Gazeta de Notícias*, *Vida Doméstica*, *Diário Carioca* e *A Noite*) publicaram, na quarta-feira, dia 30 de agosto, em todos os periódicos citados, a seguinte nota, que visava a persona pública de Lacerda:

Reunidos no Sindicato de Proprietário de Jornais e Revistas do Estado da Guanabara, os diretores de jornais abaixo assinados comunicam à Sociedade Interamericana de Imprensa que o sr. Carlos Lacerda, governador do estado da Guanabara, que em inúmeras oportunidades, como membro da SIP, protestou contra restrições à liberdade de imprensa, impôs, durante vários dias, aos jornais do Rio de Janeiro, ilegal e intolerante censura, além de apreender edições e determinar a interdição de oficinas, o que o incompatibiliza para continuar como membro dessa entidade, campeã da defesa dos ideais democráticos.³²

O III Exército dança conforme a música (do rádio)

Em Porto Alegre, na manhã do dia 28 de agosto, o Palácio Piratini, onde se encontravam o governador Leonel Brizola e seus correligionários, fora fortificado para resistir aos possíveis ataques do Exército e da Aeronáutica. Uma das primeiras medidas do governo estadual fora, ainda no domingo, confiscar o equipamento transmissor da rádio Guaíba (a única emissora em Porto Alegre que ainda não fora lacrada por ordens de Brasília) e instalá-lo no porão do Palácio estadual.³³

³² *Idem*, p. 172. O resultado foi que o chefe de gabinete de Lacerda, Rafael de Almeida Magalhães, entrou em contato com o grupo, informando a desocupação da redação do *A Noite*, e transferiu a responsabilidade da censura para o governo federal. O representante de Lacerda calou-se, no entanto, diante da pergunta de Paulo Silveira, diretor do jornal *Última Hora*: “E do governo federal, vai haver censura, daqui para a frente?”. No dia seguinte, sob ordens do secretário da Segurança de Lacerda, a redação do *Última Hora* foi invadida pela polícia civil, sendo reaberta apenas no dia 6 de setembro, depois de resolvida a crise.

³³ “A decisão de instalar uma rádio no palácio nasceu quase por acaso, na manhã desse domingo, depois que Hamilton Chaves [assessor de imprensa de Brizola] levou o texto dos comunicados de Lott e Brizola para serem veiculados como matéria paga [pelo governo] nas emissoras. Tão logo começavam a circular os textos [...] as rádios Farrroupilha e Gaúcha saíram do ar. Eram funcionários dos Correios e Telégrafos, que, acompanhados por soldados do Exército, estavam lacrando os transmissores [...]. Ao voltar ao Piratini, o assessor de imprensa alerta Brizola: ‘Governador, vou lhe dar uma informação: dentro de duas horas nós não vamos ter nem alto-falantes pra falar, porque à medida que mando irradiar aqueles manifestos vem um serviço do Exército fechando, lacrando as rádios’. [...] O governador determina ao secretário de Justiça que resolva a

Na frente do Palácio – guardado pela Brigada Militar do Estado e por voluntários civis – centenas de pessoas se mobilizavam, chamadas pelos comunicados radiofônicos do governador no dia anterior. O serviço de contra-inteligência do Palácio, montado junto ao transmissor radiofônico tomado à Rádio Guaíba, captara, durante a madrugada, mensagens vindas de Brasília e destinadas ao comandante do III Exército, General José Machado Lopes. As ordens eram claras: tomar o Palácio estadual à força e prender o governador – se houvesse resistência, bombardear o Palácio.

Fig. 28 – Brizola se dirigindo ao Porão da Legalidade, Palácio Piratini, RS, 28.08.1961
(Arquivo do jornal *Correio do Povo*)

Figs. 29-30 – Gaúchos fazem vigília na praça da Matriz, em frente ao Palácio Piratini, exigindo a volta de Jango, agosto 1961

questão do ponto de vista jurídico e requisite a emissora [Guaíba, que ainda não fora fechada]. [...] duas Kombis cheias de homens da Polícia de Choque param diante da sede [da emissora]. [...] O empresário Breno Caldas, tradicional opositor de Brizola e dono da emissora] pede que a rádio não seja operada dali e que as torres sejam guarnecidas pela Brigada Militar. Sob o olhar atento dos policiais, os estúdios são desligados, enquanto brigadianos vão montar guarda aos transmissores. Nascia assim o embrião da mais importante cadeia de comunicação já montada no país. Um caminho improvisado, mas eficiente pelo qual a voz de Brizola e as teses da Legalidade chegariam a todo o país e mundo afora.” Paulo MARKUN, 1961: *Que as armas não falem* (op. cit.), p. 195-196.

Brizola já se encontrava de metralhadora na mão quando recebeu a solicitação, por parte do comandante do III Exército, de uma audiência urgente. Retardou a resposta à solicitação e foi ao microfone, às onze horas da manhã, quando realizou a primeira alocação no porão do Palácio:

Peço a atenção para a comunicação que vou fazer. Muita atenção. Atenção povo de Porto Alegre! Atenção, Rio Grande do Sul! Atenção, Brasil! Atenção, meus patrícios, democratas e independentes, atenção para minhas palavras! [...] Hoje, nesta minha alocação, tenho os fatos mais graves a revelar. [...] O Palácio Piratini, meus patrícios, está aqui transformado em uma cidadela que há de ser heroica, uma cidadela da liberdade, dos direitos humanos, uma cidadela de civilização, da ordem jurídica [...]. Aqui se encontram os contingentes que julgamos necessários, da gloriosa Brigada Militar [...]. Reunimos aqui o armamento de que dispúnhamos. Não é muito, mas também não é pouco para aqui ficarmos preparados, frente aos acontecimentos. Estamos rodeados por jornalistas que teimam também em não se retirar, pedindo armas e elementos necessários para que cada um tenha a oportunidade de ser um voluntário em defesa da legalidade. Esta é a situação!

O discurso, dirigido à população gaúcha mobilizada pela legalidade, também pressionava os militares do III exército a tomarem posição junto aos partidários da legalidade:

[...] ao me sentar aqui [...] acabava de receber a comunicação de que o ilustre general Machado Lopes, soldado do qual tenho a melhor impressão, me solicitou uma audiência para um entendimento. Já transmiti, antes mesmo de iniciar minha palestra, que logo receberei S. Ex^a com muito prazer, porque a discussão e o exame dos problemas é o meio que os homens civilizados utilizam para solucionar os problemas e as crises. Mas pode ser que esta palestra não signifique uma simples visita de amigo. [...] Não nos submeteremos a nenhum golpe. Não pretendemos nos submeter. Que nos esmaguem! Que nos destruam! Que nos chacinem, neste palácio! Chacinado estará o Brasil com a imposição de uma ditadura contra a vontade do povo. Esta rádio será silenciada, tanto aqui como nos transmissores. O certo, porém, é que não será silenciada sem balas. [...] Ontem à noite o senhor ministro da Guerra, marechal Odílio Denys [...] que está adotando decisões das mais graves, as mais desatinadas, declarou através do *Repórter Esso* que não concorda com que o presidente constitucional do Brasil exerça suas funções legais! [...] Era isto, meus conterrâneos. Estamos aqui prestes a sofrer a destruição. Devem convergir sobre nós forças militares para nos destruir, segundo determinação do Ministro da Guerra. Mas tenho confiança no cumprimento do dever dos soldados, oficiais e sargentos, especialmente do general Machado Lopes, que, esperamos, não decepcionará a opinião gaúcha. Assuma aqui o papel histórico que lhe cabe.³⁴

³⁴ Citado em Paulo MARKUN, 1961: *Que as Armas Não Falem* (op. cit.), p.197-200.

Fig. 31 – O povo cerca o carro do comandante do III Exército, Gel. Machado Lopes, na frente do Palácio Piratini, pressionando-o antes da reunião com Brizola, na qual o general irá aderir à Legalidade, 28.08.1961

Terminada a transmissão, na reunião que se seguiu, o III Exército aderiu à legalidade, rebelando-se contra a junta de ministros militares. Segundo Brizola, na reunião, o general Machado Lopes teria dito:

Governador, os generais do III Exército reunidos decidiram, por maioria de votos, que só aceitam solução para a crise dentro da Constituição, por conseguinte, com a posse do vice-presidente.³⁵

Fig. 32 – Capa do *Jornal da Manhã*, Ponta Grossa (PR), 29.08.1961

³⁵ *Idem*, p. 202.

Ainda no mesmo dia, com a notícia da adesão do III Exército, a junta dos ministros militares ordenou ao comandante da Base Aérea da 5ª Zona Aérea, brigadeiro Aureliano Passos, que bombardeasse o palácio, na frente do qual a multidão já reunia milhares de pessoas. Segundo Brizola:

Soube, depois, que o brigadeiro [Aureliano Passos], diante da situação e da confusão entre seus oficiais, resolvera tomar um avião com a família e ir embora para o Rio. Abandonou o comando. [...] Ficaram a 5ª Zona Aérea e a Base Aérea em verdadeira confusão. Cerca das 14 horas, os esquadrões a jato, armados com munição e bombas, decidiram decolar, quando foram impedidos pelos sargentos, que tomaram conta do depósito de armas, muniram-se de metralhadoras e assumiram o controle da Base. Eram mais ou menos 200 sargentos. Os oficiais ficaram retidos dentro dos prédios, também armados. Mas os sargentos desarmaram os aviões, retirando as bombas. Esse clima de tensão permaneceu até cerca das dez horas da noite, quando um contingente de sargentos, armados de metralhadoras, exaustos, usando carros de praça, chegou ao Palácio Piratini, onde relataram os episódios ocorridos na Base. Encaminhei-os ao General Machado Lopes que providenciou a ida de um batalhão do exército para tomar conta da Base.³⁶

Por todo o país, junto às mobilizações civis, ocorreram, por parte dos militares de baixa patente, inúmeros atos de insubordinação diante de oficiais ligados ao poder central, exercido pela junta militar golpista.

A rede da legalidade

Com a adesão do III Exército (o efetivo militar armado mais poderoso do país) às teses da legalidade, instaurava-se abertamente a crise que duraria até 5 de setembro. A crise foi resolvida por meio da negociação: os golpistas cediam à posse de João Goulart e os legalistas cediam à mudança de regime – que de presidencialista, passava a ser parlamentarista, restringindo os poderes do presidente. Ainda assim, durante o período da crise, o país esteve na iminência da guerra civil.

³⁶ Leonel BRIZOLA in *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro, 02.12.1961), apud Nelson Werneck Sodré, *História Militar do Brasil* (op. cit.), p. 382-383.

Fig. 33 – Capa do Jornal *Última Hora*, Porto Alegre, 30.08.1961

Junto à transmissão radiofônica aberta, instalou-se no “porão da legalidade” do Palácio Piratini, por meio de um equipamento de rádio amador, um serviço de contra-informação. A potência do transmissor amador foi colocada acima dos limites permitidos por lei, passando a interferir nas transmissões ligadas à navegação aérea e marítima. Aliados aos oficiais do III Exército, os jornalistas gaúchos passaram à guerra psicológica com Brasília, emitindo boletins de ataque:

“Atenção operação morteiro... atenção, guarnição de Xerém. Não ajam sem o sinal combinado. A ação deve ser fulminante.” Como os informes incluíam os nomes de lugares onde realmente havia guarnições militares, do Rio Grande do Sul até o Amazonas, isso preocupava quem estava captando aquelas mensagens. Parecia que havia uma rede secreta, fulminante, aterrorizante, criada pela Rede da Legalidade.³⁷

Paralelamente aos esforços gaúchos, ainda na segunda-feira, 28 de agosto, o governador do estado de Goiás, Mauro Borges (1919-), já articulado com a Polícia Militar do Estado e com setores do Exército e da Aeronáutica, integrava-se à rede da legalidade, fazendo instalar o equipamento de longo alcance da Rádio Brasil Central (pertencente ao governo

³⁷ Entrevista de Hamilton Chaves (assessor de imprensa do Estado do Rio Grande do Sul em 1961) ao jornalista Amir Labaki, 26.02.1985, apud Paulo MARKUN, 1961: *Que as armas não falem* (op. cit.), p. 225-226.

do estado) no Palácio Estadual das Esmeraldas, que também recebia, aos milhares, voluntários civis para apoiar a legalidade. As transmissões da Rádio Brasil Central, integradas às transmissões gaúchas na *rede da legalidade*, deflagraram o Movimento de Resistência da Legalidade em Goiás. Devido ao fato de que o Distrito Federal se localizava dentro do território do estado, a resposta da junta de ministros militares foi imediata, com a ocupação das instalações da Rádio Brasil Central. No entanto a ocupação teve o efeito contrário, de acelerar a mobilização legalista: a população corria às centenas ao Palácio das Esmeraldas para reforçar a resistência.

No primeiro dia de transmissão, 28 de agosto de 1961, a rede da legalidade reunia apenas quatro emissoras de rádio. No dia seguinte, eram 114. Antes do fim da crise, espontaneamente, o número chegou a quase 200 emissoras oficiais, espalhadas por todo o país – fora o sem número de transmissões amadoras. Apenas no Rio Grande do Sul foram credenciados junto à Rede 400 jornalistas. A articulação entre rádios e jornais regionais, angariando dimensão nacional à rede da legalidade, impedia a efetivação, naquele momento, do golpe – cujos artifícios foram obrigados a encontrar uma saída negociada para a crise deflagrada.

Fig. 34 – Capa do Jornal *Última Hora* de 01.09.1961, Rio de Janeiro

Fig. 35 – Capa do Jornal *Última Hora* de 05.09.1961, Rio de Janeiro

Fig. 36 – Capa do Jornal *Última Hora* de 06.09.1961, Rio de Janeiro

Última Hora: toda frota de reportagem destruída a bala e a fogo

ULTIMA HORA DEPREDADA E INCENDIADA

Às 13h de hoje o Prefeito Sérgio Chaves, de Porto Alegre, leva a seguinte mensagem, encerrando as atividades do Dia de Tegeledê:

"As primeiras lutas de base, o Presidente João Goulart chegou a Pôrto Alegre. Depois de fazer alguns dias, seguiu viagem. Antes de sair, deu uma entrevista coletiva, amigos e correspondentes presentes ao mesmo se prontificaram a deixar disposições a respeito da situação política."

O deputado tucano Sérgio Peres do povo gaúcho e brasileiro, a todos os pontos, que atendem com simpatia e calma este dilema poroso.

Entretanto a Rêde da Legislação separou-se do povo gaúcho e brasileiro que compõem, em parte a sede do Parlamento de São Paulo para não estar entre os golpes do. Primeiro não para estar a lealdade.

AND XIII — Rio de Janeiro, Quinta-Feira, 2 de Abril de 1964 — N.º 4.318

[illegible]

domenicas estavam em seguida, rotacionando o desfile, para dar lugar a "baterias" masculinas e "playboys" — a primeira mais modesta comente das tropas de choque de linchamento. Tirose foram disparados bônus de ferro utilizadas com habilidade de precisão.

NAC) se trata de uma ação decorrente de um verdadeiro patismo ou da acomodação passiva do lado venditor da Força contra uma ação ideológica. Lá estava, desde o início, a sociedade e não há, de fato, o entusiasmo que permeia o "assustado" de acordo. Não se despetos e frustrações, mas o portador de dúvidas, cuja existência é confirmada pelo social em reportagens e campanhas de repercussão nacional, sempre orientadas no lado das grandes classes populares, da justiça social e da

O entanto, foi praticado de modo a poder passar entre uma ação espontânea de elite, mas que insistiam a clamar pela vitória da democracia. Mas, na verdade, foi preparado com requintes de técnica terrorista do MAC. Roma mistos, passou em frente à mansão, rodeado em uma curta formação de "observadores" — e essas eram, como se constata, elementos da lampadaria Internado de Olinda, com suas "voluntades" foram denunciadas por ULTIMA HORA em manchetes veementes e repetidas. Os observadores

Os prêmios mataram a atividade por ÚLTIMA HORA, o maior de vulto transmissível no momento. Apertamos para a fuga no sentido de que Eva estava encarcerada e a identidade dos responsáveis pela violência. Aos nossos olhos pedimos a compreensão, a clemência e a solidariedade até 1983. Assim, certos de que relevamos as milhões de vítimas que continuam esta edição.

A soma dos interiores foi o mesmo. **ULTIMA HORA** confirmou.

TÔDA FROTA DE REPORTAGEM DESTRUÍDA A BALA E A FOGO

Fig. 37 – Capa do Jornal *Última Hora*, Rio de Janeiro, 02.04.1964

JANGO NO RIO GRANDE

Vandalismo Contra UH é Golpe na Democracia

Uma "festa" de vandalismo e "festa" do Brasil, segundo os seus próprios critérios, a festa de vandalismo contra a UH, organizada em Porto Alegre, não é apenas uma festa de vandalismo, mas também uma festa de golpe na democracia.

Os atos de vandalismo contra a UH, organizados em Porto Alegre, não são apenas atos de vandalismo, mas também atos de golpe na democracia. Os atos de vandalismo contra a UH, organizados em Porto Alegre, não são apenas atos de vandalismo, mas também atos de golpe na democracia.

Os atos de vandalismo contra a UH, organizados em Porto Alegre, não são apenas atos de vandalismo, mas também atos de golpe na democracia. Os atos de vandalismo contra a UH, organizados em Porto Alegre, não são apenas atos de vandalismo, mas também atos de golpe na democracia.

Os atos de vandalismo contra a UH, organizados em Porto Alegre, não são apenas atos de vandalismo, mas também atos de golpe na democracia. Os atos de vandalismo contra a UH, organizados em Porto Alegre, não são apenas atos de vandalismo, mas também atos de golpe na democracia.

Os atos de vandalismo contra a UH, organizados em Porto Alegre, não são apenas atos de vandalismo, mas também atos de golpe na democracia. Os atos de vandalismo contra a UH, organizados em Porto Alegre, não são apenas atos de vandalismo, mas também atos de golpe na democracia.

Os atos de vandalismo contra a UH, organizados em Porto Alegre, não são apenas atos de vandalismo, mas também atos de golpe na democracia. Os atos de vandalismo contra a UH, organizados em Porto Alegre, não são apenas atos de vandalismo, mas também atos de golpe na democracia.

Os atos de vandalismo contra a UH, organizados em Porto Alegre, não são apenas atos de vandalismo, mas também atos de golpe na democracia. Os atos de vandalismo contra a UH, organizados em Porto Alegre, não são apenas atos de vandalismo, mas também atos de golpe na democracia.

Os atos de vandalismo contra a UH, organizados em Porto Alegre, não são apenas atos de vandalismo, mas também atos de golpe na democracia. Os atos de vandalismo contra a UH, organizados em Porto Alegre, não são apenas atos de vandalismo, mas também atos de golpe na democracia.

GERAIS LANÇAM MANIFESTO

Os generais lançam um manifesto em defesa da democracia e da liberdade de expressão.

Os generais lançam um manifesto em defesa da democracia e da liberdade de expressão. Os generais lançam um manifesto em defesa da democracia e da liberdade de expressão.

Os generais lançam um manifesto em defesa da democracia e da liberdade de expressão. Os generais lançam um manifesto em defesa da democracia e da liberdade de expressão.

Jockey Club Capicelou os Corridos de Hoje

O Jockey Club capicelou os corridos de hoje, organizando uma festa de vandalismo.

O Jockey Club capicelou os corridos de hoje, organizando uma festa de vandalismo. O Jockey Club capicelou os corridos de hoje, organizando uma festa de vandalismo.

O Jockey Club capicelou os corridos de hoje, organizando uma festa de vandalismo. O Jockey Club capicelou os corridos de hoje, organizando uma festa de vandalismo.

TIROTEIO COM VÍTIMAS NA CINELÂNDIA

Um tiroteio com vítimas ocorreu na Cinelândia, durante uma festa de vandalismo.

Um tiroteio com vítimas ocorreu na Cinelândia, durante uma festa de vandalismo. Um tiroteio com vítimas ocorreu na Cinelândia, durante uma festa de vandalismo.

Um tiroteio com vítimas ocorreu na Cinelândia, durante uma festa de vandalismo. Um tiroteio com vítimas ocorreu na Cinelândia, durante uma festa de vandalismo.

Exército Ocupa Rádio Nacional

O Exército ocupou a Rádio Nacional, durante uma festa de vandalismo.

O Exército ocupou a Rádio Nacional, durante uma festa de vandalismo. O Exército ocupou a Rádio Nacional, durante uma festa de vandalismo.

O Exército ocupou a Rádio Nacional, durante uma festa de vandalismo. O Exército ocupou a Rádio Nacional, durante uma festa de vandalismo.

GERAIS FAZEM NOMEAÇÕES NO EXÉRCITO

Os generais fazem nomeações no Exército, durante uma festa de vandalismo.

Os generais fazem nomeações no Exército, durante uma festa de vandalismo. Os generais fazem nomeações no Exército, durante uma festa de vandalismo.

Os generais fazem nomeações no Exército, durante uma festa de vandalismo. Os generais fazem nomeações no Exército, durante uma festa de vandalismo.

Presidente do Tribunal de Justiça Visitou Lacerda

O Presidente do Tribunal de Justiça visitou Lacerda, durante uma festa de vandalismo.

O Presidente do Tribunal de Justiça visitou Lacerda, durante uma festa de vandalismo. O Presidente do Tribunal de Justiça visitou Lacerda, durante uma festa de vandalismo.

O Presidente do Tribunal de Justiça visitou Lacerda, durante uma festa de vandalismo. O Presidente do Tribunal de Justiça visitou Lacerda, durante uma festa de vandalismo.

Agitadores Incendiaram Próprio da União: UNE

Agitadores incendiaram o próprio da União: UNE, durante uma festa de vandalismo.

Agitadores incendiaram o próprio da União: UNE, durante uma festa de vandalismo. Agitadores incendiaram o próprio da União: UNE, durante uma festa de vandalismo.

Agitadores incendiaram o próprio da União: UNE, durante uma festa de vandalismo. Agitadores incendiaram o próprio da União: UNE, durante uma festa de vandalismo.

DCT: NOVO DIRETOR

O DCT nomeou um novo diretor, durante uma festa de vandalismo.

O DCT nomeou um novo diretor, durante uma festa de vandalismo. O DCT nomeou um novo diretor, durante uma festa de vandalismo.

O DCT nomeou um novo diretor, durante uma festa de vandalismo. O DCT nomeou um novo diretor, durante uma festa de vandalismo.

Fig. 38 - Página 2 do Jornal Última Hora, Rio de Janeiro, 02.04.1964

Bocayuva: - Prisão de Badger
Mostra a Nova "Democracia"

Devese lembrar que o Congresso não votou o "impeachment" do Sr. João Goulart. O Presidente do Congresso, Álvaro de Menezes Andrada, limitou-se a "declarar vago" o cargo de Presidente da República, sob o pretexto de que o Presidente João Goulart teria fugido para o Exterior. As bancadas do PTB, os agressivos possedistas e demais do "outro parlamento" não comprometeram os seus votos contra a "legalidade" do Sr. Goulart.

Apesar de gliciridos a tempo, por um dos funcionários de UH, ocorreu no Quartel de Corpo de Bombeiros localizado em Praça do Bandeira, não chegou de a tempo de salvar as instalações do jornal de destruição. Um tenente do Esbôta, que ali se achava

Associação - A Associação de Dirigentes Desportivos e o projeto social de inclusão de qualquer cidadão. Mais tarde, quando os manifestantes já se haviam retirado, é que "Garcia" em os primeiros segundos, que acabou a indiferença e fez ponto das luzes.

Os projetos sociais são considerados

Foram identificados, entre os participantes da análise, 19 elementos da doutrina de DH, vários elementos da Polícia e oficiais e policiais, que acreditam, ou que afirmaram, que são envolvidos em crimes de violência.

[illegible]

ADP-SPC

Verificação feita com
gostoso plástico de fácil
utilização. É a novidade.
Abundante medida na Av.
Santos, 100, 600, entrada.

Danielle Wyner, passou a ser cobradora e uma âncora de televisão para invadir as notícias fornecidas.

Declarações

Os soldados, soldados e sales (e sales) em um momento, distinguindo-se por serem de todos, comumente com o Presidente João Goulart, bem conhecido. Quando olhava as alas de arcos com vitórias, realizando movimentos com o General e Deputado

Apartir das insurreições noturnas, que foi confirmada até o momento a greve de qualquer dirigente da Comissão Geral dos Trabalhadores. Devido, as 10 horas, alguns membros do COT reformaram todos os documentos da sede, levando para dentro ignorado. As 17 horas, um cheque da Têxtil-ouro e Ipiranga a sede do Conselho Nacional dos Trabalhadores na Indústria, onde funciona também o COT.

PASSE- DUAS HORAS NA HUNGRIA

Aproveite sua viagem a São Paulo para visitar a

NO EL RAPUERA, DE 20 DE MARÇO A 8 DE ABRIL

TECHNOINDEX

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

A indústria húngara de máquinas operatrizes vem há longo tempo servindo o parque industrial brasileiro. Veja os últimos produtos daquela indústria em exposição durante a Feira.

O Câncer é Infecção!
Contágio!

Autores: Pinheiro, de modo
que os conhecimentos
atuais, que são os conhecimentos
de hoje, de um indivíduo,
e de outro: não pode ser
conhecido sem conhecer
a sua contaminação.

em: 1999/01/01, 00

**SALAS E
DORMITÓRIOS**
O MENOR PREÇO
DA VRACCA

Dormitórios: 8 lugares: mais
ou menos 4 peças. Por m²:
4 colchões 10 x 19 mts.
1 sofá de 3 lugares 3 mts.
4 colch. 1 x 19 mts. 30 mts.

12222 - Av. Amazonas
Fala 110-A

ABOLIÇÃO - Av. Escho-
lástica 7 430

BONFACÇÃO - Rua Ca-
etano de Almeida

RUI MAIRA 1/A

Venda sem taxa pág. opo-
sita com escritura

GOVÊRO DA REPÚBLICA ESTÁ EM PÔRTO ALEGRE

Assim Foi o Ato de Vandalismo

E NCANTO o Congresso embarcou a Sr. Raula Matelli na Presidência da República, a imprensa brasileira divulgava, esta manhã, a informação de que o Governo da República se encontra instalado em Porto Alegre. Os integrantes que chegaram esta manhã localizam a sede do vandalismo perpetrado, ontem à noite, contra as instalações da ÚLTIMA HORA, na Rua Sete de Abril, 62, onde a destruição atingiu, em cheio, a redação e a seção de jornal, sendo liberadas facilmente pelo fogo e a sala decorada de vitrines, máquinas de escrever, instalações telefônicas, bibliotecas e aparelhos de ar condicionado. A "razão" do fenômeno foi amplamente condenada pela imprensa, de um modo geral. (NOTÍCIA DO NA SEGUNDA PÁGINA.)

LEIA, EDITORIAL DO "JORNAL DO BRASIL", NA 2ª PÁGINA

Fig. 40 - Página 4 do Jornal Última Hora, Rio de Janeiro, 02.04.1964

FUGIU GOULART E A DEMOCRACIA ESTÁ SENDO RESTABELECIDA

EMPOSSADO MAZZILLI NA PRESIDÊNCIA

TEXTO NA 6ª PAGINA

O GLOBO

FUNDADO EM 1825

Ressurge a Democracia!

Volta a liberdade dos partidos. Resgate a democracia. Que se tornem as eleições gerais, abertas ao povo, o único caminho para a restauração da democracia e da liberdade.

DEMOCRACIA E LIBERDADE — A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia. A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia.

LIBERDADE E DEMOCRACIA — A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia. A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia.

DEMOCRACIA E LIBERDADE — A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia. A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia.

LIBERDADE E DEMOCRACIA — A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia. A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia.

DEMOCRACIA E LIBERDADE — A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia. A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia.

LIBERDADE E DEMOCRACIA — A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia. A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia.

DEMOCRACIA E LIBERDADE — A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia. A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia.

DEMOCRACIA E LIBERDADE — A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia. A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia.

LIBERDADE E DEMOCRACIA — A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia. A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia.

DEMOCRACIA E LIBERDADE — A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia. A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia.

LIBERDADE E DEMOCRACIA — A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia. A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia.

DEMOCRACIA E LIBERDADE — A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia. A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia.

LIBERDADE E DEMOCRACIA — A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia. A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia.

DEMOCRACIA E LIBERDADE — A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia. A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia.

LIBERDADE E DEMOCRACIA — A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia. A liberdade é o primeiro princípio da democracia. Sem ela, não há democracia.

Correio e Mensagem

Os correios e mensagens são os meios de comunicação mais importantes da sociedade. Eles permitem a troca de informações e a manutenção dos laços sociais. É essencial que os correios e mensagens sejam seguros e rápidos.

CASTELO BRANCO ADVERTIRA OS COMANDOS:

As Forças Armadas São Para Defender a Lei, Não a Bateria

O Castelo Branco advertiu os comandos das Forças Armadas a respeito de sua postura. A mensagem foi clara: as forças armadas devem defender a lei e a ordem, não a bateria. Qualquer ato de insubordinação ou desobediência será tratado com a máxima severidade.

A VIOLÊNCIA CONTRA "O GLOBO"

A violência contra o jornal "O Globo" tem sido uma constante. Desde a fundação do jornal, ele tem sido alvo de ataques e ameaças. Isso ocorre porque "O Globo" é um dos jornais mais influentes do Brasil e, portanto, um alvo fácil para os grupos de extrema-direita. A direção do jornal denuncia esses atos e pede a intervenção das autoridades competentes.

A ASSEMBLÉIA DE PERNAMBUCO VOTOU O "IMPEACHMENT" DE ARRAES

A Assembleia de Pernambuco votou o impeachment de Arraes. A decisão foi tomada por uma maioria esmagadora. Isso ocorre porque Arraes foi acusado de corrupção e de abuso de poder. A Assembleia decidiu que a única maneira de garantir a justiça e a integridade do sistema político era através do impeachment.

Fig. 41 – Capa do Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 02.04.1964

Fig. 42 – A junta militar de 1961: os ministros da Guerra, Odílio Diniz; da Aeronáutica, Gabriel Grun Moss; e da Marinha, Sílvio Heck, 1961

Fig. 43 - Os golpistas: os generais Antonio Carlos Muricy e Mourão Filho (de cachimbo) com o governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto. Foto Agência JB

Cena 5: Nova Figuração

Fig. 44 - Antonio Dias, *Vencedor?*, 1964 (cabide de pé com construção em madeira pintada, tecido acolchoado, e capacete militar), 181 x 70 cm, MAC-Niterói

Tateando o devir do trauma

A nova figuração denuncia a coletivização forçada do indivíduo levada a efeito mediante os poderosos meios de comunicação atuais (TV, cinema, rádio e imprensa), a serviço de uma oligarquia financeira cada vez mais ávida de lucro. O pomo de Adão é a coisa e a gula é paga com alienação. [...] Possuir as coisas, a qualquer custo, é a pobre ideologia dos alienados.³⁸

Fig. 45 – Paulo Guilherme Martins, capa do livro *Um dia na vida do Brasilino*, 1961

Fig. 46 - Antonio Dias, *O Sorriso*, 1964, tinta a óleo sobre gesso, 28 x 50 cm, col. do artista

Antes mesmo do corolário que foi o golpe militar, já rondava a cultura brasileira a intuição sobre a centralidade ideológica do *mass media* e seu caráter reificador. O processo artístico que ficaria conhecido como *Nova Figuração* pôde intuir e adiantar, como outras manifestações culturais do período,³⁹ algumas ideias e reflexões críticas acerca da sociedade de consumo que os anos de industrialização encabeçados pelo nacional-desenvolvimentismo começavam a criar.⁴⁰

³⁸ Waldemar CORDEIRO, “VII Bienal: *Nova Figuração* denuncia a alienação do indivíduo”, in *Brasil Urgente*, I, 40, dezembro de 1963, rep. in Aracy AMARAL (org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*, catálogo de exposição (São Paulo, MAC-USP, 1986), p. 119.

³⁹ Ver, para um exemplo de época, Paulo Guilherme MARTINS, *Um dia na vida do Brasilino* (Santos, s.e., 1961).

⁴⁰ Para um relato crítico das transformações da sociabilidade trazidas pelo consumo de massa, com uma lista extensa das novas mercadorias e serviços disponíveis para o consumidor de classe média já no início dos anos 1960, ver João M. C. de MELLO e Fernando A. NOVAIS, “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”, in Lília Moritz SCHWARCZ (org.), *História da Vida Privada no Brasil*, vol. 4, coord. coleção Fernando Novais (São Paulo, Cia. das Letras, 1998), p.560-574.

Fig. 47 - Antonio Dias, *O homem que foi atropelado*, 1963. Óleo sobre gesso e duratex. 51 x 60 cm

Fig. 47

É preciso reconhecer que em *O Homem Que Foi Atropelado* (1963)⁴¹, obra do então novato Antonio Dias (1944-), o reconhecimento da centralidade do *mass media* e de seu caráter reificador já era intuído. Já fazia parte, portanto, do campo sobre o qual Waldemar Cordeiro afirmou ser o da denúncia da alienação levada “a efeito mediante os poderosos meios de comunicação atuais”. Na obra se verifica:

- 1) a alusão à estrutura de “manchetes” de jornal no título da obra;

⁴¹ A novidade apresentada por “O Homem Que Foi Atropelado” (Antonio Dias, 1963) e sua ligação com o clima de instabilidade política presente no país nos anos do governo João Goulart, que prenuncia a virada reacionária com o golpe militar, é notada por Luiz Renato MARTINS, “A nova figuração como negação”, in *Revista Ars*, n° 8 (São Paulo, Departamento de Artes Plásticas-ECA-USP, 2007), p. 64.

- 2) a estruturação narrativa da imagem, de acordo com os princípios de jornal antes da “quebra da unidade contemplativa do quadro” reconhecida posteriormente, em 1967, por Hélio Oiticica como instauradoras do novo momento da vanguarda brasileira;⁴²
- 3) a utilização de signos e símbolos imagéticos, ou seja, o recurso à imagem, em oposição ao momento anterior, da hegemonia das tendências geométricas.

No entanto, comparado aos trabalhos realizados um ano depois por Dias, no contexto já difundido da *Nova Figuração*, a dimensão estrutural da grande mídia ainda desempenha papel tímido nesta obra. A estruturação caligráfica carrega uma hipostasia dos elementos expressivos, denotando uma subjetividade individual dilacerada, também ela hipertrofiada, próxima do uso eclético realizado pelas diversas experiências de cunho expressionista ou informal no país. No entanto, à diferença da maior parte dessas experiências, as linhas não repousam sobre a superfície (como uma pintura normal, na qual as camadas de tintas se sobrepõem umas as outras), mas parecem estar gravadas nela, como se fossem inscrições realizadas manualmente num muro. A sinuosidade das linhas dá testemunho da fricção de uma ferramenta dura (como um lápis, uma pedra ou qualquer instrumento afiado) sobre uma superfície material pétrea, ficando patente a dimensão empírica no tratamento do material.

Fig. 48 – Mensagem de operários de 1959 é achada na Câmara. O Estado de São Paulo 12.08.2011
 “Que os homens de amanhã que aqui vierem tenham compaixão de nossos filhos.”

Fig. 49 - Antonio Dias, *Os elementos*, 1963. Óleo sobre gesso e duratex. 54 x 63 cm

⁴² Hélio OITICICA, “Esquema geral da Nova Objetividade”, in Catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira* (Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1967). Republicado in Hélio OITICICA, *Catálogo HO* (Rio de Janeiro, Projeto Hélio Oiticica, 1997), p. 110-120.

A estruturação narrativa da imagem é também formalizada de maneira pré-industrial – sua fonte iconográfica não é necessariamente a história em quadrinhos produzida industrialmente, mas pode ter sua genealogia reconhecida nas anônimas gravuras e pichações populares.⁴³

É possível notar, contudo, novidades com relação à estrutura narrativa: *O Homem Que Foi Atropelado* opera mimeticamente, a partir do princípio da narrativa cinematográfica clássica, na qual campo e contra-campo somados criam a unidade imaginária da cena. Assim, em *O Homem Que Foi Atropelado* (1963), há algo como campo e contracampo, no qual as personagens da narrativa cinematográfica são substituídas por signos gráficos.

O procedimento é aditivo e funciona como uma soma de signos: carro, morte, homem. O resultado é uma espécie de aviso de emergência. Este aviso também atua como uma espécie de bula de leitura semântica para a obra (daí talvez sua inovação processual, a indicação semântica de leitura, denotando um sinal de +).

Carro + morte + homem = *O homem que foi atropelado*.

O procedimento trabalha a intuição negativa da morte num registro emocional, fazendo par com o clima de instabilidade política e as sucessivas tentativas de golpe (por parte das forças armadas) durante o governo João Goulart. Mas harmoniza, na soma das partes, os elementos distintos numa base artesanal empírica aditiva, tal a intervenção manual do tipógrafo nos jornais antes das reformas modernizadoras ocorridas no final dos anos 1950.

O que se verificará, a seguir, na obra de Antonio Dias, com *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965), é um adensamento da dimensão relativa às grandes mídias de comunicação de massa, especificamente seu caráter industrial. Na nova situação, que será ironizada pelo título da obra, a morte apresentada, atômica, não é acidental, mas planejada.

⁴³ “Reconheço referências naquele grafite popular, mais antigo. A pichação, mesmo.” Depoimento de Antonio Dias, cf. Paula ALZUGARAY, “O fio vermelho – Antonio Dias mostra na Suíça a sua arte de resistência produzida nos anos 60 e 70” in revista *Istoé*, n. 2087 (São Paulo, 18.11.2009), *online* (acesso 10.09.2011: http://www.istoe.com.br/reportagens/6909_O+FIO+VERMELHO).

O espaço do leitor: faça você mesmo

Fig. 50 - Waldemar Cordeiro, *Jornal*, 1964, colagem de jornal sobre papel, coleção família Cordeiro

Fig. 50

Com *Jornal* (1964) Waldemar Cordeiro responde imediatamente ao trauma do golpe: toma o jornal *Última Hora* e o “reprograma” visualmente. Mas, por oposição às reformas visuais por que passavam grande parte dos da época, a nova “reprogramação” visual do jornal realizada por Cordeiro não serve mais à facilidade da leitura, mas à explicitação de sua dificuldade. A proposição de Cordeiro ecoa, ironicamente, as ações violentas frente aos meios de comunicação de massa contrários ao golpe militar, de censura e depredação de redações, comandadas pelo governador carioca Carlos Lacerda, “o Corvo”.

Em primeiro lugar trata-se então de constatar a iminência da censura e, por conseguinte, da falta de confiabilidade que, a partir de então, todas as notícias de jornal passariam a carregar consigo.

Na contramão dessa primeira impressão, surgem palavras e mensagens truncadas, às quais faltam ou sobram partes, todas de denotação política: *Castelo* [Branco], *comunistas*, *krushev*, *stalin* e a mensagem possivelmente inscrita na manchete principal: *guerra aos*

Fig. 51-52 *impostores da revolução*.⁴⁴ Todavia, nada disso pode ser *constatado*, mas apenas *intuído* no caos de signos que aparece diante dos olhos.⁴⁵

Fig. 51-52 - Waldemar Cordeiro, *Jornal* (detalhe), 1964, colagem de jornal sobre papel, coleção família Cordeiro

Há uma espécie de indicação de que a realidade pode se manifestar não na *notícia* veiculada, mas nas entrelinhas dela. Dada a explicitação da intervenção por parte do artista (que age como sujeito negativo do censor) as “entrelinhas” não são outra coisa senão os lapsos e quebras geradas pelo procedimento de decomposição e montagem dos elementos fragmentados. A realidade pode ser apreendida não na notícia, mas no seu *modo de produção*.

⁴⁴ Cf. Helouise COSTA, *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora* (São Paulo, Cosacnaify / Mariantônia, 2002), p.18.

⁴⁵ O uso político do jornal mediante a colagem descontínua de elementos – como verdade crítica de sua produção – já havia sido prática corrente do Cubismo na década de 1910: “Durante 1912 e 1913 Picasso fez aproximadamente oitenta colagens, das quais cinquenta e duas contém texto de jornal; dessas, ao menos metade trata da guerra dos Bálcãs e da situação política e econômica da Europa. [...] As colagens ofereceram uma extraordinária arena para a exploração desses temas politizados como confirma a absorção de Picasso pelo meio neste período.” Patricia LEIGHTEN, *Re-ordering the universe. Picasso and Anarchism, 1897-1914* (New Jersey, Princeton University Press, 1989), p.128. Ver também: Patricia LEIGHTEN, “Picasso’s Collages and the Threat of War, 1912-13”, in *Art Bulletin*, vol. LXVII, n. 4 (New York, College Art Association of America, December 1985), p. 653-672.

O procedimento de montagem e o caráter de manifesto que permeia *Jornal* (1964) já o coloca fora da órbita cotidiana e profissional das reformas visuais por quais passavam boa parte dos jornais na época, em geral sob responsabilidade de artistas ou poetas oriundos da geometria dos anos 1950.⁴⁶ A “reprogramação” visual do jornal operada na obra tem sentido simbólico, visando operar como crítica, negação dos modos produtivos da indústria e não a favor, em colaboração com as atividades produtivas. Waldemar Cordeiro já não está mais trabalhando sob encomenda, como técnico assalariado, mas como sujeito da oposição política.

Cabe notar que, após 1964, o regime fechou, progressivamente, os espaços de atuação crítica no âmbito jornalístico mais amplo – incluindo o *Suplemento Dominical* do *JB*, que fora o principal foco da reforma visual levada a cabo entre 1957 e 1959 por um grupo ligado ao movimento neoconcreto.⁴⁷ No *Jornal* (1964) de Waldemar Cordeiro, há ainda um detalhe a ser notado, que abrange a semântica histórica da obra, a escolha do material primário a ser utilizado: o popular jornal *Última Hora*, cuja linha editorial apoiava as reformas de base do governo Jango – e cujas instalações no Rio de Janeiro foram destruídas pelos militares nos primeiros dias de abril de 1964.⁴⁸

[...] o golpe de 64 destruiu o grande veículo de massas voltado ao campo popular, engajando dezenas de jornalistas de espírito crítico, a cadeia *Última Hora*, criada por Samuel Wainer em 1951, e que chegou a vender 500 mil exemplares em onze edições em sete estados. Primeiro jornal de caráter nacional, *Última Hora*, com sua linha populista, concorria com as esquerdas na captura do imaginário popular. Para as famílias tradicionais proprietárias da imprensa, entretanto, era o intruso, o inimigo que as havia derrotado em quatro esferas: 1) no campo ideológico (ao quebrar, com sua [do *Última Hora*] linha populista e nacionalista, a homogeneidade do discurso da grande imprensa); 2) no campo formal, ao revolucionar o jornalismo diário brasileiro; 3) no campo mercadológico, ao atrair o maior público

⁴⁶ Para a paradigmática reforma visual do *Jornal do Brasil*, realizada entre 1957 e 1959 por um grupo de artistas e poetas ligados ao movimento neoconcreto, ver Gustavo MOTTA, “A arte moderna vai às bancas – jornal e politização da forma artística no Brasil desenvolvimentista”, in *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis, Atas del VI Congreso de Teoría e Historia de las Artes – XIV Jornadas CAIA* (Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, no prelo). Ver também idem, *DIAS/TRAMA/MODELO*, trabalho de conclusão de curso, orient. Prof. Dr. Luiz Renato Martins (São Paulo, Departamento de Artes Plásticas ECA-USP, 2008).

⁴⁷ No imediato pós-64 também foi fechado o *Suplemento Dominical* do *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro), onde escrevia Glauber Rocha, além de outros espaços menos expressivos. Ver Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários nos tempos da imprensa alternativa* (São Paulo, EDUSP, 2003), p. 40-41.

⁴⁸ Sobre o *Última Hora* ver: <http://www.amigosdoarquivo.org.br/uh/historia.php> (acesso 16.07.2011).

leitor das grandes cidades; 4) e no campo institucional, ao abocanhar favores do Estado, antes exclusivos dessas famílias.⁴⁹

A escolha de material por parte de Waldemar Cordeiro não pode ser considerada arbitrária, mas, antes, da ordem do raciocínio histórico e da intervenção política, pois a história pregressa do *Última Hora* fora reconfigurada pela notícia recente do fechamento violento do jornal.

O assédio ao *Última Hora* começou com a crise de 1953, forçando Samuel Wainer a um exílio inusitado para a época. Na crise de 1963, as famílias proprietárias da grande imprensa lançaram o *Notícias Populares*, uma contrafação do *Última Hora*, tentando capturar seu público com um jornalismo sensacionalista e alienante. A articulação do golpe contou com a participação central da família Mesquita. A grande imprensa tinha como objetivo próprio a liquidação do *Última Hora*. Assim, o empastelamento das redações do *Última Hora*, em abril de 1964, pode ser visto não apenas como parte das operações gerais de repressão, mas como o assalto final de uma ofensiva das oligarquias tradicionais da imprensa contra o arrivista *Última Hora*.⁵⁰

A obra de Cordeiro intervinha, portanto, no instante, assinalando o palco político no qual agiam os atores sociais após o golpe.

Mediante o princípio de descontinuidade, a sintaxe da obra articula também o plano semântico, dado pela apropriação do *Última Hora*. Do mesmo modo, histórica e estruturalmente, a explicitação dos processos produtivos das mídias (na montagem de fragmentos incapaz de criar um todo coeso) reconfigura também o estatuto da obra de arte. Seu caráter exemplar muda de sinal: não mais modelo positivo e propositivo como o

⁴⁹ Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários nos tempos da imprensa alternativa* (São Paulo, EDUSP, 2003), p. 41-42. O autor prossegue, denominando os atores campo oligárquico-financeiro: “Com a morte de Assis Chateaubriand e a dissolução do império dos Diários Associados, cinco famílias passam a dominar a imprensa brasileira: em São Paulo, os Mesquita, proprietários do grupo OESP, e os Frias, donos da empresa Folha da Manhã; no Rio de Janeiro, as famílias Marinho, d’*O Globo*, e Nascimento Brito, do *Jornal do Brasil*; no Sul, a família Caldas Júnior. A configuração regional e as rivalidades duas a duas reproduzem a formação oligárquica oriunda do domínio agrário”.

⁵⁰ Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários nos tempos da imprensa alternativa* (op.cit.), p. 42. Ainda uma vez o autor prossegue: “É simbólico desse assalto [ao *Última Hora*] a repartição dos despojos. No Rio de Janeiro, onde “os militares depredaram a redação e o jornal fechou”, *O Globo* copiou as fórmulas editoriais criadas por Samuel Wainer em *Última Hora*. Em São Paulo, “os grandes anunciantes começaram a tirar os anúncios, um boicote econômico [...] administrado pela FIESP, e pela Federação do Comércio, o que deixou o presidente (do jornal), Rubens Paiva, desesperado. Quando Otávio Frias foi a Paris fazer uma proposta de compra para Samuel Wainer, o jornal não podia cobrir nem a folha de pagamentos [...]”.⁵⁰ O grupo Folha da Manhã ficou com o título.”

Fig. 53-54

quadro *concreto* (no sentido pedagógico-contemplativo) ou o objeto *neoconcreto* (no sentido da participação sensível), mas modelo crítico ou de negação radical.

Fig. 53 - Luiz Sacilotto, *Concretion 5732*, 1957
N. do A.: Exemplo do modelo pedagógico contemplativo do concretismo.

Fig. 54 - Hélio Oiticica, *Grande Núcleo*, 1960, instalação na exposição Brazil Projects PS 1 Museum, Long Island City, NY, 1988
N. do A.: Modelo da participação sensível, no âmbito do neoconcretismo.

Aquilo que fora o plano pictórico (bidimensional) é tomado como um objeto e, mais ainda, associado ao caráter cotidiano e, principalmente, manuseável do jornal. Opera-se assim, um “engajamento” do quadro (agora entendido como objeto ou antiquadro, no sentido

reconhecido posteriormente por Hélio Oiticica, ao historicizar o processo)⁵¹ pela via do *jornal*, entendido como mediação entre a experiência sensível por parte do sujeito e o fato ou realidade social existente.

A constatação: a linguagem é manuseável. Implicam-se assim propositos, objetos (portadores da linguagem) e receptores. Não se trata mais da “proposição à participação” exclusivamente sensorial defendida pelas premissas *neoconcretas*, mas, dada a força da operação semântica – de conteúdo histórico e político hipertrofiado –, a imersão no dado político-social: ecoando a resistência democrática possível no âmbito dos meios de comunicação de massa, resistência que fora demonstrada com a resistência e o retardo do golpe no episódio da *Rede da Legalidade*.

— —

⁵¹ Hélio OITICICA, “Esquema geral da nova objetividade” (1967, PHO 0110/66), in Catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira* (Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1967), republicado in idem, Republicado in Hélio OITICICA, *Catálogo HO* (Rio de Janeiro, Projeto Hélio Oiticica, 1997), p. 113-114.

CAPITULO 1

Uma fratura na participação: Mangueira e a Nota Imprevista. (1964-67)

Quanto a mim, que não sou criminoso, não ando armado nem portava arma alguma quando sofria brutal agressão dos agentes do DOPS, qual a justificativa para ser baleado no cinema? Não é crime ir ao cinema, ao que parece. Eu até gosto imenso de cinema... Entrei no cinema porque, tendo o DOPS no meu encalço preferi despistar utilizando este recurso. [...] Eu não estava enganado. Não tinha, como não tenho, nenhuma ilusão do novo estado de coisas implantado pela violência no país. A primeiro de abril o que houve foi um golpe militar fascista, com toda a sequência de arbitrariedades, despotismo e opressão. [...] A polícia invadiu o cinema, obrigou o gerente a mandar acender as luzes e iniciou o cerco em plena plateia, depois de ocupar as saídas.

- Aqui é o DOPS – falou com voz embargada de medo.

Em qualquer filme americano de faroeste as peripécias não seriam diferentes. Só que agora a tela branca estava sem imagens e muda, e a figura de Bob Hope já não mais se agitava, como antes, entre outros personagens e animais em pleno safári. O que se passava na vida real era muito mais trágico: um homem que não estava na selva e sim, numa grande e populosa cidade coberta de asfalto, e entretanto caçado como um animal selvagem.

Levantei-me gritando: - Matem, bandidos! Abaixo a ditadura militar fascista! Viva a democracia!

Ato contínuo o policial deu ao gatilho. Foi tudo numa fração de segundo. Um estampido dentro do cinema. Os gritos de horror. A fumaça do tiro. O cheiro de pólvora queimada. O sangue quente rolando aos borbotões sobre a camisa, o paletó. [...]

Resisti a essa prisão até o fim. Não desmaiei com o tiro, no interior do cinema; o tiro disparado pelos policiais foi o primeiro sinal da luta. Não rolei para o chão. Lutei todo o tempo com a bala embutida no corpo, e sangrando sempre e muito. [...] Enquanto pude, empreguei a força de ombros, braços e pernas e agilidade dos golpes de capoeira. Mas minha força vinha mesmo da convicção política, da certeza de que tudo isto é ditadura e de que a liberdade não se defende senão resistindo.¹

Fig. 1 – Antonio Dias, *Os Restos do Herói*, 1966
(acrílica, óleo e vinil sobre madeira e tecido
estofado), 185 x 178 x 35 cm

¹ Carlos MARIGHELLA, *Por que resisti à prisão*, (Rio de Janeiro, Edições Contemporâneas, 1965; rep. São Paulo, Brasiliense, 1995) p. 14-20.

Nova Figuração, “estruturação político-social” e o trauma do golpe

A partir de 1964, em vista da virada política à direita da modernização no país, o debate artístico brasileiro passa a buscar, como parte da cultura de resistência ao regime, contato com a dimensão político-social do país. Enquanto, no âmbito político, o golpe militar do 1º de abril de 1964 cerrava as portas dos dois decênios de democratização prévios, a discussão artística que se colocou então, sob a insígnia da *Nova Figuração* (1963-1967) e em seguida da *Nova Objetividade Brasileira* (1967), negava criticamente o paradigma estético da geometria adotado pelos movimentos *Concreto* (desde 1953) e *Neoconcreto* (desde 1957). As obras da *Nova Figuração* são construídas em oposição à estruturação estético-formal dos movimentos anteriores, rompendo com o ideário planejador aludido pela geometria. Trata-se daquilo que Hélio Oiticica, em texto de 1967, chamou de “estruturação político-social”, como inflexão do processo “estético-estrutural” que vinha do período neoconcreto.² Em sentido lato, como apontou Otília Arantes:

Pode-se dizer que de 65 a 69 – até a revanche do regime – boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política.³

De fato, a *Nova Figuração* e posteriormente a *Nova Objetividade* fazem parte da “floração tardia” da cultura de esquerda no Brasil, notada por Roberto Schwarz (1938-) em *Cultura e Política 1964-1969 – Alguns Esquemas* (1971).⁴ A “floração” da cultura de esquerda foi certamente tardia e amadureceu apenas no momento em que as condições para sua

² Cf. Hélio OITICICA, “Esquema geral da Nova Objetividade” (abril 1967, PHO0110/66), in Catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira* (Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1967), republicado in Hélio OITICICA, *Hélio Oiticica*, catálogo de exposição (Witte de With, Rotterdam, 22.02-26.04.1992; Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 08.06-23.08.1992; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 01.10-06.12.1992; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 20.01-20.03.1993; Walker Art Center, Minneapolis, 31.10.1993-20.02.1994; Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 30.09.1996-30.01.1997), org. Guy Brett, Catherine David, Chris Dercon, Luciano Figueiredo e Lygia Pape (Rio de Janeiro, Projeto Hélio Oiticica, 1997, doravante referido como *Catálogo HO*), p. 113.

³ Otília B.F. ARANTES, “De *Opinião 65* à XVIIIª Bienal”, in Revista *Novos Estudos CEBRAP*, n. 15 (São Paulo, CEBRAP, julho de 1986), p. 69.

⁴ “Em seu conjunto, o movimento cultural destes anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições sociais já não existem, contemporâneo dos primeiros ensaios de luta armada no país.” Roberto SCHWARZ, “Cultura e Política 1964-1969 – Alguns Esquemas”, in idem, *O Pai de Família e Outros Estudos* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978), p. 89. O texto foi originalmente publicado em francês: “Remarques sur la culture et la politique, au Brésil – 1964/1969”, in *Les Temps Modernes*, n. 288 (Paris, Gallimard, 1970). É necessário notar que o texto de Schwarz faz menção apenas lateral aos “pintores de vanguarda”, concentrando-se principalmente no movimento teatral da época, mas também demonstrando grande atenção às manifestações literárias, cinematográficas e musicais. Para uma leitura análoga, mas com foco específico nas ditas artes plásticas, ver Otília B. F. ARANTES, “De ‘Opinião 65’ à XVIIIª Bienal” (op. cit.), p. 69-84.

existência social mais ampla já não existiam. No entanto, ela trazia em seu bojo a experiência do período imediatamente anterior ao golpe.

No governo Jango (1961-64) apareceram os primeiros esboços de amadurecimento político e organização de parte das classes trabalhadoras, a grande massa popular cuja existência política fora ignorada previamente. Sistematically excluídos de toda participação política na história pregressa do país, os setores populares “passaram a existir” politicamente a partir de então.⁵ Assim, com a organização popular (no campo e na cidade) de um lado, e, de outro, o clima de instabilidade instaurado pelas tentativas de golpe (desde 1961, com a renúncia de Jânio Quadros até sua realização em 1964), se assistiu, no período, ao acirramento político das contradições sociais geradas nos “dois decênios de democratização” prévios.⁶ O debate público mais amplo, pautado a esquerda, sob hegemonia ideológica do Partido Comunista Brasileiro – PCB (e sua política de frente ampla, de “aliança com a burguesia nacional”), girava em torno de democratização, anti-imperialismo, reforma agrária e participação popular.⁷ Às margens da hegemonia ideológica comunista à esquerda, começava a surgir, no campo político, uma dissidência organizada, refratária à política de conciliação nacional do PC. Assim, nas margens do debate hegemônico, surgiam os primeiros chamados às armas e, ainda nas bordas, já se começava a falar seriamente em luta de classes.⁸

⁵ Por exemplo: “Do simples direito de existir como movimento social, as Ligas [camponesas] passaram a ocupar espaços políticos, primeiro estadual e depois nacional, tendo inclusive obtido importante reconhecimento no exterior.” Angélica MASSIQUETTI, “A trajetória de um agitador camponês”, in *Estudos Sociedade e Agricultura*, n.17 (Rio de Janeiro, UFFRJ, out.2001), p. 150-153.

⁶ Cf. Roberto SCHWARZ, “Cultura e Política 1964-1969 – Alguns Esquemas” (1970, op. cit.), p. 89.

⁷ Cf. Roberto SCHWARZ, “Cultura e Política 1964-1969 – Alguns Esquemas” (1970, op. cit.), p. 63-64

⁸ Por exemplo, no âmbito rural, as Ligas Camponesas (c.1954-1964), lideradas por Francisco Julião (1915-1999) se organizavam à margem da União dos Lavradores e Trabalhadores Rurais do Brasil (ULTAB), composta majoritariamente por sindicatos rurais controlados pelo PCB. Para as Ligas Camponesas, a questão da reforma agrária não passava pela condição etapista da aliança com a burguesia nacional, defendida pelo PCB. A questão estava posta, para as Ligas, em termos de luta política, cujo fim era a desconcentração da riqueza: “reforma agrária na lei ou na marra” resumia F. Julião. “A fusão das Ligas [Camponesas] com a União dos Lavradores e Trabalhadores Rurais do Brasil (ULTAB), proposta pelos comunistas, em 1961, não foi aceita por [Francisco] Julião, pois ele temia que o PCB passasse a controlá-las, como faziam com os sindicatos rurais. A difícil relação entre o PCB e Julião piorou, depois do I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, realizado em Belo Horizonte (MG) em 1961, quando a tese da reforma agrária radical, defendida pelas Ligas, derrotou as ideias mais moderadas da ULTAB e dos comunistas. A “reforma agrária na lei ou na marra” era a reforma agrária sustentada por Julião. [...] até 1962 o movimento propriamente camponês estava sob orientação das Ligas. Nesse ano, a pressão do PCB se torna pública através da imprensa comunista, numa polêmica sobre o papel revolucionário do campesinato.” Angélica MASSIQUETTI, “A trajetória de um agitador camponês” (op. cit.), p.152.

Ainda assim, o movimento de organização política das massas que se assistiu entre 1961-64 – sejam as Ligas Camponesas, sejam os “Grupos de Onze Companheiros” da Frente de Mobilização Popular organizados por Leonel Brizola (1922-2004), que chegaram a reunir cerca de 50 mil pessoas nos meses que antecederam o golpe⁹ – não passou de esboço ou projeto inconcluso:

O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em consequência a vitória da direita pode tomar a costumeira forma de acerto entre generais. O povo, na ocasião, mobilizado, mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus, etc.¹⁰

A *Nova Figuração*, ainda que não tenha entrado nos cálculos de reflexão do crítico, certamente faz parte do mesmo campo de contradições, observado por Schwarz, entre o amadurecimento e hegemonia cultural da esquerda no período 1964-69, e a impossibilidade de traduzir esta mesma hegemonia em força física imediata, devido à falta de condições de classe para tanto – condições que haviam sido obstadas com o recuo do governo João Goulart e, finalmente, completamente cortadas com o golpe do 1º de abril.¹¹

Assim, com a “estruturação político-social” das obras, a *Nova Figuração* procura estabelecer contato com a realidade político-social do país, tendo em vista o trauma recente

⁹ Segundo documento de circulação interna dos Gr-11: “Os Grupos dos Onze Companheiros, como vanguardeiros da libertação nacional, terão que se preparar devidamente (...) devendo considerar-se, desde já, em REVOLUÇÃO PERMANENTE e OSTENSIVA. [...] Os G11 serão como foi a ‘Guarda Vermelha da Revolução Socialista de 1917 na União Soviética’ – da qual seguirá o vitorioso exemplo –, os agentes e aríetes da Libertação do nosso Povo do capital espoliativo norte-americano”. Apud Mariza TAVARES, “Grupos de Onze: o braço armado de Brizola”, in *CBN A Rádio que toca notícia - Memória 1964*, 23.01.2009, online (acesso 31.07.2011, <http://cbn.globoradio.globo.com/hotsites/grupo-dos-onze/GRUPO-DOS-ONZE.htm>).

¹⁰ “Mas, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, [...] não parou de crescer. [...] Apesar da ditadura há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.” Roberto SCHWARZ, “Cultura e Política” (op. cit.), p. 61-2.

¹¹ Para a ambiguidade congênita do processo cultural em movimento com relação ao processo social impedido, ver principalmente as páginas finais de “Cultura e Política” (p. 89-92). Para o desenvolvimento da questão e a aproximação (inesperada) entre o diagnóstico crítico de Roberto Schwarz (de 1971) e as posturas e declarações artísticas e teóricas de Hélio Oiticica entre 1967 e 1973, ver Otilia B.F. ARANTES, “De *Opinião 65* à XVIIIª Bienal” (op. cit.), p. 73-77.

do golpe e também o esboço da resistência, que viria a seguir – eco, por sua vez, do processo de amadurecimento político das massas, abortado em 1964.

A originalidade histórica da *Nova Figuração* consiste no fato de que esse contato com a realidade político-social – justamente pelo caráter modernizador (conservador) da realidade do país – não pôde se dar de forma direta. A modernização e a adoção, na periferia, dos padrões de consumo do primeiro mundo capitalista alterou significativamente a sociabilidade no país. Teve papel destacado na nova sociabilidade (trazida pelo processo de modernização) a implantação geral das mídias de massa, ligadas ao capital internacional e sua difusão generalizada pelo território. Cabe notar, nesse sentido, o foco, que marca as obras do período, na importância recém-adquirida pelas mídias de massa, decorrência da modernização conservadora, como mediadoras do processo social real. Tal diagnóstico que envolve a mediação da comunicação de massa, correspondente à intuição do “fetichismo da mercadoria”,¹² se objetiva nas apropriações críticas da publicidade e veículos de comunicação operadas por obras da *Nova Figuração*.

¹² “Tal mobilização à direita [relativa às forças sociais que articularam o golpe] em parte decorreu, é certo, de motivos fantasmagóricos, levantados pelo anticomunismo [...]. Mas, além dos fantasmas, também havia motivos mais concretos e efetivos: promessas de concentração de renda e de aumento setorial do consumo [...]. Setores das classes médias e altas sabiam bem que queriam consumir mais e modernizar o seu estilo de vida, aproximando-o daquele dos países centrais. Assim, mesmo se os sinais de modernização, crescimento econômico e difusão do consumo só se tornaram evidentes ao final da década de 1960, após os efeitos das políticas de concentração de renda e repressão que resultaram no chamado ‘milagre econômico’, pode-se afirmar que, nas obras de Antonio Dias e da Nova Figuração, estes sinais precisos e definidos, que fazem parte das demandas dos grupos que apoiaram o golpe, já são detectados, mesmo se na qualidade de clichês virtuais ou imaginários. Em suma, tais objetivos de classe se delineiam simbolicamente e, a esse título, são criticados de modo causticante como emblemas de um estilo de vida desejado pela quinta-coluna colonizada. Assim, a perspectiva da Nova Figuração decorre da mudança radical de horizontes e é praticamente da mesma geração cronológica que a moda comportamental-cultural da chamada Jovem Guarda, de 1966, que se volta também para os clichês da arte pop. Mas, enquanto a Jovem Guarda, clonada nas telas da indústria cultural, adotava os clichês da arte pop na chave da euforia, em termos apoloéticos e ingênuos ou até cínicos, a Nova Figuração fez descoberta crítica e expressiva de uma problemática até àquela hora não identificada no céu das ideias nacionais: a da parafernália das fantasias correlatas ao ‘fetichismo da mercadoria’, descuidadas pela geração intelectual anterior [...]”. Luiz Renato MARTINS, “A Nova Figuração como negação” (op. cit.), p. 68-69.

Fig. 2 – Rubens Gerchman, *Agora dobre os joelhos*, c. 1967

Fig. 3-4

Também ligado à problemática da visualidade e do apelo imagético fetichista, o *Cinema Novo* articulava criticamente o processo modernizador que se verificava nos meios de comunicação de massa.¹³ O artista gráfico Rogério Duarte (1939-), que desenhou inúmeros cartazes para filmes do *Cinema Novo*, refletindo teoricamente sobre a função do desenho industrial e do *design*, percebia em suas “Notas sobre o desenho industrial” (1965) a especificidade da situação brasileira, fruto do desenvolvimento desigual e combinado:

No Brasil, país virgem de tradição artesanal – saímos do neolítico para a era atômica – sente-se a falta de penetração das formas tradicionais de arte. Rádio, imprensa, TV e Cinema é o que o povo consome (ou a parcela do povo que no Brasil consome alguma coisa). O *comics*, a fotonovela são o que de mais significativo se faz hoje em comunicação visual. [...] É claro que esse caminho [da apropriação artística crítica] não levaria à Pop Art, tentativa frustrada de penetrar na comunicação de massa desde um ponto de vista lúmpen da realidade. [...] Não adianta querer usar o *mass media* sem se comprometer com seu conteúdo, que é a própria épica coletiva, onde não há lugar para a intelectualizada decadência esteticamente interessante.¹⁴

¹³ Ver Ismail XAVIER, *O Cinema Brasileiro Moderno*, São Paulo, Paz e Terra, 2001.

¹⁴ Rogério DUARTE, “Notas sobre o desenho industrial” (abril de 1965), in idem, *Tropicaos*, org. Narlan Matos, Mariana Rosa e Sergio Cohn (Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2003), p.132.

Para os artistas concretos nos anos 1950, o envolvimento com a publicidade correspondia, idealmente, a uma colaboração com a indústria, e, portanto, com o desenvolvimento das forças produtivas no país – resultando na adesão acrítica dos artistas concretos à lógica da publicidade.¹⁵ No entanto, subjetivamente, o artista concreto estabelecia uma cisão, de caráter dualista, que separava em campos distintos as duas atividades – desenho publicitário e produção artística. Assim, a princípio, estabelecia-se uma distinção hierárquica, na qual a pesquisa propriamente estética, “desinteressada”, era objetivada em quadros e esculturas.

Contraditoriamente, o resultado, propriamente fetichista, era uma publicidade estetizada (ou a hipertrofia estética da publicidade) correndo em paralelo com uma “arte planejada” (que, em verdade correspondia visualmente à estruturação plástica da publicidade, apenas despojada dos valores semânticos – letras e números – que corresponderiam ao produto anunciado).¹⁶

A Nova Figuração tem como ponto de partida a mediação fetichista da publicidade e da comunicação de massa no geral, mas subverte seus procedimentos e conteúdos por meio de uma apropriação irônica. Negando a ideação mental projetual (relativa ao *planejamento*) contida no uso das formas geométricas abstratas pelos movimentos da arte concreta e neoconcreta, os artistas da *Nova Figuração* só alcançarão algum contato com a realidade dos acontecimentos sociais tendo a imagem (ou fragmentos dela) por mediação.

Como resumiu Waldemar Cordeiro, artista e principal teórico do concretismo nos anos 50, mas recém convertido à *Nova Figuração* (nos meses que antecederam o golpe):

O artista sai do domínio da decoração para abordar, no terreno da materialidade mais imediata e comum, a problemática contingente dos acontecimentos sociais. A questão da função social, antes colocada em termo de ‘design’ (infraestrutura), é agora abordada diretamente ao nível da superestrutura política. Já [...] os objetos anti-arte constituíram uma crítica eficiente à busca da ‘bela-forma’. As exigências de arte pragmática – o aleatório e o papel ativo do espectador – constituem hoje mais um passo rumo a uma realidade total: a nova figuração. A n.f. não deve ser compreendida como um retorno ao figurativismo, mas como busca de novas estruturas significantes.¹⁷

¹⁶ Já em 1960, a arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992) montava uma exposição de motores de avião, radares e diagramas de sinais de radar, cujo título, cheio de ironia, era *Desenho Concreto* (Museu de Arte Moderna da Bahia, 1960). Com a exposição, segundo Lina, procurava-se “apontar um assunto de atualidade no Brasil: o ‘esticamento’ até nossos dias de alguns ‘ismos’ e mais precisamente do concretismo. [...] Os ‘ismos’ foram, quarenta anos atrás, profecia de uma era a vir, adivinhação duma nova cultura. A validade desses movimentos estava justamente nesta ‘adivinhação’, na ‘vanguarda’ que via no futuro um contato entre ciência e arte. [...] Mas a realidade contemporânea [1960] anula qualquer posição de cientificismo romântico [...]. Não existe nem pode existir ‘rigor’, nem ‘estrutura’ ou ‘lógica interna de desenvolvimento’ [usando palavras de Max Bill], em obras (visuais) cujo problema de conteúdo e representação não corresponde a um problema real, mas apenas a um problema artificial, cuja arbitrária solução é dada *a priori* pelo próprio artista (não como solução mas apenas como título romântico-técnico).” Lina Bo BARDI, “Técnica e arte”, in “artes & letras”, Terceiro caderno do Diário de Notícias (Salvador, BA, 23-24.out.1960), p.1-2., rep. in Lina Bo BARDI, *Lina por Escrito - textos escolhidos*, org. Silvana Rubino e Marina Grinover (São Paulo, Cosacnaify, 2009), p. 110-111.

¹⁷ Waldemar CORDEIRO, “VII Bienal: Nova Figuração denuncia a alienação do indivíduo” (1963, op. cit.), p. 119.

Fig. 5 - Antonio Dias, *Vencedor?*, 1964
(cabide de pé com construção em madeira pintada, tecido acolchoado, e capacete militar), 181 x 70 cm, MAC-Niterói

A Nova Figuração como negação das mídias

Se os artistas concretos já projetavam logotipos e marcas visuais para empresas e participavam profissionalmente do mundo da indústria que se implantava no país, é possível inferir que a incisiva reforma visual do *Jornal do Brasil* – levada a cabo entre 1957 e 1959 pelo time composto por Amílcar de Castro (1920-2002) e Ferreira Gullar (1930-), sob coordenação do poeta Reynaldo Jardim (1926-2011) – correspondia a uma intervenção estratégica, dominada fundamentalmente por premissas da geometria neoconcreta, fazendo parte da modernização geral do *JB*. Parte de uma espécie de refundação do jornal, a reforma visual do *JB* (cujo *Suplemento Dominical* podia ser considerado o “órgão oficial” da plataforma neoconcreta) fora uma intervenção de caráter propositivo, afirmativo e otimista em um veículo de comunicação de alta circulação.¹⁸ A

¹⁸ Para uma análise detida da reforma visual do *JB*, ver Gustavo MOTTA, “A arte moderna vai às bancas – jornal e politização da forma artística no Brasil desenvolvimentista”, inédito.

esta formulação propositiva e otimista, os artistas da *Nova Figuração* – tendo em vista o diagnóstico de Waldemar Cordeiro sobre o caráter alienante dos meios de comunicação “a serviço da oligarquia financeira”¹⁹ – responderam, no pós-64, com uma intervenção crítica, negativa e pessimista em relação às mídias de massa.²⁰

Entre a reforma do *JB* e o golpe militar houvera, em 1961 (quando Jânio Quadros renunciara à presidência), o episódio da Cadeia da Legalidade,²¹ que possibilitou a resistência em âmbito nacional ao golpe militar, e apontara para um uso democrático dos meios de comunicação, correspondente aos anseios populares. No entanto, entre a Rede da Legalidade e o golpe de 1964, cresceu e aprofundou-se a articulação das famílias proprietárias da grande imprensa com os militares e demais setores conservadores.²² Assim, já entre o episódio da Rede da Legalidade e o golpe de 64 se verificam, na imprensa, os efeitos não-emancipatórios, alienantes ou reificantes, correspondentes à direção conservadora que a modernização do país visivelmente tomava.

A partir do golpe, no governo do General Castelo Branco, um grupo de economistas e planejadores se colocou a serviço do regime – por exemplo, Roberto Campos (1917-2001, Ministro do Planejamento) e Otavio Bulhões (1906-1990, Ministro da Fazenda). Enquanto o planejamento econômico passava para o lado dos generais, as aspirações democratizantes do ideário do planejamento desenvolvimentista perdiam chão histórico concreto – em especial a ilusão de que as reformas político-sociais democratizantes se seguiriam às reformas modernizadoras da política econômica. Assim, com o golpismo declarado da grande imprensa no turbulento ano de 1963, já se delineava o campo da sociabilidade sobre

¹⁹ Waldemar CORDEIRO, “VII Bienal: *Nova Figuração* denuncia a alienação do indivíduo” (1963, op. cit.), p. 119.

²⁰ Ver análise da obra *Jornal* (1964) de Waldemar Cordeiro, no item 5 do Capítulo 1.

²¹ Referido no item 3 do Capítulo 1.

²² “A grande imprensa regredia, após o golpe de 1964, a funções mercantis estritas. Jornais que, na luta contra o Estado populista dos anos de 1950, chegaram a erguer com os militares um poder paralelo [...] e que, num crescendo de ativismo, ajudaram a articular o golpe militar, sofrem uma grande inflexão no seu papel social, delegando ao Estado autoritário a tarefa de defender os seus interesses de proprietários. A simetria é simbólica: sob o autoritarismo é o alternativo *Movimento* que se torna um quase-partido, gerando sua própria ideologia e fazendo política, enquanto o antigo quase-partido *O Estado de S. Paulo* regride à função de mero vendedor de notícias (envelhecidas pelo noticiário noturno da televisão) e propagandas impressas”. Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários nos tempos da imprensa alternativa* (op. cit.), p. 22.

o qual atuará o regime político instaurado com o golpe militar de abril de 1964: o campo da acumulação capitalista e da concentração de renda.²³

Para a *Nova Figuração*, a generalização do *mass media*, em vista do conteúdo golpista e concentracionário da grande imprensa, atuara ao fim e ao cabo como recolonização ideológica das populações do território – par das novas formas de acumulação de capital e de concentração de renda. Na realidade material da qual provém o diagnóstico de Cordeiro (de dezembro de 1963) já rondava o espectro do golpe que meses mais tarde (em abril de 1964) iria objetivar de maneira sufocante as contradições de base do processo de modernização e enterrar os ideais emancipatórios (ou, no mínimo, democratizantes) do *nacional-desenvolvimentismo*.²⁴

Os trabalhos de Waldemar Cordeiro no imediato pós-golpe, e em seguida os trabalhos de Hélio Oiticica, Antonio Dias e Antonio Manuel (1948-) fazem da dimensão ético-política seu campo de batalhas declarado. Mas o fazem mediante inversões e rearticulações na esfera produtiva da obra, portanto na economia das formas estéticas – que respondem às atividades produtivas do campo da indústria, de cujos materiais as obras se apropriam (como já anunciava o *concretismo*) e invertem ou ressignificam (o dado novo). Tais obras realizam uma crítica do *hic et nunc* da obra-de-arte contemplativa, entendida como objeto portador de *aura*, e portanto, de valor mercantil.

Assim, as operações de sintaxe nas principais obras artísticas do período se detiveram analiticamente sobre os novos princípios produtivo-econômicos consolidados pelo regime militar. De fato, tais princípios econômicos eram o conteúdo da modernização

²³ Ver Francisco de OLIVEIRA, “O Desenvolvimento capitalista pós-anos 1930 e o processo de acumulação”, in idem, *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco* (São Paulo, Boitempo, 2003), p. 35-60.

²⁴ “No que diz respeito aos jornais e revistas, sua expansão no pós-64 está ancorada no crescimento da nova classe média, que tem renda suficiente para comprá-los. É verdade que a imprensa já vinha se modernizando desde o pós-guerra, com a reforma [...] do *Jornal do Brasil*. Mas o decisivo é que as empresas jornalísticas transformam-se em umas poucas grandes organizações capitalistas, protegidas também por barreiras à entrada de novos competidores [...]: em São Paulo, duas empresas controlam o mercado de jornais, no Rio de Janeiro, outras duas; e, no mercado de revistas, o poderio da Editora Abril é inquestionável. O parque editorial diversifica-se em publicações – de feito atraente, no qual proliferam as ilustrações – voltadas para um público bem determinado: para “a pessoa bem informada”, para a mulher, para o jovem, para o proprietário do automóvel, para o homem de negócios, etc”. J.M.C.MELLO e F. NOVAIS, “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna” (op. cit.), p. 639.

conservadora, e consistiam na implantação de uma sociedade de consumo de massa. Esta, por sua vez, foi pautada pela concentração de renda e expansão do consumo das classes médias e altas, e na exclusão política, social e econômica das classes mais baixas, estruturando a dualidade como formação social permanente. A *Nova Figuração* articulou materialmente os objetos e signos do consumo por meio de operações sintáticas de quebra e choque, que formalizaram, no negativo, o conteúdo econômico da hora histórica vivida. Entre tais signos de consumo, as mídias de massa tiveram papel fundamental em vista de seu conteúdo econômico-ideológico evidente.

Descontinuidades na linha da montagem

O golpe militar, como experiência catalizadora do trauma da modernização – a *realização* de seu caráter reificante e autoritário – opera uma mudança na apreensão das experiências sociais mediadas pela indústria de comunicação. Assim, o procedimento que fora descrito por Waldemar Cordeiro em 1963 passa a ser a principal diretriz da *nova figuração*:

Possuir as coisas, a qualquer custo, é a pobre ideologia dos alienados. E a coisa entra agora na obra de arte, como elemento de uma montagem, porém, que a deglute transformando-a em informação signo e mensagem construtiva [...] O artista tradicional adota como assunto o mundo – mundo exterior enquanto natureza. Neste caso é o da produção industrial. Elementos, portanto, que pertencem à paisagem criada pela técnica do homem moderno. Há mais uma diferença: os antigos representavam as coisas, ao passo que as coisas aqui [são] inseridas elas mesmas na obra. Não mais efeitos cenográficos mas um realismo brutal, cuja possibilidade criativa é garantida pelo processo dialético da montagem.²⁵

Se com *O Homem Que Foi Atropelado* (1963), Antonio Dias começava a tatear uma crítica que levasse em conta a experiência industrial, o choque de 64 obriga o artista à radicalização e ao engajamento dos procedimentos ali intuídos. Esta radicalização se dá em dois passos:

1) no abandono das marcas caligráficas e manuais e a eleição de matérias tomadas ao mundo industrial (sejam matérias-primas físicas como plásticos e tintas sintéticas, sejam as matérias primas sígnicas – como a apropriação consequente que Dias faz do material da cultura de massa, incluída aí a *pop art* americana).

²⁵ Waldemar CORDEIRO, “VII Bienal: *Nova figuração* denuncia a alienação do indivíduo” (1963, op. cit.)

2) a partir da subordinação destes elementos ou matérias primas ao processo dialético da montagem: sua inserção nesse “realismo brutal” proposto por Cordeiro.

As obras de Cordeiro, Dias e outros artistas ligados à nova figuração dão outro passo em relação à apreensão semântica da obra: inserem títulos num procedimento de montagem. Os títulos passam a solicitar a atenção do observador de maneira pouco usual, adquirindo função central na fruição da obra. A partir de então, enquanto “obra narrativa” ou como proposição semântica da “palavra no objeto”²⁶, os trabalhos desses artistas começam a trabalhar com mais uma camada no quadro das solicitações feitas ao espectador para a “completação dos significados”²⁷ das obras.

De forma que os títulos dos trabalhos, no geral, passam a ressignificar ou desviar os conteúdos da imagem (ou objeto). Eles podem ser peremptórios ou inquiridores, tanto faz: a relação que estabelecem com o dado visual é ambígua, em muitos casos irônica – distanciada, para dizer o mínimo.

Distorções histórico-estéticas

No mesmo sentido, em que conteúdo e forma se articulam de maneira dialeticamente determinada, funcionam outras obras de Cordeiro no período, que também se utilizam de maneira fragmentária do jornal como matéria física e estrutura social (de comunicação de massa) incorporados, mediante articulação descontínua com os demais elementos, na própria sintaxe do trabalho visual. Também nesses trabalhos a dimensão objetal não-contemplativa, aludida por meio da utilização de pedaços de jornal, impõe à obra de arte outra posição na hierarquia social dos objetos, como atesta o texto de Rogério Duarte:

[No] conflito entre uso e contemplação [...] presente não há uma oposição entre termos antitéticos, mas a comparação entre uma atitude metafísica (contemplação) e uma outra que, não a excluindo, ultrapassa-a. Mas não se trata da proposição de atitudes, não se trata de analisar as virtudes do uso e da contemplação para depois apregoar uma ou outra. Trata-se de analisar o uso, como condição de experiência no desenho industrial, em contraposição à atitude contemplativa, que é lugar comum

²⁶ Hélio OITICICA, “Esquema geral da nova objetividade” (1967, PHO 0110/66, op. cit.), p. 113-114.

²⁷ Idem.

considerá-la como sendo modo de relação entre homem e arte. Desde o início, partimos da crença do desenho industrial como modo de ser da criação artística na vida moderna. Por isso falaremos do uso como única relação possível com as formas válidas da arte contemporânea.²⁸

O “rebaixamento” hierárquico é também resultado da utilização crítica dos títulos das obras, como em *Distorções óptico-cinéticas* (1964), que, contrastando, por meio da montagem, com os elementos materiais vulgares e táteis, os jornais e as garrafas d’água no caso, ironizam o campo contemplativo antes destinado à circulação de raciocínios exclusivamente formais ou estéticos.

Fig. 6 - Waldemar Cordeiro, *Distorções óptico-cinéticas*, 1964 (madeira, fios, garrafas com água e fotografia), obra não preservada

TEXTO: BOMBA RUSSA DE EXTERMINIO:
BACTERIOLOGICA

Assim, parte da “busca de novas estruturas significantes”²⁹ da *Nova Figuração* consistia na exigência de um papel ativo do espectador, em face da função social eminentemente política que as artes plásticas adquiriam após o golpe (sob o risco, em caso contrário, de irrelevância). Portanto, como viria frisar o próprio Waldemar Cordeiro, e em seguida Hélio Oiticica, em textos de 1967 para a mostra *Nova Objetividade Brasileira* (ver adiante), a *Nova Figuração*, negando o paradigma estético da geometria (o dado *aparente* do processo), dava sequência, por outro lado, ao conteúdo histórico da “participação do

²⁸ Rogério DUARTE, “Notas sobre o desenho industrial” (1965, op. cit.), p. 115.

²⁹ Waldemar CORDEIRO, “VII Bienal: *Nova figuração* denuncia a alienação do indivíduo” (1963, op. cit.)

espectador” (o conteúdo *profundo* do mesmo). A N.F. realizava, dentro do paradigma histórico mais amplo da “participação”, uma *negação especificada* do paradigma estético especificamente geométrico: superação dialética do processo.

Fig. 7 - Lygia Clark, *Bicho de Bolso*, 1967 (alumínio)

Fig. 8 - Carlos Zílio, *Lute (marmita)*, 1967 (alumínio, plástico, resina plástica), 18 x 10,5 x 6cm

De fato, o conteúdo histórico da “participação do espectador” havia surgido no seio da geometria, no contexto das esperanças democratizantes de dois decênios de modernização nacional-desenvolvimentista. Dando sequência ao processo, o solo histórico da *Nova Figuração* era outro – o da contra-revolução em andamento. Neste solo, a N.F. operava com sinal negativo, em nome das forças que no período anterior almejavam as reformas de base e a democratização.

Uma leitura histórica do processo deve objetar – uma vez que “boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política”³⁰ –, que a N.F., enquanto atividade de resistência, vivia a contradição da impossibilidade social de sua própria hegemonia cultural, fazendo coro com a leitura apresentada por R. Schwarz em *Cultura e Política 1964-69* (1970).

A esta objeção realista deve-se somar, no entanto, um diagnóstico específico, não menos realista, acerca da função estético-crítica da imagem – que diz respeito a uma linha de força geral, não necessariamente comum a todas as obras da N.F. Decerto o uso de imagens é um

³⁰ Otília B.F. ARANTES, “De *Opinião 65* à XVIIIª Bienal” (op. cit.), p. 69.

procedimento comum à *pop art* americana, ao *nouveau realisme* francês e à *Nova Figuração* brasileira. No entanto, afora as especificidades empíricas de cada artista que se identificou à N.F. (muitos deles hesitantes ou ambíguos), a linha de força geral do movimento (tal como notada em textos por Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica e Mário Pedrosa), ligada ao desenvolvimento histórico da vanguarda artística brasileira, aponta para um uso crítico das apropriações feitas às culturas visuais dominantes. Assim, o recurso à imagem não contribuiu necessariamente – ao menos nos artistas mais consequentes – à criação de ilusões compensatórias. Foi, antes, um recurso crítico e negativo, que limitava (e delimitava reflexivamente) – em vista de um diagnóstico histórico e mediante um mecanismo de frustrações sucessivas – o aspecto transcendental utópico da “participação”, a partir da imanência e opacidade decepcionante da imagem (entendida como significante visual).

Fig. 9 - Antonio Dias, *Acidente no jogo*, 1964 (vinil e acrílica sobre tela almofadada e madeira), 103 x 55 x 77 cm, coleção do artista

Nova Objetividade Brasileira

Em 1967, Hélio Oiticica escreveu o texto “Esquema Geral da Nova Objetividade” para o catálogo de bolso da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, ocorrida de 6 a 30 de abril de 1967 (portanto, perto do 3º aniversário do golpe), no MAM-RJ.³¹ Este texto se configura como uma espécie de suma histórica da experiência artística brasileira de então. O eixo-guia do texto é o movimento de “desintegração” do quadro, ou do campo estético puramente contemplativo, a partir dos movimentos geométricos concreto e neoconcreto dos anos 1950 até as experiências “participantes” da cultura de esquerda pós-64.

Fig. 10 - Capa, a partir de idéia de Hélio Oiticica, do catálogo da exposição *NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 6 a 30 de abril 1967

Fig. 11- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967, obras do bloco de exposições

Assim, de acordo com o “Esquema Geral”, a desestruturação do campo estético contemplativo foi, na arte brasileira dos anos 1960, se não um programa, um momento de “chegada” das diversas tendências artísticas. A opção, notada à época, dessas diversas tendências pelo “realismo” frente à experiência social, permitiu a Hélio Oiticica agrupá-las sob uma rubrica comum. Esta rubrica comum, *Nova Objetividade Brasileira*, traduzia e atualizava o termo “realismo” – entendido como uma atitude diante da realidade.³²

³¹ Hélio OITICICA, “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967, PHO 0110/66, op. cit.), p.110-120.

³² Para a concepção de “realismo” corrente à época, ver Waldemar CORDEIRO, “Realismo: ‘musa da vingança e da tristeza’” (1965), in Aracy AMARAL (org.), *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão* (op. cit.), p. 129-132. Waldemar Cordeiro aderiu em 1967 à formulação de *Nova Objetividade*, proposta por H.O. A concepção de “realismo” foi também utilizada na época pelo crítico Mário Schenberg (1914-1990).

O uso brasileiro do termo “Nova Objetividade”, especificamente defendido por Hélio Oiticica (mas adotado pelo grupo de artistas e críticos organizadores da exposição de 1967) se dá, em primeiro lugar, pela identificação de uma “tendência ao objeto”, que superaria os esquemas de divisão tradicionais, baseada nas técnicas artísticas (pintura, escultura, etc.). A *Nova Objetividade Brasileira* não seria um “movimento dogmático, esteticista” (ou um “estilo”) como o foram – segundo Oiticica – os “ismos” das vanguardas européias.³³ *Nova Objetividade Brasileira* seria, então, um estado, uma posição específica da vanguarda no Brasil. Ela se configurou, assim, não por uma “unidade de pensamento”, mas como momento novo de uma “posição específica” do sistema visual brasileiro moderno³⁴: sua “unidade de ação”.³⁵

Fig. 12-13

No “Esquema Geral da Nova Objetividade”, Oiticica aponta *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965), de Antonio Dias, como o *turning point* decisivo para a articulação daquela “posição específica”. *Turning point* ou momento de síntese da vanguarda brasileira nos anos 60, a

³³ Contraditoriamente o uso do termo *Nova Objetividade* ressoa a *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), versão engajada do expressionismo (em oposição a *Der blaue Reiter*), de origem alemã e datada do primeiro pós-guerra. Ver Giulio Carlo ARGAN, *Arte Moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, trad. Denise Bottman (São Paulo, Companhia das Letras, 1990), p. 242-6; e idem, *A Arte Moderna na Europa – de Hogarth a Picasso*, trad. Lorenzo Mammì (São Paulo, Companhia das Letras, 2010), p.452. É preciso notar que a escolha do termo não estava informada do debate estético marxista germanófilo dos anos 20-30 (protagonizado por Walter Benjamin, Ernst Bloch e Siegfried Krakauer), segundo o qual *Neue Sachlichkeit* é a “racionalidade sem *ratio*”. As obras da *Neue Sachlichkeit* são consideradas por Ernst Bloch (1885-1977) “reificações pintadas”; “a forma suprema do divertimento e a mais desfigurada, na medida em que é sedução por meio de uma forma honesta. No lugar dos sonhos expressionistas se instaura um ‘realismo’ sem paralelo, de um mundo instaurado, de paz com o ser burguês.” Ernst BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit (Herança deste Tempo)*, apud Carlos Eduardo Jordão MACHADO, *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo (Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács e Bertolt Brecht)* (São Paulo, Ed. Unesp, 1998), p. 67. A descrição de Bloch, e sua crítica da “montagem imediata” (que a *Neue Sachlichkeit* compartilha com a publicidade), pode se ajustar à apropriação da *pop art* realizada por algumas obras menos consequentes da Nova Figuração. No entanto, a crítica de Bloch certamente não cabe para descrever o núcleo central de procedimentos e obras da *Nova Objetividade Brasileira* (entre as quais as obras de Oiticica e Antonio Dias), mais próximas da “montagem mediata” (histórica e politicamente determinada) que Bloch encontra nos procedimentos da montagem de Walter Benjamin e Bertolt Brecht.

³⁴ Para a noção de “sistema visual brasileiro moderno”, entendido como sistema cultural ver: Luiz Renato MARTINS, “Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro moderno” (op. cit.); ver também idem, “A Nova Figuração como Negação” (op. cit.).

³⁵ Para a “unidade” da vanguarda brasileira, proposta no texto de Oiticica como “posição específica” ver: Celso FAVARETTO, “Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica”, in Paula BRAGA (org.), *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica* (São Paulo, Perspectiva, 2008), p. 15-22.

obra de Dias articula de maneira paradigmática muitas das características (definidoras da *Nova Objetividade*) listadas por Oiticica em seu texto. São elas:

- 1 – vontade construtiva geral;
- 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete;
- 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.);
- 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;
- 5 – tendência para proposições coletivas [...];
- 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.³⁶

O próprio Hélio dá testemunho de que a formulação de uma *Nova Objetividade Brasileira* surgiu a partir de suas considerações sobre a obra do artista mais jovem.³⁷

Fig. 12 - Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista (Primeira Versão)*, 1965 (óleo, acrílica, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira), 195 x 176 cm., col. do artista

Fig. 13 - Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista*, 1965 (óleo, acrílica, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira), 195 x 176 cm, col. do artista

N. do A.: É preciso notar que a obra *Nota Sobre a Morte Imprevista* teve importantes detalhes alterados por Antonio Dias ainda em meados da década de 1960. Não havendo documentos que registrem a mudança, é possível conjecturar que as alterações tenham sido realizadas entre setembro de 1965 e dezembro de 1966. A foto à direita, foi provavelmente tirada durante a exposição *Opinião 65*, ocorrida no MAM-RJ, entre 12.AGO e 12.SET.1965. (Segundo os relatos de Antonio Dias e Paulo Sérgio Duarte feitos ao autor em entrevistas realizadas nos dias 9 e 10 de julho de 2011). Já a descrição encontrada no texto de Hélio Oiticica, “Vivência do Morro do Quieto” (datado de 12.12.1966), faz menção ao “paralelogramo preto” que “se espalha pelo espaço” – de modo que, então, as alterações já haviam sido realizadas (Hélio Oiticica, “Vivência do morro do Quieto”, op. cit., p. 219.). As principais alterações realizadas são: 1) a adição de uma almofada cilíndrica em toda volta do quadro; 2) a substituição do paralelogramo vermelho por um de cor preta (até onde é possível deduzir das fotografias, se tratam de almofadas diferentes); 3) a pintura de linhas pretas mais espessas na parte interna e nas bordas da tela, demarcando a cisão entre os 3 campos onde se encontram figuras. Tais alterações, ainda que nos detalhes, marcam o desenvolvimento de três questões importantes, entre uma versão e outra, relativas à interpretação da obra proposta por Oiticica – que se verá adiante no texto. A primeira diz respeito ao aspecto tátil, reforçado pela almofada que circunda a tela na segunda versão. Outro desenvolvimento diz respeito à alteração de cor do paralelogramo, que, junto ao cilindro preto adicionado, garante maior unidade cromática à estrutura externa da obra, saturando visualmente, ainda mais, a tensão do campo interno. O terceiro desenvolvimento importante é o aumento de tensão e disparidade gerado no campo interno da tela, com o espessamento das linhas que separam os quadrantes. (Devo o achado da fotografia da primeira versão, no arquivo do MAM-SP, ao pesquisador Felipe Tonelli, a quem agradeço).

³⁶ Hélio OITICICA, “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967, PHO 0110/66, op. cit.), p. 110.

³⁷ Hélio OITICICA, “Vivência do Morro do Quieto” (1966, PHO0192/66-7/9), in Carlos BASUALTO (org.), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* (São Paulo, Cosacnaify, 2007), p. 218-220.

E como se articula o “turning point” de *Nota Sobre a Morte Imprevista* com a “coerência histórica” da participação do espectador, notada por Waldemar Cordeiro? Ou ainda, como esta obra se articula com a narrativa realizada por H.O, no “Esquema Geral”, do processo de “quebra do quadro” contemplativo em direção à participação do espectador? Inflexão de um processo ou ruptura completa?

Mesmo para um observador atual, é evidente o sentido da fruição ativa ou a participação do espectador nas obras do próprio Hélio Oiticica – como nos *Núcleos* (1960), *Bólides*, *Parangolés*, *Penetráveis* e *Ninhos* – ou nas obras de Lygia Clark (1920-1988) – no momento diretamente ligado à experiência *neoconcreta* (pré-64).

Fig. 14-17

Fig. 18-19

Fig. 14 - Hélio Oiticica, *Grande Núcleo*, 1960-66, montado na Galeria 64, Rio de Janeiro, 1966

Fig. 15 - Hélio Oiticica manipulando *B11 Bólido caixa 09*, 1964, no pátio de seu atelier na rua Engenheiro Duarte, RJ, foto de Claudio Oiticica

Fig. 16 - Nildo da Mangueira com *Parangolé P4, capa 1*, 1964

Fig. 17 - Hélio Oiticica, *Ninhos*, na exposição *Information*, Museum of Modern Art, New York, 1970

Fig. 18-19 - Lygia Clark, *Bicha*, 1961 (alumínio), diâmetro: 60 cm

Participação semântica do espectador

Nas obras de Antonio Dias a forma dessa fruição ativa não aparece claramente. Como visto, suas obras, ligadas ao movimento da *Nova Figuração*, procuram responder ao trauma sofrido pela vida social do país com o golpe militar de 1964. Em abril de 1964 a participação popular na vida do país havia sido vetada pelos tanques dos generais. Como reconfigurar a participação neste contexto?

É ainda o texto de Oiticica que dá a chave da leitura de como pode se dar essa participação ativa do espectador:

O problema da participação do espectador é [...] complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: [1] uma é a que envolve ‘manipulação’ ou ‘participação sensorial-corporal’, [2] a outra que envolve uma ‘participação semântica’. [...] o que se procura é um modo objetivo de participação.³⁸

Fig. 20

Fig. 21

Fig. 20 - Lygia Clark, *Cesariana: série roupa-corpo-roupa*, 1967

Fig. 21 - Waldemar Cordeiro, *Distorções óptico-cinéticas*, 1964 (madeira, fios, garrafas com água e fotografia), obra não preservada
Texto: BOMBA RUSSA DE EXTERMINIO:
BACTERIOLOGICA

O testemunho de época recoloca de forma viva a questão. Não se trata somente daquilo que ficou conhecido como “participação direta”, referente ao toque ou à interatividade por parte do espectador, mas também da noção mais ampla, na qual o espectador se implica não apenas corporal ou sensivelmente, mas também moral, emocional ou intelectualmente. Em

³⁸ Hélio OITICICA, “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967, PHO 0110/66, op. cit.), p. 115.

Fig. 22

suma: à sintaxe da obra, seus elementos “estéticos-estruturais”, vem-se somar o campo semântico, “político-social”.

Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: *o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completação dos significados propostos* na mesma – esta é pois uma obra aberta. Esse processo, como surgiu no Brasil, está intimamente ligado ao da quebra do quadro e à chegada ao objeto ou ao relevo e antiquadro (quadro narrativo).³⁹

Fig. 22 - Antonio DIAS, *The American Death*, 1967 (tinta acrílica sobre tela e Duratex), 91,8 x 195,5 cm

Desestruturação da sintaxe

A participação do espectador na obra de Antonio Dias se insere assim no campo da solicitação à “completação dos significados”: a solicitação feita ao espectador se dá por meio de uma desestruturação da sintaxe do corpo da obra. Esta desestruturação sintática, a quebra (da unidade) do quadro, se dá por meio da conjunção entre 1) “antiquadro” e 2) “quadro narrativo”⁴⁰.

Oiticica observa essa desestruturação da sintaxe operada por Dias em *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965) por um prisma histórico. Assim, coloca em perspectiva o momento do *turning point* (verificado por ele em *Nota sobre a Morte Imprevista*), relacionando-o às

³⁹ *Idem.* p. 115. Para a noção de “quadro narrativo” e sua relação com a noção de “antiquadro” ver adiante.

⁴⁰ *Idem.* p. 115.

manifestações anteriores da “quebra do quadro”, ligadas ao movimento *Neoconcreto* do final da década de 50 e início da década de 60.

O fenômeno da demolição do quadro, ou da simples negação do quadro de cavalete, e o consequente processo, [...] o da criação sucessiva de relevos, antiquadros, até as estruturas espaciais ou ambientais, e [...] a chegada ao objeto, data de 1954 em diante, e se verifica de várias maneiras, numa linha contínua, até a eclosão atual.⁴¹

Fig. 23-24

Fig. 23 - Hélio Oiticica, *Bilaterais e Relevos Espaciais*, 1959 (Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, 1992)

Fig. 24 - Hélio Oiticica, *Grande Núcleo*, 1960-66 (NC 3, NC 4 e NC 6)

Fig. 25-27

1) Pode-se entender que a fórmula do “antiquadro” resume o processo da quebra da unidade contemplativa do quadro que se deu no *Neoconcretismo*.

Fig. 25 - Lygia CLARK (1920-1988), *Casulo*, 1959 (ferro), 30 x 30 x 5 cm

Fig. 26 - Lygia Clark, *Trepante 3*, 1965 (inox e madeira), 33 x 50 cm

Fig. 27 - Lygia Clark, *Bicho*, 1964 (aço escovado), 38 x 44x 55 cm

⁴¹ *Idem*, p. 111.

2) Por sua vez, o “quadro narrativo” – apenas sumariamente aludido no *Esquema Geral da Nova Objetividade* – diz respeito ao procedimento inaugurado pela *Nova Figuração*, do uso de imagens conjugadas a palavras ou signos na própria estruturação das obras. É importante frisar a importância do título dessas obras. Este procedimento dá centralidade à apreensão semântica (ou dos significados) do objeto por parte do observador – em oposição à centralidade da apreensão sensível proposta pelo *Neoconcretismo*.

Fig. 28-29

Fig. 28 - Antonio Dias, *O homem que foi atropelado*, 1963 (óleo sobre gesso e duratex), 51 x 60 cm

Fig. 29 - Antonio Dias, *Projeto para um vôo de ataque*, 1964

Os artistas ligados à *Nova Figuração* não apenas lançam mão desse novo procedimento narrativo como o fundem à formulação anterior (neoconcreta) do “antiquadro” ou do objeto. Esta fusão conflituosa entre “quadro narrativo” e “antiquadro” tem em vista dotar a narração oferecida (pelas imagens e palavras) de lapsos e descontinuidades:

Fig. 30-31

[As obras desses artistas são] caracterizadas, no conflito entre a representação pictórica e a proposição do objeto, na abordagem do problema, por uma ausência de dramaticidade, fator positivo no processo, que confirma a aquisição de *handicaps* em relação às [obras] anteriores. Esses artistas enfrentam o quadro, o desenho, daí passam ao objeto (sendo que quadro e desenho são já tratados como tal), de volta ao plano, com uma liberdade e uma ausência de drama impressionantes. É porque neles o conflito já se apresenta mais maduro no processo dialético geral.⁴²

⁴² *Idem*, p.113-114.

A “ausência de drama” é resultado justamente daqueles lapsos e *handicaps* “adquiridos”, e demonstram sua qualidade distanciada. Estes lapsos atuariam, portanto, de forma a “distanciar” o sujeito da narrativa (visual) que a obra apresenta.

Fig. 30 - Antonio Dias, *Os Restos Do Herói*, 1966 (acrílica, óleo e vinil sobre madeira e tecido estofado), 185 x 178 x 35 cm

Fig. 31 - Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista*, 1965 (óleo, acrílica, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira), 195 x 176 cm, col. do artista

O “breque” da ‘Nota sobre a Morte Imprevista’

Fig. 30-31

Em *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965), a mesma atitude de “distanciamento” (ou pé atrás mesmo) que a obra propõe ao espectador pode ser verificada na descrição que o crítico Paulo Sérgio Duarte (1948-), observador privilegiado da obra de Dias, realiza em texto retrospectivo de 1994:

Nota sobre a morte imprevista (1965) se encontra no conjunto de trabalhos que já anuncia este problemático lugar da arte em Antonio Dias. Um quadrado de cantos redondos, dividido internamente em quatro quadrados, está disposto com um dos vértices para cima, do mesmo modo que costumamos ver losangos.⁴³

Fig. 32-33

O expediente de “girar” o vértice do quadrado interrompe o automatismo regulador do quadro feito para a contemplação. É importante notar que tal expediente já fora utilizado no âmbito do *neoconcretismo* (por Lygia Clark, em *Casulos e Contra-relevos*, 1959)

⁴³ Paulo Sérgio DUARTE, “Antonio Dias” in Antonio DIAS, *Trabalhos, Arbeiten, Works 1967-1994*, textos de Paulo Sérgio Duarte et. al. (Darmstadt / São Paulo, Institut Mathildenhöhe/ Paço das Artes, Cantz Verlag, 1994), p. 21-22.

justamente como um procedimento de quebra da unidade contemplativa do quadro, que, não mais campo de representação, invade o espaço tridimensional, se apresentando como objeto dotado de materialidade (e pressupondo que alguém tenha efetuado uma ação no quadro, no caso, “girá-lo”). Esta materialidade é ainda exacerbada pelo tamanho desses antiquadros *neoconcretos*, cuja proporção pressupõe uma dimensão corporal envolvida.⁴⁴

Fig. 32 - Lygia Clark, *Contra-relevo*, 1959 (tinta industrial sobre madeira), 140 x 140 x 2,5cm

Fig. 33 - Lygia Clark, *Contra-relevo*, 1959 (tinta industrial sobre madeira), 56 x 56 x 1,5 cm

Em *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965) a narração dada pelo plano pictórico (os três blocos de imagens) se encontra em lapso; é narração desajustada ou em descontinuidade:

Esta obra, *Nota sobre a Morte Imprevista*, é o retrato fiel disto: uma vivência profunda no plano ético, que se liga a um acontecimento social marcante de nossos tempos [...]. Paralelo a isso, ou melhor, simultaneamente, revela-se, nessa mesma vivência, a condenação do quadro (como plano representativo ou repositório experimental) como expressão, como que a tentativa da criação de um antiquadro (que na verdade o é); há, no fundo, uma lógica dentro da aparente explosão de vivências, de contradições, do drama enfim que, como uma aura, envolve essa obra tão estranha quanto o próprio cogumelo atômico. Um problema grupal (o da abolição ou desintegração do quadro em estruturas

⁴⁴ Se comparada às proporções mais ou menos harmoniosas dos *Contra-relevos* de Lygia Clark (em relação à corporalidade do observador), *Nota sobre a morte imprevista* (1965), entre outros trabalhos da mesma época, tensiona essa relação corporal por meio de um ligeiro, mas significativo, aumento de tamanho. (Supondo que o observador médio tenha altura de 165 cm, o *Contra-relevo* seria ligeiramente menor (140cm de altura) e *Nota sobre a morte imprevista* seria um pouco maior (195 cm de altura) que o suposto observador.

Fig. 34

Fig. 35

Figs. 34-35 Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista* (detalhes), 1965 (óleo, acrílica, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira), 195 x 176 cm, col. do artista

Resumindo: os lapsos e descontinuidades constituem a “lógica dentro da aparente explosão de vivências, de contradições, do drama” da obra.⁴⁵ É necessário verificar os diversos outros modos em que se opera essa lógica de lapsos e frustrações:

- 1) lapso dentro da própria forma narrativa das imagens, que não contam uma história, mas se ligam por fazerem referência a signos próximos do campo semântico da morte;
- 2) lapso entre o conjunto de imagens (as cores e estilos gráficos utilizados) e a “ruptura” da unidade pictórica do quadro mediante a inserção de um objeto no quadrante inferior;

⁴⁵ Hélio OITICICA, “Vivência do Morro do Quieto” (1966, PHO0192/66-7/9, op. cit.), p.219.

⁴⁶ *Idem.*

Fig. 36

- 3) lapso nas materialidades diversas que compõem o quadrante inferior: a rigidez da peça plástica envidraçada (“como que numa lâmina gigantesca”)⁴⁷ que contrasta com a languidez da almofada preta;
- 4) lapso na tensão entre os elementos geométricos (os “quadrinhos” do plano pictórico e a “caixa” interna do objeto tridimensional) e os “disformes” ou “expressionistas” (das vísceras e órgãos aludidos pelas almofadas e plásticos);
- 5) lapso na oposição entre as cores puras, industriais (preto, vermelho e amarelo) e a cor “orgânica” do objeto tridimensional;
- 6) lapso entre a frieza do título (apenas uma “nota” num jornal) e a tragicidade e visceralidade dos objetos e imagens;
- 7) lapso na relação irônica entre o conteúdo semântico narrado pelas imagens (resumindo: a morte atômica, necessariamente planejada) e o título (uma morte “imprevista”) – ou seja, uma pontuação irônica em relação ao planejamento.

Fig. 36 - Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista* (detalhes), 1965 (óleo, acrílica, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira), 195 x 176 cm, col. do artista

A narração por imagens parece se oferecer tal uma história em quadrinhos ou uma fotonovela; a promessa do título (como uma manchete) parece oferecer uma notícia a ser dada – tal como o samba-de-breque que retira seus temas do noticiário ou do cinema comercial. Mas os diversos lapsos ou breques na narrativa apresentada frustram sucessivamente a leitura contínua própria às mídias de massa.

⁴⁷ *Idem.*

Fratura na participação

É um constructo de imagens complexo onde o encontro é arbitrário, como nos sonhos ou em associações de ideias. Mas não há sono ou divã, há um movimento contrário, querendo despertar o olhar e afirmar a necessidade de reinventar o significado. Talvez por isso, a pintura não se acha suficiente, se desdobra em escultura estranha, sem a rigidez tradicional da estatuária: as formas coloridas e acolhoadas se prolongam do quadro em nossa direção, como se, por causa do nosso temor ou indiferença, nos procurassem para revelar um segredo. Há um formidável apelo à comunhão com a arte e, ao mesmo tempo recusa de um mundo tal qual nos é ofertado.⁴⁸

Fig. 35

Deve-se notar principalmente a importância que Oiticica atribui ao caráter “ambiental” do paralelogramo preto, que “se espraia pelo espaço ambiental”, como se fosse um objeto totalmente independente do quadro. Em 1966, no texto “Programa Ambiental”, Hélio definiu, como resultado da “quebra do quadro contemplativo”, a noção de *arte ambiental*: inserção “ambiental” seria a possibilidade dos objetos construídos pelos artistas servirem como “sinais” de uma proposição feita ao espectador para “exercícios de comportamento”.⁴⁹ Desta maneira, o objeto seria apenas um “ativador” do comportamento, como, por exemplo, as capas *Parangolé* que “ativariam” no espectador a ação de dançar. Neste sentido, o paralelogramo preto, um objeto independente do quadro, proporia uma participação ao eventual espectador. Mas qual seria essa participação?

Somada à cor de “carne viva” da almofada intermediária, o formato do objeto preto demonstra uma escolha evidentemente irônica e que causa mal-estar: víscera, intestino, dejetos ou falo?⁵⁰ Além disso, o procedimento de montagem de elementos díspares – plano pictórico e objeto tridimensional – subtrai ao espectador a possibilidade de obter uma interação íntegra com a obra: as imagens lhe oferecem um conteúdo semântico incompleto a ser “completado” e o *objeto* se oferece (mas ironicamente) ao toque; uma coisa não diz respeito à outra. O posicionamento, rente ao chão, também reconfigura a exposição do plano pictórico, que fica deslocado: abaixo da (esperada) linha de visão, na linha da cintura

⁴⁸ Paulo Sérgio DUARTE, “Antonio Dias” (1994, op. cit.), p.22.

⁴⁹ Hélio OITICICA, “Programa Ambiental” (1966, PHO0253/66), in *Catálogo HO* (op. cit.), p. 103-105. Para uma discussão detalhada, ver adiante neste capítulo, o item “De “Opinião 65” ao “programa ambiental” da vanguarda brasileira”.

⁵⁰ Associando tais imagens coprológicas à morte atômica, *Nota Sobre a Morte Imprevista* (1965) é escatológica nos dois sentidos do termo: com sarcasmo, o destino final do homem e do mundo é associado à exposição obscena das entranhas do humano.

ou do baixo ventre. Na prática, o plano pictórico se oferece ao umbigo do espectador. Para se adequar à perspectiva do quadro, e mirá-lo com os olhos da face, o espectador precisa se inclinar ou, de algum modo, mudar a posição dos quadris – outro convite que o artista faz ao comportamento do espectador.⁵¹ A ironia é perceptível em todos os níveis, da “ginga” que a obra exige do espectador ao rebaixamento da função do artista, relegado à função de “pintor de rodapé”.

Todas as propostas contidas virtualmente no trabalho são feitas para serem imediatamente frustradas.

Fig. 37 - Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista*, 1965 (óleo, acrílica, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira), 195 x 176 cm, col. do artista

Fig. 38 - Antonio Dias, *Página do Caderno de Esboço de A.D.* (detalhe), 1968 (técnica mista sobre papel), 23,3 x 32 cm, col do artista

No período, diversas obras de Antonio Dias procuram deslocar o ponto de referência visual do espectador, ao mesmo tempo em que se inserem, com um humor de banheiro, grosseiro,

⁵¹ Em entrevista realizada em 09.07.2011, Antonio Dias confirmou a intenção inicial de que pudessem ser tocados pelo público vários dos trabalhos produzidos no período 1964-67, citando em particular *Acidente no Jogo* (1964) e *Nota Sobre a Morte Imprevista* (1965). Além disso, o posicionamento, no caso de *Nota sobre a Morte Imprevista*, deveria permitir que o paralelogramo preto se espalhasse pelo chão. No caso de *Acidente no Jogo* (composta por uma caixa preta da qual sai, em direção ao espaço, um enorme falo de plástico vermelho), a obra deveria ser colocada no chão. (Entrevista de Antonio Dias ao autor, Rio de Janeiro, 09.07.2011).

Fig. 9

no ambiente, frisando seu caráter objetual – como, por exemplo, no falo de *Acidente do Jogo* (1964), cuja artificialidade é reforçada pelo brilho do material e pela coloração vermelha. Vindo de baixo, o falo de plástico mira o espectador:

Dias aborda os problemas ético-sociais através de um agressivo simbolismo erótico. Em suas obras o sexo aparece como um apelo e como uma ameaça. A participação do público em seus ‘objetos’ é puramente contemplativa, mas as formas [...] como que desejam fugir do espaço bidimensional do quadro e *penetrar* no espectador.⁵²

Fig. 39 – Antonio Dias com as obras *Vencedor?* (1964) e *Acidente no Jogo* (1964), c. 1965

⁵² Artigo de capa não assinado, “A louca arte dos nossos jovens artistas”, in *Visão – revista noticiosa semanal* (São Paulo, Companhia Lithografica Ypiranga, 28.04.1967), p. 25.

No mesmo sentido, Mário Pedrosa notou, em 1967, que

a arte ou a antiarte de Dias é intrinsecamente dilacerada, e o rosto que nos oferece é patético e franco, cínico e religioso, permanentemente condenado a jamais se apaziguar.⁵³

Objeto no espaço e plano pictórico: dilacerada, a participação na obra de Antonio Dias, pode-se dizer, é uma fratura exposta. A obra trata justamente da exposição dessa fratura, mediante o convite, sempre frustrado, à participação física.⁵⁴ É deste modo que o processo da “quebra do quadro” – já existente no *Neoconcretismo*, no sentido da superação da pintura tradicional, saindo da parede em direção ao observador – é atualizado em vista de um diagnóstico frente à nova situação histórica surgida com o golpe militar.

Esse novo diagnóstico inclui a dimensão internacional dos processos modernizantes – fato que escapava ao otimismo planejador da geometria (que era abstratamente universalista, mas não concretamente internacionalista). Generalizando, na Nova Figuração, segundo Ferreira Gullar, a

internacionalização está na posição crítica em face do mundo como realidade concreta e não, como no caso do tachismo ou do abstracionismo, numa atitude subjetiva e esteticista. Os problemas da linguagem pictórica são preocupação de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome, a liberdade, são problemas de todos os seres humanos. Essa internacionalização é legítima.⁵⁵

Na obra de Dias em particular, essa posição internacionalista possui ainda matizes críticos (relativos ao entendimento do processo desigual e combinado entre centro e periferia do capitalismo),⁵⁶ pois da menção à *pop-art* sobressai um tom irônico. Não se trata de

⁵³ Mario PEDROSA, “Do *Pop* americano ao sertanejo Dias” (1967), in *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 29.10.1967), rep. in idem, *Acadêmicos e Modernos – textos escolhidos III* (op. cit.), p. 372.

⁵⁴ Segundo Paulo Sérgio Duarte: “No trabalho de Antonio Dias a ‘participação do espectador’ se dá toda na cabeça e não nesse tipo mais evidente de participação físico-corporal. *A participação do espectador é a inteligência reflexiva que a obra do artista supõe desde o início.*” (Entrevista de Paulo Sérgio Duarte ao autor, Rio de Janeiro, 10.07.2011, grifo meu).

⁵⁵ Ferreira GULLAR, “Opinião 65”, in *Revista Civilização Brasileira*, n. 4 (Rio de Janeiro, setembro 1965), rep. in *Arte em Revista*, n. 2 (São Paulo, maio-agosto 1979), p. 23.

⁵⁶ Este reconhecimento é relativo ao que Antonio Candido descreve como *consciência aguda ou trágica do subdesenvolvimento*. Ver Antonio CANDIDO, “Literatura e Subdesenvolvimento”, in idem, *A Educação pela Noite* (5ª Ed., Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006), p. 169-196. Ver também Michael LÖWY, “A teoria do desenvolvimento desigual e combinado”, trad. Henrique Carneiro, in *Outubro – Revista do Instituto de Estudos Socialistas*, n.1 (São Paulo, Alameda Casa Editorial, 1998), p. 73-80.

Fig. 40

introjetar a figuração *cool* da *pop*, de caráter autoindulgente e hedonista.⁵⁷ A coloração *hot*, tomada de empréstimo ao construtivismo russo, como que parodia e *sequestra* os signos da *pop-art*, que mostram, assim, sua verdadeira face: terrível (diante da violenta fragmentação a que esses signos são submetidos, aglomerados e implodidos) e patética (pela inversão que as cores operam no seu conteúdo publicitário). De acordo com o comentário de Mário Pedrosa, os “popistas” do subdesenvolvimento, à diferença de seus congêneres desenvolvidos, “escolhem para quem produzir”, e daí

Fig. 41

o caráter passional da obra de Antonio Dias. Este, por isso mesmo, já ocupa na arte jovem brasileira um lugar à parte e na linha de frente internacional tem seu posto de combate. Seu desenho narra, mas sobretudo expõe. [...] A figuração nele é ao mesmo tempo ilustrativa e plástica: não em vão a narrativa, o discurso, o verbo é tão imprescindível à sua pintura quão rigorosa, frontalmente formal, é ela.⁵⁸

Fig. 40 - Roy Lichtenstein, *M-Maybe (A Girl's Picture)*, 1965 (magma sobre tela), 152 x 152 cm. Col. Museum Ludwig Köln

Fig. 41 - Antonio Dias, *Querida, você está bem?*, 1964 (acrílica sobre madeira e hardboard), 121,5 x 95 x 7,5cm

A notícia como método

A obra inicial de Antonio Dias possui uma dimensão ligada à apropriação ou sequestro dos discursos dominantes. A linguagem da *pop art* e a apropriação, mediada por essa linguagem, dos elementos da cultura de massa (as histórias em quadrinhos ou as manchetes

⁵⁷ Ver Mario PEDROSA, “Quinquilharia e Pop’Art”, in *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 13.08.1967), rep. in idem, *Mundo, Homem, Arte em Crise*, org. Aracy Amaral (São Paulo, Perspectiva, 1986), p. 175-179 e idem *Modernidade cá e lá – textos escolhidos IV*, org. Otilia Arantes (São Paulo, EDUSP, 2000), p. 261-267.

⁵⁸ Mario PEDROSA, “Do Pop americano ao sertanejo Dias” (1967, op. cit.), p. 368-70.

de um *tablóide*) são contrapostas a outros materiais, “subdesenvolvidos”, como as estampas populares, ou a elementos de ambientes suburbanos. As palavras nos títulos dos trabalhos procedem da mesma maneira. Tomam notícias de jornais – *Nota sobre a morte imprevista* (1965) –, ou pelo menos aludem diretamente à estrutura das manchetes – e se contrapõem ao objeto oferecido, funcionando aqui como legendas problematizantes das imagens. De algum modo, as obras parecem materializar o conteúdo dessas notícias (ao mesmo tempo trágicas e sensacionalistas) por meio de uma espécie de “floração” ou “brotamento” físico do conteúdo social popular recalcado pela política de repressão do regime, por meio de colóides, bolhas e afins.⁵⁹

Este diagnóstico aparece desde a exposição de seus primeiros trabalhos, como podemos confirmar mediante as colocações de Mário Pedrosa já em 1967:

[Antonio] Dias toma os signos onde os encontra, seja nos cromos e estampas das casas sucenas por aí, seja nas histórias em quadrinhos, mas sobretudo nas reportagens sensacionais da grande imprensa. Seu ideal é alcançar a clareza sem subterfúgios da informação das fotos dos diários. [...] Terrestramente, subdesenvolvidamente, camponesamente, ele se atém ao permanentemente vivo dos fatos do dia da crônica policial. [...] Com ele, amor, crime, paixão, violência, estupro, sensualidade é o da primeira página de jornal amarelo.⁶⁰

Todavia:

Não lhe interessa o escândalo; interessa-lhe, porém, a verdade, a verdade das substâncias. Sua arte consiste em tentar apreendê-la, sem maquiagem. O faz, ora por empenhamentos gestálticos, como formas abertas sedentas por completar-se; ora, por íntegras descrições. Não nos dá um comentário jornalístico como no *pop* americano, mas antes um pedaço bruto da vida.⁶¹

Cabe aqui notar que o “empenhamento gestáltico” da obra de Dias, referido por Pedrosa, não abandona de todo as formulações geométricas hegemônicas na arte brasileira no período pré-64. É possível afirmar, inclusive, que seu uso da geometria atualiza

⁵⁹ Como resumiu Paulo Sérgio Duarte: “A violência simbólica de suas figuras é retirada do imaginário produzido pela imprensa cotidiana e da dissolução das fronteiras entre o público e o privado, não das prateleiras do supermercado, não se fixando em personagens paradigmáticos da sociedade do espetáculo nem em objetos emblemáticos da sociedade industrial [como a *pop art* faria], razão pela qual a imagem do sagrado coração da iconografia religiosa podia se encontrar ao lado da exibição de genitálias e armas, instrumentos de crime.” Paulo Sérgio DUARTE, “Antonio Dias” (1994, op. cit.), p. 20.

⁶⁰ Mario PEDROSA, “Do *Pop* americano ao sertanejo Dias” (1967, op. cit.), p. 370-371.

⁶¹ *Idem*. p. 371.

criticamente a vontade de ordem expressa pela geometria oriunda do concretismo. Comparadas às obras de Dias, nas quais a geometria é reprodução dos quadrinhos (sequestrados dos *comics*) ou de grades de diagramação (sequestradas da imprensa ilustrada), a geometria do concretismo não aparecerá senão como uma ideia vaga, uma racionalidade “superior”, cuja “verdade” matemática interna é – puro exercício do pensamento – desprovida de realidade histórica material.

Fig. 42 - Antonio Dias, *Fumaça do Prisioneiro*, 1964 (alquidica e spray sobre madeira), 120,8 x 93,6 x 7,6 cm. Col. MAC-USP, São Paulo

Fig. 43 - Antonio Dias, *Herói da Montanha*, 1967 (tinta acrílica sobre madeira, tela, tecido acolchoado e duratex), 87 x 87 x 6 cm

Além do mais, nas obras de Dias ligadas à *Nova Figuração* é essa mesma geometria que estabelece uma imposição de ordem que só faz aumentar a tensão interna da construção do objeto. Atrás das “grades”, as convulsões dos elementos “expressionistas”, orgânicos, viscerais, fecais, fálicos ou libidinais estão obrigatoriamente regrados; contudo, a disciplina dura da geometria, ao agir sobre tais elementos, só pode aumentar a “pressão” interna – o resultado é que o objeto parece sempre pronto a explodir.⁶²

⁶² “O problema da ameaça atômica era típico da época, por causa do conflito entre os dois blocos. Você vê muitos cogumelos atômicos, ao mesmo tempo há uma genitália feminina do outro lado – e tudo convivendo, criando tensão nesse microcosmo interior. Uma coisa quase freudiana, ou seja, uma visão do corpo muito freudiana porque é ativado sexualmente. O sexo está muito presente nessas coisas, ao mesmo tempo que estão presentes esses conflitos políticos mais globais. [...] *Nota sobre a Morte Imprevista* tem a pata de felino, a máscara contra gás, ao mesmo tempo circula um sangue, de certa forma tridimensional (poderia ser um

Percebe-se, já de início, que a obra de Dias encena inúmeros paradoxos e antinomias. A própria apreensão de um “pedaço bruto da vida” (a vida “em si”), a que se refere Pedrosa, recorre, contraditoriamente, à mediação (certamente alusiva) da *notícia* – recorrendo em muitos casos a estruturas de manchetes ou legendas de ilustração nos títulos das obras: *O Homem que Foi Atropelado* (1963); *Vencedor?* (1964); *A Morte Americana* (1965); *América, o Herói Nu* (1966); *Os Restos do Herói* (1966). Da mesma forma como o trabalho se apropria de diferentes materialidades (almofadas, estofos, plásticos, madeira pintada, arame, desenhos) e imagens descontínuas (os diversos signos a que se refere Pedrosa), ele também se apropria da informação ou da notícia (ou de pedaços dela) mediante descontinuidade similar.

As diversas descontinuidades formam esta dificuldade da apreensão do real. Assim, já de início aparece uma problematização da relação entre fato (ou realidade) e notícia. Não se trata, portanto, apenas de uma “atualização” do campo da arte (como poderia ter sido o concretismo), mas sua inserção num campo de discussões mais amplo da cultura e inclusive, num campo externo à arte.

Parangolé, Opinião 65, Hélio Oiticica

Fig. 44 - Hélio Oiticica, Foto de Rua, *Gênese do Parangolé*, 1964

Fig. 45 - *Ensaio de Samba na Mangueira*, 1965

coração, mas não é... é um pedaço, uma coisa vermelha tridimensional, dentro de uma vitrine...). Tudo isso cria uma tensão entre dois universos muito distintos. [...] Então, a questão da participação física do espectador nessas obras é muito menos importante do que essa exigência reflexiva que não permite mais uma contemplação passiva, ou seja, que ativa mentalmente o espectador a pensar sobre o que tá vendo não apenas no ponto de vista sensorial. Aqui o sujeito é levado a pensar sempre no meio desses dois eixos, desses dois polos de tensão entre o político e o libidinal. No limite, trata-se mesmo de uma política libidinal.” (Entrevista de Paulo Sérgio Duarte ao autor, Rio de Janeiro, 10.07.2011).

Por outra via, mas em sentido análogo, corre tensamente, em meio ao conflito social, a obra de Hélio Oiticica. Em 1964 a ida à Mangueira se somou à tomada de consciência diante da experiência social traumática do golpe, levando Hélio a distinguir uma “*crise das estruturas puras*”⁶³ que pautavam sua obra anterior (herdeira do neoconcretismo). Em resposta, formulou imediatamente uma saída, em direção àquilo que denominou “*estruturas ético-sociais*” – com o *Parangolé* de participação coletiva e o *Parangolé poético e social de protesto*.

Fig. 46 - Nininha Xoxoba com P 25 Parangolé
Capa 21 “Xoxoba”, 1968, durante a filmagem de
HO, de Ivan Cardoso, 1979

Fig. 47 - Hélio OITICICA, *Guevaluta Baby* / P21 Parangolé Capa 17,
1968, Homenagem a José Celso Martinez Correia

Para Oiticica, a unidade adquirida pelas diversas tendências da vanguarda brasileira (as tendências “estético-estruturais” e as “ético-sociais”) na *Nova Objetividade* (1967) seria justamente o resultado da aceleração do processo (da quebra do quadro) realizada pelos artistas da *Nova Figuração*. Neste momento de síntese da unidade ou do “emparelhamento das experiências”⁶⁴ (ou da *formação de um sistema* da arte moderna no Brasil),⁶⁵ os artistas mais velhos – ligados às preocupações estético-estruturais iniciais do

⁶³ Hélio OITICICA, “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967, PHO0110/66, op. cit.), p.113.

⁶⁴ No sentido dado por Lucio COSTA em “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre” in *Registro de uma vivência* (Brasília, Empresa das Artes, 1995), *apud* Otilia Beatriz Fiori ARANTES, “Esquema de Lucio Costa” in Ana Luiza NOBRE, et. al. (org.), *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea* (São Paulo, Cosacnaify, 2004), p. 84-103.

⁶⁵ Ver Luiz Renato MARTINS, “Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro moderno” (op. cit.).

Neoconcretismo – também passam a operar segundo a nova chave inaugurada pela geração mais jovem, como confirma o relato de Hélio Oiticica:

Finalmente, quero assinalar a minha tomada de consciência, chocante para muitos, da *crise das estruturas puras*, com a descoberta do *Parangolé* em 1964 e a formulação teórica daí decorrente [...]. Ponto principal que nos interessa citar: o sentido que nasceu com o *Parangolé* de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), participação dialético-social e poética (*Parangolé* poético e social de protesto, com Gerchman) [...].⁶⁶

Fig. 46-47

Fig. 48 - Hélio Oiticica, B 14 Bólido caixa 11, 1964

Fig. 49 - Hélio Oiticica, B 30 Bólido Caixa 17, Poema bólido 01 "do meu sangue/do meu suor/este amor viverá", 1965-66

Os *Parangolés* e *Bólides* operam uma primeira inflexão na obra de Oiticica, correspondente à sua tomada de consciência da “crise das estruturas puras”, em direção à estruturação “ético-social”. *Parangolés* e *Bólides* apontam para uma direção “realista”, em face do trauma social sofrido.⁶⁷ O paradigma da “participação” é mantido, mas agora com clara

⁶⁶ Hélio OITICICA, “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967, PHO0110/66, op. cit.), p. 113.

⁶⁷ Ver Hélio OITICICA, “Bólides” (29 de outubro de 1963), in *Catálogo HO* (op. cit.), p. 66-67. Os primeiros *Bólides* (assim como o texto que teoriza o assunto) datam de 1963 e instauram na obra de Oiticica a categoria de *transobjeto*. No texto, Oiticica reconhece que, nas estruturas completamente construídas pelo artista (como os primeiros *Penetráveis*, de 1961, e *Bólides-caixa*), “o problema sujeito-objeto” se resolve numa “identificação [que] já existe no momento em que as estruturas [objetivas] vão nascendo” levando o “diálogo sujeito-objeto numa fusão mais serena”. Por oposição, no *transobjeto*, oriundo de uma apropriação (como a vasilha de vidro, fabricada alhures, que receberá pigmento para compor um *Bólido-vidro*), acentua-se a “oposição sujeito-objeto”. Assim, de maneira ainda tateante (posta em termos a-históricos, desprovida de matéria social direta), a formulação do *transobjeto* já aponta para uma estrutura conflitiva na interação “sujeito-objeto”. A questão da relação sujeito-objeto será recolocada, a seguir, em termos de trabalho coletivo – onde o conflito irá aflorar claramente, agora imerso na matéria histórica concreta, com a descoberta do *Parangolé*, já no período pós-golpe.

estruturação semântica. O desenvolvimento da dimensão semântica inclui, de maneira clara, a experiência social e histórica, que passa a ser incorporada na obra. Compare-se, por exemplo, *B14 Bólido caixa 11* (1964) – em cuja estruturação (realizada totalmente pelo artista) protagoniza a dimensão sensível da geometrização da caixa e da vibração da cor – com o *B 30 Bólido Caixa 17, Poema bólido 01 “do meu sangue/do meu suor/este amor viverá”* (1965-66), no qual a dimensão sensível sobrevive, mas imbricando à dimensão tátil a estruturação verbal do poema. Este, por sua vez, articula a realização amorosa-libidinal ao conflito e sofrimento que o corpo, agora em contato com a realidade do morro de Mangueira, ao mesmo tempo, sofre e celebra.⁶⁸

Fig. 48

Fig. 49

Fig. 50 - Recorte do *Jornal do Brasil*, 24.5.1968 (acervo Programa HO)

Fig. 51 - Hélio Oiticica, *B57 Bólido cama 1*, 1968

Os *Parangolés* surgem de um trabalho coletivo levado em duas frentes: em primeiro lugar, evidentemente, o convívio ou, antes, vivência (para falar com Oiticica) no Morro da Mangueira. Aliás, ao descrever a gênese do *Parangolé*, no texto “Bases fundamentais para uma definição do *Parangolé*” (novembro 1964), Oiticica marca uma diferença nítida entre a criação prévia de estruturas como *Penetráveis* e *Bólides*, e a descoberta do *Parangolé*:

A descoberta do que chamo de *Parangolé* marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência [...]. A especificidade é também bem marcante, nascida da criação do que chamo *Penetráveis*, *Núcleos* e *Bólides* [...].⁶⁹

⁶⁸ Sobre a relação conflitiva (entre sofrimento e celebração) na escolha da favela pelo artista, ver Michael ASBURY, “O Hélio não tinha ginga”, in Paula BRAGA (org.), *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica* (São Paulo, Perspectiva, 2008), p.29-30. Ver também comentário adiante.

⁶⁹ Hélio OITICICA, “Bases fundamentais para uma definição do *Parangolé*” (novembro de 1964, PHO 0471/64), publicado por H.O. para a exposição *Opinião 65* (MAM-RJ, 1965), rep. in *Catálogo HO* (op. cit.), p. 85, grifos meus. O próprio termo *Parangolé* tem origem numa descoberta: “Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional, na Quinta, com meu pai. Um dia, eu estava indo de

Parangolé, portanto, mais do que criação de uma estrutura estética específica, é uma ordenação que o artista aplica à sua produção – ordem ou estrutura descoberta na vivência da rua e do morro, ou seja, fruto de uma elaboração coletiva ou social que lhe precede. A segunda frente em que o trabalho se processava coletivamente era aquela formada pelos jovens artistas da nascente vanguarda brasileira, ligados então à Nova Figuração. Os jovens artistas, com intenção crítica, também estavam atentos ao que se passava na vida política e social do país. Desse modo, o grupo garantia um meio artístico no qual o pensamento visual descoberto na vivência social da favela poderia, em diálogo interessado, transitar e se desenvolver reflexivamente.

Fig. 52 - 8 de abril de 1968 (foto Agência Estado)

Fig. 53 - Nildo da Mangureira veste *Parangolé P15, Capa 11/ Incorporo a Revolta*, 1967

ônibus e na praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte, já havia desaparecido. [...] Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fios de barbante de cima a baixo. Bem-feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes que dizia ‘aqui é...’ e a única coisa que eu entendi, que estava escrito, foi a palavra *Parangolé*. Aí eu disse: é essa a palavra.” Jorge GUINLE Filho, “A última entrevista de Hélio Oiticica”, in *Interview* (Rio de Janeiro, abril de 1980), rep. in César OITICICA Filho e Ingrid VIEIRA (org.), *Hélio Oiticica – Encontros* (Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2009), p. 269.

Para além da origem anônima ou socialmente difusa do termo *Parangolé* e do conteúdo ligado à cultura da favela e do samba, uma vez estabelecida a coordenada por Oiticica (em diálogo com o outro coletivo, o dos artistas, certamente mais restrito), a própria elaboração material das capas e estandartes passa a se dar de maneira supra-individual. Os *Parangolés* eram planejados e produzidos inicialmente em conjunto com o círculo de amigos ligados à Mangueira – círculo que depois se estendeu a inúmeros críticos e artistas jovens, convidados.

Essa experiência [do Parangolé] deverá ser desde o “dado” já pronto [...] aos “dados transformáveis” que exigem uma participação inventiva qualquer do espectador [...], até os “dados para fazer”, isto é, dar o material virgem para cada um construir ou fazer o que quiser, já que a motivação, o estímulo, nasce do próprio fato de “estar ali para aquilo”. A execução para tal plano é complexa, exigindo uma organização prévia muito severa, de uma equipe, é claro. Inclusive as categorias [materiais] a serem exploradas são variáveis e múltiplas [...], podendo e devendo mesmo ter a colaboração de vários artistas de ideias diferentes e concentrados apenas nessa ideia geral de uma “criação total da participação”, a que seriam acrescentadas as obras criadas pela participação anônima dos espectadores, aliás, melhor dizendo, “participadores”.⁷⁰

É de Nildo da Mangueira, por exemplo, a ideia e o lema inscrito no *Parangolé* “*Estou Possuído*”, entre inúmeros outros.⁷¹

Fig. 54 - Jerônimo da Mangueira veste P08 *Parangolé* capa 05 “Mangueira”, 1965

Fig. 55 - Nildo da Mangueira com *Parangolé* Capa 13 “Estou Possuído”, 1966

⁷⁰ Hélio OITICICA, “A dança na minha experiência” (parte 2, 10 de abril de 1966, PHO 0120/65), in idem, *Aspiro ao Grande Labirinto*, org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão (Rio de Janeiro, Rocco, 1986), p. 76.

⁷¹ Ver Guy BRETT, “O exercício experimental da liberdade”, in *Catálogo HO* (op. cit.), p. 229.

Fig. 56 - Jerônimo de Manguera veste *P11 Parangolé capa 07 "Sexo, Violência..."*; Antonio Manuel veste *P13 Parangolé capa 09 "Cuidado com o Tigre"* (col. com Antonio Dias); Robertinho veste *P12 Parangolé capa 08 "Capa da Liberdade"* (col. com R. Gerchman); Hélio Oiticica veste *Parangolé Capa 03 "Pedrosa"* – aterro do Flamengo, 1966

Fig. 57 - Jerônimo de Manguera veste *P08 Parangolé capa 05 "Manguera"*; Antonio Manuel veste *P01 Parangolé capa 04*; Robertinho veste *P11 Parangolé capa 07 "Sexo, Violência..."* no Aterro do Flamengo, 1966 (foto Claudio Oiticica)

Entre lemas inscritos e estruturação material dos *Parangolés*, o que se articula é um conteúdo popular que vai na contramão das diretrizes políticas do golpe – o regime militar, no primeiro momento 64-69 concentrara a repressão nas classes populares. É importante notar que as experiências das artes plásticas não estavam sozinhas neste empreendimento de “resgate” da cultura popular, no caso, da população negra das favelas, desvelando a situação de semi-*apartheid* de populações inteiras no país, como testemunha a arquiteta e crítica Lina Bo Bardi (1914-1992) no texto “Cinco anos entre os brancos”, de 1967:

O esforço de libertação que antecedeu o movimento de abril de 1964 demonstrou claramente a autonomia do país na procura duma saída para o subdesenvolvimento cultural, e o desmantelamento daqueles esforços está assumindo proporções de verdadeira calamidade. / No quadro cultural que antecedeu os acontecimentos de abril de 1964, marcado principalmente pelo antibacharelismo da Universidade de Brasília e pela ação de "dignificação da função pública" e da posição técnica desenvolvida pela Sudene, situam-se o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte Popular da Bahia [...] aproveitando o "equivoco" vigente no país [...].

Graves fatos haviam acontecido. A situação se precipitava, o medo da classe dirigente aumentava dia a dia: ante a agressividade dos estudantes, ante a possível explosão das fronteiras da velha cultura acadêmica, cujo fantasma ameaçador era a Universidade de Brasília, ante a alfabetização em massa, praticada, com o sistema Paulo Freire principalmente por estudantes da UNE, ante a pressão de toda a estrutura do país chegado ao máximo de autodesenvolvimento nos limites da velha estrutura, que

necessitava, para sobreviver, daquelas reformas que a classe privilegiada não queria conceder a preço nenhum.⁷²

Fig. 58 - Nildo da Mangueira veste *Parangolé P15, Capa 11/ Incorpora a Revolta*, 1967

Fig. 59 - Nildo da Mangueira e Hélio Oiticica veste *P18 Parangolé Capa 14 "Estamos Famintos"*, 1967

Fig. 60 - Miro da Mangueira, César Oiticica, Hélio Oiticica e Reinaldo Jardim, na mostra *Opinião 65, inauguração do Parangolé*, MAM-RJ, 1965

O conteúdo popular do *Parangolé* se dá em primeiro lugar por sua concepção estrutural ligada às fantasias da escola de samba e, também, à inserção orgânica neste ambiente. Mas também esta inserção “orgânica” e a garantia de um diálogo entre escola de samba e meio artístico se fazia a duras penas. Como nota o historiador Michael Asbury:

O encontro do artista com a comunidade da favela e sua descoberta do samba e do carnaval foram, é claro, centrais para o desenvolvimento de suas “invenções” seguintes, e marcam uma mudança radical na trajetória de sua produção criativa. No entanto, Hélio não pertencia à favela. Seu envolvimento com aquela comunidade aconteceu por meio da amizade com indivíduos particulares.⁷³ Isso não significa que ele tivesse sido aceito pela comunidade como um todo. Ao contrário, o fato de ter estabelecido relações de amizade com certos indivíduos da Mangueira, apesar do ambiente quase sempre hostil, foi, de fato, consistente com o trabalho e a vida do artista. [...] Waly Salomão lembrava-se bem, por exemplo, de vários incidentes que aconteceram durante algumas das visitas de Hélio à Mangueira.

⁷² Lina Bo BARDI, "Cinco anos entre os 'brancos'", *Mirante das Artes*, n. 6 (São Paulo, nov-dez, 1967), rep. in Lina Bo BARDI, *Lina por Escrito* (op. cit.), p. 130-131, 134. No mesmo sentido, de aliança com a cultura popular, estão diversas encenações do Teatro de Arena de São Paulo (1953-1972), especialmente *Arena Conta Zumbi* (1965); a formulação teórica da *Esthética da Fome*, decorrente da prática cinematográfica de Glauber Rocha (1939-1981) e de outros cinemanovistas; a mostra, organizada por Lina Bo Bardi, *A mão do povo brasileiro* (MASP) de 1969, entre inúmeros outros exemplos.

⁷³ Cf. Beatriz Scigliano CARNEIRO, *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte* (São Paulo, Imaginário/ Fapesp, 2004), p. 198, apud Michael ASBURY, “O Hélio não tinha ginga” (op. cit.), p.30.

Embora Salomão não tenha esclarecido os motivos – se foram relacionados com sexo, drogas ou furtos –, esses incidentes envolviam moradores da favela que foram violentos com o artista. Na verdade, o próprio fato de a favela ser um lugar barra pesada foi uma das razões que atraiu Hélio.⁷⁴

Assim, mais do que frisar a ligação orgânica (mas não desprovida de conflito interno), entre *Parangolé* e samba/morro, é importante ter em mente o lugar no qual essa concepção, ligada às massas populares, *não tinha* lugar. É notável a dimensão demarcada de confronto que carrega a escolha para a inauguração do *Parangolé* na abertura da mostra *Opinião 65* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.⁷⁵ A inauguração do *Parangolé*, na abertura da exposição reservada ao *black-tie*, funciona como uma espécie de “teste” da participação do espectador, que nascera do ambiente branco da elite carioca ilustrada. E Hélio não erra o alvo: a diretoria do museu logo responde a altura, em face daquela *ocupação* que o morro realiza no museu.

Fig. 61 - Miro da Mangureira com
P1 Parangolé Estandarte 1, 1964

Fig. 62 - Inauguração do *Parangolé*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965

⁷⁴ Michael ASBURY, “O Hélio não tinha ginga” (op. cit.), p.30.

⁷⁵ “Esse desejo por situações de potencial conflito, poder-se-ia argumentar, foi transposto para o trabalho, e o primeiro exemplo disso pode ser considerado a inauguração do Parangolé no Museu de Arte Moderna [do Rio de Janeiro] em 1965, quando o artista e seus amigos da Mangureira foram [...] forçados a sair do edifício. Michael ASBURY, “O Hélio não tinha ginga” (op. cit.), p.30.

Segundo relato de Waly Salomão (1943-2003):

O “amigo da onça” apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado, mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seus Parangolés, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas. Que falta de boas maneiras! Os passistas da escola de samba Mangueira, Mosquito (mascote do Parangolé), Miro, Tineca, Rose, o pessoal da ala *Vê se entende*, todos gozando para valer o apronto que promoviam, gente inesperada e sem convite, sem terno e sem gravata, sem lenço nem documentos, olhos esbugalhados e prazerosos entrando MAM adentro. Uma evidente atividade de subversão de valores e comportamentos. Barrados no baile. Impedidos de entrar: Hélio, bravo no revertério, disparava seu fornido arsenal de palavrões...⁷⁶

Fig. 63 - Miro da Mangueira veste P 06 Parangolé Capa 03 “Pedrosa”, na mostra *Opinião 65*, MAM-RJ, 1965 (foto Desdemone Bardin)

Fig. 64 - Roseni dançando com P07 Parangolé capa 04 “Clark”, na mostra *Opinião 65*, MAM-RJ, 1965 (foto Desdemone Bardin)

Fig. 65 - Hélio Oiticica com P01 Parangolé estandarte e Maria Helena com P08 Parangolé capa 05 “Mangueira”, durante a mostra *Opinião 65*, MAM-RJ, 1965 (foto Desdemone Bardin)

Ou ainda, segundo noticiaram os jornais:

O que causou realmente impacto no grupo foram os trabalhos apresentados por Hélio Oiticica, os quais ele denominou de Parangolé. [...] Comentaremos o fato de a direção do MAM não permitir a exibição da “arte ambiental” no seu todo. Não foi possível a apresentação dos passistas, comandados [sic] por Hélio Oiticica, no interior do Museu, por uma razão que não conseguimos entender: barulho dos pandeiros, tamborins e frigideiras.⁷⁷

⁷⁶ Waly SALOMÃO, *Hélio Oiticica, qual é o parangolé?* (Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996), p. 51.

⁷⁷ Claudir CHAVES, “Parangolé impedido de entrar no MAM”, in *Diário Carioca* (Rio de Janeiro, 14/08/1965), apud, Paola Berestein JACQUES, *Estética da Ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003), p. 37.

O interesse do *Parangolé* provinha, portanto, do fato de que o caráter eminentemente propositivo (e positivo) da participação, quando embebido do conteúdo de classe, mudava de sinal, gerando uma negatividade especificada pelo contexto social:

Hélio Oiticica, revoltado com a proibição, saiu juntamente com os passistas e foram exhibir-se no lado de fora, isto é, no jardim, onde foram aplaudidos pelos críticos, artistas, jornalistas e parte do público que lotava as dependências do MAM.⁷⁸

Em suma, tratava-se de uma demonstração de onde a participação *não tinha lugar* (o museu, o ambiente artístico, mas também o espaço político que o regime militar fechava). Tratava-se também de uma exibição dos sujeitos aos quais a participação estava vetada.

Essa negatividade especificada, no entanto, sempre corria o risco de ser absorvida pelo sistema artístico, e, por conseguinte, de se ver gerando ilusões compensatórias (nas quais as massas populares poderiam participar da vida cultural, desde que estivessem de fora da participação política).⁷⁹ Afinal, o senso da realidade exige que se note o outro lado do resultado dessa demonstração, o de que o aplauso descrito pelo jornalista carregava consigo algo de uma utopia conciliadora, evidentemente ilusória – uma espécie de efeito colateral, que terminava por produzir boa-consciência para “consumo próprio” da esquerda e da intelectualidade progressista.⁸⁰

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ Atesta essa possibilidade o relato de Antonio Dias, segundo o qual, após certa pressão dos artistas, a direção do museu cedeu à demanda. “Nós tivemos que fazer uma reunião depois para dizer que o museu não podia ficar com aquele negócio de *black-tie*. O museu devia ser aberto na inauguração, sem exigência de convite, de nome na lista de entrada, ou coisa assim. E diante de tudo isso, a direção do museu (que na época era composta pelo Mauricio Roberto, o arquiteto, e dona Carmen Portinho) teve uma reação boa: ‘O que vocês querem? Vocês querem isso? Então pronto!’ E deram.” (Entrevista de Antonio Dias ao autor, Rio de Janeiro, 09.07.2011). O resultado desta vitória, é preciso notar, trouxe um novo público ao museu, composto principalmente por universitários politizados, que, de alguma maneira, se identificavam com as disposições e alianças políticas travadas entre os artistas e o setor popular representado pelos passistas da Mangueira. “Daí em diante mudou a situação, principalmente para nós que tínhamos em frente *Opinião 66*. A partir daí o Museu teve um público universitário enorme. Ficava o tempo inteiro cheio! Já em 65 ficou assim, depois, a voz se espalhou... aquilo ali [em 65] inaugurou uma situação nova. Mas em 66 foi realmente uma inundação de estudantes universitários, o tempo inteiro que o museu estava aberto. [...] Não se tratava de um público de massa não. Mas, o museu que antes praticamente vivia às moscas, ficou cheio de universitários. Porque antes todas as exposições vinham da França, da Itália... muito raramente tinha coisas produzidas aqui. Quando essas coisas começaram a ser expostas, isso criou uma discussão muito boa no meio. E a coisa foi crescendo, a ponto de – quando eu estava fora (eu só sei de ouvir falar) – haver coisas do tipo *Domingos de Criação*, onde havia uma participação muito grande da população. Era meio brincadeira, era meio parque de diversões, mas isso estava também no gíbi da gente, na época. O negócio era fazer uma espécie de alarido, né?” (Entrevista de Antonio Dias ao autor, Rio de Janeiro, 09.07.2011).

⁸⁰ Como descreveu R. Schwarz sobre a situação da cultura de esquerda produzida no período 1964-69. Ver Roberto SCHWARZ, “Cultura e Política, 1964-1969” (op. cit.), p. 91-92.

Nesse sentido, mas em outra direção, é possível contra-argumentar a partir da função que a dança exerce na configuração estrutural do *Parangolé*. Tal função atesta uma cisão que se instaura no público, devido os dois modos de participação possíveis:

vestir, no qual a pessoa explora, corre ou dança na capa para seu próprio prazer, e *ver*, onde outros absorvem a mensagem projetada por esta veste-enunciado.⁸¹

O público fica cindido em dois polos, o dos *participantes* e o dos *espectadores*. O conteúdo conflitivo desta cisão, e seus contornos de classe evidentes, são facilmente reconhecíveis em função do emprego pouco lisonjeiro do termo “contemplação” na obra de Oiticica. Assim mesmo, ambos são chamados por Oiticica de participantes. É possível que tenha chamado a atenção de Oiticica a própria hostilidade que o artista sofria então, devido à sua origem social, diante da sociabilidade agressiva do Morro de Mangueira – hostilidade à qual ele se dispunha deliberada e conscientemente a experimentar como parte integrante da sua *vivência* e participação pessoal na vida do Morro. É o mesmo campo de hostilidade e conflito que Oiticica e seus amigos passistas reproduzem ou encenam, em larga escala, na inauguração do *Parangolé* na *vernissage* de *Opinião 65*, com claras intenções políticas.⁸² Resumindo: o confronto é, no *Parangolé*, o modo regulador da participação.

⁸¹ Guy BRETT, “O exercício experimental da liberdade”, in *Catálogo HO* (op. cit.), p. 229. Brett parece não notar o aspecto conflitivo desta cisão, frisando um suposto “interfluxo”, aparentemente harmonioso, “entre [os] dois modos de participação”.

⁸² Devo este desenvolvimento da dimensão conflitiva estruturante do *Parangolé* a Sérgio Martins, que, em conversa informal, me chamou atenção para a questão. Ver Sérgio Bruno MARTINS, *Constructing an avant-garde – passages on Brazilian Art, 1949-1979*, PhD Thesis (Londres, University College London, 2011), p. 101: “Com os *Parangolés*, Oiticica também identificava como participantes aqueles que assistiam outros participantes usarem as capas – mesmo aqueles que ficaram realmente ultrajados pela alegria excessiva dos passistas da Mangueira, trazidos para dentro do MAM em 1965, tendo sua entrada inesperadamente barrada. Mesmo assim, tais modos de participação estão longe de ser simétricos: é improvável que espectadores de classe alta se juntassem à dança tão imediata e incondicionalmente como os passistas da Mangueira, convocados para esse propósito, e seus colegas, os artistas de vanguarda. Eles [o polo dos “espectadores”] eram participantes, portanto, no sentido de que eles estavam sendo confrontados [...]”. No original: “With the *Parangolés*, Oiticica also identified as participants those who watched other participants don the capes – even those who were actually outraged by the excessive joy the Mangueira dancers brought into the MAM in 1965, as their entrance was unexpectedly barred. So these modes of participation are far from symmetrical: upper-class spectators were unlikely to join the dancing as immediately and wholeheartedly as Mangueira dancers summoned for that purpose and fellow avant-garde artists. They were participants, then, in the sense that they were confronted [...]”.

De “Opinião” ao “programa ambiental” da vanguarda brasileira⁸³

A exposição *Opinião 65*, que o Museu de Arte Moderna do Rio acaba de apresentar, é um fato de considerável importância no meio artístico brasileiro, que parecia estagnado no setor das artes plásticas. [...] Nesse rumo [da estagnação e esgotamento da racionalidade geométrica e do subjetivismo tachista], que ainda haveria para a frente [na arte]? Os jovens pintores descobriram que não havia mais nada e descobriram também que, do outro lado, na vida de todo dia, havia muita coisa, para não dizer tudo. [...] Sua arte é plena de interesse pelas coisas do mundo, pelos problemas do homem, da sociedade em que vivem.⁸⁴

Na mostra *Opinião 65* foram selados diversos encontros importantes: entre artes plásticas e vida político-social do país; entre Hélio Oiticica e Mangueira; entre artistas oriundos dos movimentos geométricos (como Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica) e jovens “realistas” da Nova Figuração; entre público tradicional do museu e público estudantil politizado (secundarista e universitário); entre participação do espectador e Museu de Arte Moderna – e principalmente na conjunção de todos esses encontros num momento demarcado, reconhecível, cuja denominação ecoava politicamente o show *Opinião* do Teatro de Arena. Tais encontros, sinais de certo “atrito com a realidade” social,⁸⁵ marcarão de maneira importante a paisagem artística brasileira do período imediatamente posterior a *Opinião 65*.⁸⁶ Período no qual se adensa o impulso de organização coletiva, surgido por ocasião da mostra, entre artistas e críticos.

Opinião 65 (ocorrida entre setembro e agosto) é seguida imediatamente por uma mostra individual (entre setembro e outubro), no MAM-RJ, dos *popcretos* do artista paulista

⁸³ Para um resumo do processo que vai de *Opinião 65*, passando por *Propostas 65*, *Opinião 66* e *Propostas 66* até a *Nova Objetividade Brasileira* (1967), ver Marília Andrés RIBEIRO, “Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60”, in Annateresa FABRIS (org.), *Arte & Política – Algumas Possibilidades de Leitura* (Belo Horizonte / São Paulo, C/Arte / FAPESP, 1998, p. 168-170.

⁸⁴ Ferreira GULLAR, “Opinião 65” (setembro 1965, op. cit.), p. 22.

⁸⁵ Acerca do “atrito com a realidade” e sua falta recalcitrante nas manifestações culturais e intelectuais brasileiras, ver Paulo ARANTES, *Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992), p. 13 e segs.

⁸⁶ Testemunha o progressivo interesse pelas artes plásticas brasileiras por parte de um público não-especializado, a matéria de capa da revista *Visão* de 28 de abril de 1967, “As novas tendências da arte”, que dá destaque à mostra *Nova Objetividade Brasileira*. O título do artigo – “A louca arte dos nossos jovens artistas” – trabalha ainda com o exotismo e a distância das artes plásticas frente ao público geral, mas, ao contrário, o tom geral do artigo trata o assunto de maneira extensa, inteligente e aprofundada, pressupondo um leitor razoavelmente informado ou querendo se inteirar do tema de maneira mais ou menos complexa. *Visão – revista noticiosa semanal* (São Paulo, 28.04.1967, op. cit.).

Waldemar Cordeiro (que também estivera presente em *Opinião*).⁸⁷ A exposição das obras “realistas” de Waldemar Cordeiro dá continuidade ao interesse (demonstrado pela diretoria do Museu, ecoando o interesse do público) pela arte brasileira.

Cordeiro, por sua vez, deu o passo seguinte nessa sequência de integrações e encontros, aproveitando sua estadia no Rio de Janeiro para organizar *Propostas 65* (ocorrida em dezembro, na Fundação Armando Alvares Penteado, na cidade de São Paulo).⁸⁸ Se *Opinião 65* trazia a novidade da vanguarda brasileira associada às novidades internacionais (ligadas ao *nouveau realisme* e à *pop-art*), *Propostas 65* se concentrava na exibição da contribuição brasileira, agregando à maioria carioca de *Opinião*, artistas paulistas – incluindo os veteranos Geraldo de Barros (1923-1998), Nelson Leirner (1932-) e Wesley Duke Lee (1931-2010) (membros do *Grupo Rex*), Maurício Nogueira Lima, e jovens como Sérgio Ferro (1938-).⁸⁹ Além disso, Cordeiro, sempre atento à necessidade da reflexão teórica, organizava, junto à exposição, um seminário. *Propostas 65* ganhava então seu subtítulo: *exposição e debates sobre os aspectos do realismo atual do Brasil*.⁹⁰

Junto aos preparativos para a exposição *Opinião 66* (25.ago – 25.set), em julho de 1966, Hélio Oiticica formulava seu *programa ambiental*.⁹¹ O texto, composto de três partes (“Posição e programa”, “Programa ambiental” e “Posição ética”), se configurava como uma tentativa de organizar teoricamente uma série de questões de seu próprio trabalho. Nesse *programa ambiental*, Hélio lê retrospectivamente seus trabalhos anteriores (*Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*) sob a noção de “ambientação”.

A formulação da “ambientação” procura abarcar duas noções-chave:

- 1) a proposição (do artista) de participação (do público);
- 2) a criação artística livre como antiarte:

⁸⁷ Ver Daisy PECCININI, *Figurações Brasil Anos 60 – Neofigurações Fantásticas e Neo-Surrealismo, Novo Realismo e Nova Objetividade Brasileira* (São Paulo, Itaú Cultural / Edusp, 1999), p. 56-57.

⁸⁸ Ver Mário SCHENBERG, “O Ponto Alto – *Propostas 65*”, in *Artes*, n. 1 (São Paulo, jan.1966), p. 5, rep. in *Arte em Revista*, n.2 (op. cit.), p. 25. Ver também Sérgio FERRO, “Vale tudo – *Propostas 65*”, in *Artes*, n. 1 (São Paulo, jan.1966), p. 3, rep. in *Arte em Revista*, n.2 (op. cit.), p. 26.

⁸⁹ Cf. Walter ZANINI, *História Geral da Arte no Brasil*, vol. II (São Paulo, Instituto Moreira Salles / Fundação Djalma Guimarães, 1983), p. 734.

⁹⁰ Daisy PECCININI, *Figurações Brasil Anos 60* (op. cit.), p. 56.

⁹¹ Hélio OITICICA, “Programa Ambiental” (1966, PHO0253/66), in *Catálogo HO* (op. cit.), p. 103-105.

A posição com referência a uma *ambientação* e a consequente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura, etc., propõe uma manifestação total, íntegra, do artista, nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador. Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra.⁹²

Central nesta concepção é a categoria de *objeto* a que, segundo Oiticica, almeja a arte moderna. O objeto – tal como o entende Oiticica, como sinal dentro do ambiente – é, no contexto da arte brasileira de meados dos anos 60, um ativador de ações. Cabe, pois, ao artista, como o construtor desse objeto, a função de propositor:

O interesse se volta para a ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais, mas não mais simplesmente como “obras”: esse caráter de sinal vai sendo absorvido e transformado também no decorrer das experiências, pois é agora a ação ou um exercício para um comportamento que passa a importar. A obra de arte criada, o objeto de arte, é uma questão superada, uma fase que passou. [...] o artista é propositor de atividades criadoras: o objeto é a descoberta do mundo a cada instante. [...] A conceituação e formulação do objeto nada mais é do que um ponto para a descoberta do instante [...].⁹³

As questões apresentadas nesses textos de julho de 1966 serão retomadas pelo próprio Oiticica como questões coletivas, primeiramente no texto “Situação da vanguarda no Brasil”,⁹⁴ apresentado em 15 de dezembro de 1966 no seminário *Propostas 66* (organizado por Waldemar Cordeiro).

O seminário *Propostas 66* apresenta características pouco usuais para o debate das artes plásticas da época. Em primeiro lugar, o seminário ocorreu na Biblioteca Municipal de São Paulo, com patrocínio da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo. É preciso notar ainda a atenção dada a outros campos para além das artes visuais, objetivando

⁹² Hélio OITICICA, “Programa Ambiental” (1966, PHO0253/66), p. 103. O grifo é meu.

⁹³ Hélio OITICICA, “Instâncias do Problema do Objeto” (1968, PHO 0130/68), in Revista *GAM*, nº 15 (Rio de Janeiro, Fevereiro 1968), p. 27-28.

⁹⁴ Hélio OITICICA, “Situação da Vanguarda no Brasil” (nov.-dez.1966, PHO 0248/66), apresentado em 15.12.1966, no seminário *Propostas 66*, publicado in *Arte em Revista*, n. 2 (op. cit.), p. 31.

um balanço crítico e operativo do “novo realismo”, pop e/ou narrativo, abrangendo não apenas as artes visuais puras, mas também manifestações criativas de comunicação de massa.⁹⁵

Os temas e participantes de *Propostas 65* foram os seguintes:

Tema 1, *Conceituação da arte nas condições históricas atuais do Brasil*, 12.dez.1966:

Waldemar Cordeiro, “Situação e Proposta”

Aracy Amaral, “Arte no Brasil”

Tema 2, *Arte de vanguarda e organização da cultura no Brasil*, 13.dez.1966:

Mario Barata, “Artes visuais de vanguarda”

Tema 3, *Cultura superior e folclore urbano*, 14.dez.1966:

Octavio Ianni, “Nota sobre a mentalidade dos homens simples”

Tema 4, *Situação da vanguarda no Brasil*, 15.dez.1966:

Frederico Moraes, “Porque a vanguarda brasileira é carioca”

Hélio Oiticica, “Situação da vanguarda no Brasil”⁹⁶

Em janeiro de 1967, como resultado dessa espécie de “Estados Gerais” da vanguarda brasileira, sai o manifesto “Declaração de princípios básicos da nova vanguarda” – assinado por Hélio Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara (1941-), Rubens Gerchman, Lygia Pape (1927-2004), Glauco Rodrigues (1929-2004), Carlos Zilio (1944-), Mário Pedrosa, Maurício Nogueira Lima (1930-1999), entre outros, defendendo a liberdade de criação, o emprego de uma linguagem nova, a análise crítica da realidade e a “utilização de meios capazes de reduzir à máxima objetividade o subjetivismo”.

Também como resultado do seminário *Propostas 66*, começa imediatamente a organização, por parte de Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro e do crítico carioca Frederico Moraes, da mostra *Nova Objetividade Brasileira* (realizada em abril de 1967, no MAM-RJ).⁹⁷

⁹⁵ Waldemar CORDEIRO (atribuído), “Carta-convite a Hélio Oiticica” (São Paulo, 29.11.1966, PHO 0248/66-a). A carta é assinada por Waldemar Cordeiro (pela Comissão Organizadora) e por Maria Eugenia Franco (pelo Serviço de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo).

⁹⁶ Resumos para o seminário *Propostas 65* (Arquivo Carmela Gross / Luiz Renato Martins). Alguns resumos foram publicados em *Arte em Revista*, n. 2, (op. cit.), p. 29-36.

⁹⁷ Segundo a Carta-convite enviada por Cordeiro a Oiticica (São Paulo, 29.11.1966, PHO 0248/66-a, op. cit.), “neste ano a exposição será organizada após os debates, cujas coordenadas básicas poderão proporcionar subsídios para um método objetivo e coerente de seleção”. A exposição, no entanto, não se realizará, possivelmente devido ao empenho na organização da exposição *Nova Objetividade Brasileira* (MAM-RJ,

No conjunto, as mostras *Opinião 65* (MAM-RJ, ago.-set. 1965); *Propostas 65* (FAAP-SP, dez.1965); os textos de Oiticica “Posição e Programa – Programa Ambiental – Posição Ética” (julho de 1966); a mostra *Opinião 66* (MAM-RJ, ago.set.1966), o seminário *Propostas 66* (Biblioteca Municipal-SP, 12-15.dez.1966) e o manifesto da “Declaração de princípios...”, dão testemunho de um “emparceiramento” progressivo dos debates artísticos no eixo Rio-São Paulo.⁹⁸

Acho que tudo isso que se está fazendo é da máxima importância [...] principalmente as vistas que o movimento abre nas novas gerações, o que acredito ser um estímulo muito eficaz. Você não imagina o que significa para nós olhar para os novos pintores dessa geração que está saindo agora dos colégios, e ver que sofreram a influência marcante de Antonio Dias, por exemplo. O interessante é que com isso fica criado o sentido de escola, de continuidade [...].⁹⁹

Delineia-se assim – mediante a unidade de ação da vanguarda artística brasileira diagnosticada por Hélio Oiticica – um campo de ação comum no panorama das artes no Brasil. Um campo de ação cujo motor “ético-social” inscreve as atividades específicas das *artes* na atividade ampla e engajada do mundo social.¹⁰⁰

abril 1967), que resulta como produto objetivo das questões discutidas no seminário paulista. Ver Daisy PECCININI, *Figurações Brasil Anos 60* (op. cit.), p. 56-58. Por problemas não esclarecidos, Frederico Moraes se afasta da organização da mostra, dando lugar ao crítico Mário Barata. (Cf. p. 58). Para uma lista dos participantes da mostra *Nova Objetividade Brasileira* (MAM-RJ, 6-30.04.1967), ver Walter ZANINI, *História Geral da Arte no Brasil*, vol.II (op. cit.), p. 735.

⁹⁸ “Emparceiramento das experiências” é a expressão que Lucio Costa utiliza para se referir ao processo de “formação” da arquitetura moderna brasileira entre os anos 1930 e 1940. Ver Lucio COSTA, *Lucio Costa – registro de uma vivência* (Brasília, Empresa das Artes / UnB, 1995), apud Otília Beatriz Fiori ARANTES, “Esquema de Lucio Costa” in Ana Luiza NOBRE, et. al. (org.), *Um Modo de Ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea* (São Paulo, Cosacnaify, 2004), p. 96-97.

⁹⁹ Rubens Gerchman em declaração a Eduardo Macedo SOARES e Claudia FERREIRA, “A hora e a vez das artes plásticas”, in *O Jornal* (Rio de Janeiro, 29 de maio de 1966), apud Daisy PECCININI, *Figurações Brasil anos 60* (op. cit.), p. 119.

¹⁰⁰ Luiz Renato Martins apresenta a hipótese de que, a partir da *Nova Figuração* é possível entender a produção artística brasileira moderna *emparceirada*, ou de nexos encadeados, mediante a noção de *sistema cultural*. Cf. Luiz Renato MARTINS, “Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro moderno” (op. cit.), e idem, “A Nova Figuração como negação” (op. cit.). Nos termos de Antonio Candido um sistema cultural se estabeleceria a partir: 1) de uma espécie de diálogo recíproco entre as obras produzidas por autores nacionais; 2) da tomada por parte desses autores dos “influxos” estrangeiros de forma especificada, crítica e relativa à realidade histórica vivida – filtrada, portanto, pelo ponto de vista da *periferia*, não apenas como importação de modelos estéticos dos países centrais; 3) de relações estabelecidas entre o trinômio “autor-obra-público” em termos de produção, circulação e recepção internas. Nesses termos tomados ao debate da *formação*, as relações dialógicas das obras dos anos 60, a partir da *Nova Objetividade* (1967) – bem como as experimentações de arte ambiental e a produção artística “do exílio” na década seguinte – configurariam um *sistema visual brasileiro*. A constituição do *sistema* poderia ser assim uma maneira análoga de se referir àquele momento de “chegada, constituída de múltiplas tendências”; à “posição específica” dada por sua “unidade de ação”, as caracterizações daquilo que Oiticica formulou como *Nova Objetividade Brasileira*. Para

Segundo relato de Rubens Gerchman:

A obra, uma vez acabada está inteiramente *acabada* para mim. Passa a fazer parte de uma manipulação, de um uso coletivo, social, em que o espectador não mais deve participar contemplativamente, mas ativamente, penetrando fisicamente nela, apalpando-a, mentendo-se dentro dela. [A] obra não é feita para museus, nem cabe em nossos apartamentos. Deveria fazer parte de um parque de diversões aberto a todos.¹⁰¹

É preciso notar que a dinâmica condensada com a “Declaração de princípios” e a mostra *Nova Objetividade* ecoa a política das diversas “frentes” que se organizavam em outros setores no país e que terão como ápice as movimentações e greves estudantis em 1968. Mesmo as dissidências ocorridas dentro dos movimentos e partidos políticos majoritários da esquerda dão sinal claro de uma reorganização em frentes radicalizadas. Em outro âmbito, coincide com a organização do meio artístico a organização da “frente ampla jornalística” que congregava diferentes facções da extrema-esquerda (no geral dissidentes das políticas de conciliação promovidas pelo Partido Comunista) na fatura de um jornal comum, de circulação nacional, voltado a um público maior do que apenas os quadros do partido ou movimento.¹⁰²

Cara de Cavalo

Oiticica sistematizou teoricamente a dinâmica acumulativa dos debates na vanguarda brasileira, procurando acompanhar as noções desenvolvidas no “Programa Ambiental” (julho de 1966), no texto “Esquema Geral da *Nova Objetividade*”¹⁰³ (publicado no catálogo da mostra, em abril de 1967):

esta aproximação, ver Gustavo MOTTA, *DIAS/TRAMA/MODELO*, trabalho de conclusão de curso, orient. L.R. Martins (São Paulo, Departamento de Artes Plásticas ECA-USP, 2008).

¹⁰¹ Depoimento de Rubens Gerchman em “A louca arte dos nossos jovens artistas”, revista *Visão* (São Paulo, 28.04.1967, op. cit.), p. 24.

¹⁰² “Foi em *Amanhã* [1967, Polop] que se criou o mecanismo de *frente jornalística*, pelo qual vários partidos de esquerda, mantendo seus jornais clandestinos ou de partido, unem-se na sustentação de um jornal, produzindo sob padrões técnicos do mercado, voltado não só aos seus militantes, mas também ao público externo e distribuído nacionalmente”. Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários nos Tempos da Imprensa Alternativa* (São Paulo, EDUSP, 2003), p.56. O jornal *Amanhã*, de curta duração, foi editado em São Paulo, durante 1967, pelo agrupamento *Polop*, composto por dissidências do PC e do PCdoB, organizado entre estudantes no núcleo da rua Maria Antonia da USP. Vale notar que a diagramação do jornal era feita por Cláudio Tozzi, artista ligado à *Nova Figuração*.

¹⁰³ Hélio OITICICA, “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967, PHO0110/66, op. cit.), p. 110-119.

Nova Objetividade seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são:

- 1 – vontade construtiva geral;
- 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete;
- 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.);
- 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;
- 5 – tendência para proposições coletivas [...];
- 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

A *Nova Objetividade* sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como p.ex. foi o Cubismo, e também outros *ismos* constituídos como uma *unidade de pensamento*), mas uma *chegada*, constituída de múltiplas tendências, onde a *falta de unidade de pensamento* é uma característica importante, sendo entretanto a unidade dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas.¹⁰⁴

O texto condensa reflexões e anotações que se encontravam esparsas em textos anteriores.¹⁰⁵ No “esquema geral”, a obra de Antonio Dias (em especial *Nota sobre a Morte Imprevista*, 1965) aparece como momento de síntese ou um *turning point* das experiências da vanguarda brasileira, devido à sua vocação para a inserção no ambiente:

a luta entre o quadro como repositório experimental e a concretização num outro espaço (que seria fatalmente ambiental) dessas experiências.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Hélio OITICICA, “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967, PHO 0110/66, op. cit.), p. 110.

¹⁰⁵ “Posição e Programa – Programa Ambiental – Posição Ética” (julho de 1966); “Situação da Vanguarda no Brasil” (15 de dezembro de 1966); “Vivência do Morro do Quietto” (12 dezembro de 1966); “Declaração de princípios básicos da nova vanguarda” (Janeiro de 1967), além de inúmeras notas e cadernos encontrados no arquivo do Programa Hélio Oiticica.

¹⁰⁶ Hélio OITICICA, “Vivência do Morro do Quietto” (1966, PHO 0192/66-7/9, op. cit.), p. 218.

Fig. 66 - Antonio Dias, *Nota sobre a Morte Imprevista*, 1965 (óleo, acrílica, vinil, plexiglass sobre tecido e madeira), 195 x 176 cm, col. do artista

Fig. 67 - Hélio Oiticica, *B33 Bólido caixa 18, Caixa poema 02* "Homenagem a Cara de Cavalo", 1966, Col.G.Chateaubriand – MAM RJ

Na esteira de *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965) (entendida como momento de síntese de diversas tendências da vanguarda brasileira) e cerca de dois anos depois da inauguração do *Parangolé* na mostra *Opinião 65*, Hélio Oiticica formulou a noção de *Nova Objetividade*. Este momento de unidade de posição da vanguarda, indicativo de outra inflexão na obra de Oiticica, aparece demarcado pelo entendimento e uso que o próprio Oiticica realizou dos procedimentos surgidos com a *Nova Figuração* em *B33 Bólido-Caixa 18*, *Poema Caixa 2*, *Homenagem a Cara de Cavalo* (maio de 1966).

Um pouco depois da realização de *Homenagem a Cara de Cavalo*, no texto "Programa Ambiental" (julho de 1966), Oiticica definia a noção de *arte ambiental* como a possibilidade dos objetos construídos pelos artistas servirem como "sinais" de uma proposição feita ao espectador para "exercícios de comportamento". Este tipo de proposição fora, até então, primordialmente sensorial, dando continuidade às pesquisas desenvolvidas no âmbito do neoconcretismo. No *Parangolé* a dimensão sensorial criava outro conteúdo, ligado a uma diferença de sociabilidade entre as classes populares e a elite esclarecida. A partir de *Cara de Cavalo*, a dimensão sensorial não desaparece, mas passa a ser mediada ainda por outro sentido "semântico", mais geral, dado pelo conteúdo trágico do signo visual.

Fig. 68

Fig. 69

Fig. 70

Fig. 68 - Hélio Oiticica manipulando B08 Bólido vidro 02, 1963-64 (foto Desdemone Bardin)

Fig. 69 - Hélio Oiticica, atrás, a paisagem da Lagoa, vista de seu ateliê, nas redondezas do Jardim Botânico, 1965 (foto Claudio Oiticica)

Fig. 70 - Hélio Oiticica com B33 Bólido caixa 18, Caixa poema 02 "Homenagem a Cara de Cavalo", 1966

A fonte deste recurso apropriado por H.O. pode ser encontrada nos trabalhos de Dias ligados ao movimento da *Nova Figuração*. A "*Homenagem a Cara de Cavalo*" nasce do novo parâmetro que a obra dos artistas mais jovens, ligados à *Nova Figuração* (como A.D., Rubens Gerchman, ou mesmo o veterano Waldemar Cordeiro), instituiu a partir de então. É a partir deste momento que a obra de Oiticica passa a fazer uso, quase sistematicamente, da nova mediação geral que estava sob o foco dos artistas da *Nova Figuração/Nova Objetividade*: a imagem.

Fig. 71 - Antonio Dias, *Programação para um Assassinato*, 1964 (tecido estofado, madeira, pigmentos metálicos, vinil sobre tela e aglomerado), 125 x 122 x 15 cm.

Fig. 72 - Waldemar Cordeiro, *Indivíduo sobre massa*, 1966 (lente de aumento, madeira, acrílico e fotografia), obra não preservada.

B33 Bólido-Caixa 18, Poema Caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo, realizado em maio de 1966, é o primeiro objeto construído por Oiticica a ser estruturado a partir de uma imagem. H.O. se utiliza da reprodução da fotografia veiculada no *Jornal do Brasil* em outubro de 1964, que retratava seu amigo, o marginal *Cara de Cavalo*, morto pela polícia, crivado de balas, com os braços abertos (tal uma cena de crucificação). A imagem é chocante e o acontecimento lembrado, quase dois anos depois, opera também como *turning point*, uma vez que a questão não se encerra com a recordação afetiva do artista.¹⁰⁷

Oiticica parte do dado subjetivo, relacionado à sua amizade com o marginal Manuel Moreira (1941-1964), o “Cara de Cavalo” (que, num tiroteio com a polícia em agosto de 1964 matara o capitão Milton Le Cocq e se tornara então alvo da *Scuderie Le Cocq*, por quem foi executado, com 52 disparos, em 3 de outubro de 1964). Mas, além do lapso de tempo entre o fato e a realização da homenagem (17 meses entre outubro de 1964 e abril de 1966),¹⁰⁸ o *Bólido “Homenagem a Cara de Cavalo”* (1966), se utilizando de procedimentos tomados de empréstimo a *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965) de Antonio Dias, constitui o início de uma série que abrange *B44 Bólido Caixa 21 “Bólido Mineirinho”* (poema-caixa 3) (1967),¹⁰⁹ *B56 Bólido Caixa 24 “Cara a Cara de Cara de Cavalo”* (1968),¹¹⁰ e o estandarte *Seja Marginal, Seja Herói* (1967).

¹⁰⁷ Para este ponto, bem como outras considerações importantes sobre o bólido “*Homenagem a Cara de Cavalo*”, ver Beatriz Helena Scigliano CARNEIRO, “Processo artístico como ferramenta de análise social: procedências e ressonâncias do *Bólido 33 Caixa 18 Poema-caixa 2 Homenagem a Cara de Cavalo de Hélio Oiticica*” in *Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia – mudanças, permanências e desafios sociológicos* (Curitiba, Sociedade Brasileira de Sociologia, 2011), online (acesso 31.08.2011, <http://www.sbsociologia.com.br>).

¹⁰⁸ Ver o recibo da Agência JB, referente à venda de fotografias do Cara de Cavalo (Rio de Janeiro, 19.04.1966, PHO 0249/66).

¹⁰⁹ Mineirinho foi também um marginal carioca, morto em 1962, após uma caçada pública, dirigida pelo então governador do estado do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda. A imagem presente no *B44 Bólido Caixa 21 “Bólido Mineirinho”* (poema-caixa 3), bem como no estandarte *Seja Marginal, Seja Herói*, é a fotografia, reproduzida nos jornais, de um ladrão suicida anônimo, aludido no texto “O Herói Anti-Herói e o Anti-Herói Anônimo” (25.03.1968, PHO 0131/68, ver nota 104). Cf. Beatriz CARNEIRO, “Processo artístico como ferramenta de análise social: procedências e ressonâncias do *Bólido 33 Caixa 18 Poema-caixa 2 Homenagem a Cara de Cavalo de Hélio Oiticica*” (op. cit.), p. 9.

¹¹⁰ Este bólido, pouco conhecido, traz a fotografia frontal do rosto de Manuel “Cara de Cavalo” Moreira. (Devo assinalar que só conheço a obra por meio da reprodução disponível no *Catálogo HO* e por meio da descrição dada por Beatriz Carneiro: “O rosto em escala humana na vertical ao fundo de uma caixa obriga o espectador a encarar o notório ‘inimigo público’: apenas um rosto comum, transformado em imagem pública, rumo à fama dos anti-heróis”). Beatriz CARNEIRO, “Processo artístico como ferramenta de análise social” (op. cit.), p. 9.

Fig. 73 - Hélio Oiticica, B44 Bólido Caixa 21 "Homenagem à Mineirinho" (caixa-poema 3), 1967 (vinilica s/ madeira, areia, plástico, couro e fotografia), 50x44x52 cm / 29x42,5x29cm

Fig. 74 - Cartaz do filme *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla, 1967

Como explicita Oiticica, em texto publicado na seção *Artes Plásticas* (apresentada por Frederico Moraes) do *Diário de Notícias* em 10.04.1968, o princípio de revolta, contido na figura do marginal possui, na época, reverberação social ampla:

Neste caso, a homenagem, longe do romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o problema, mais do que lamentar um crime sociedade x marginal. [...] O certo é que tanto o ídolo, o inimigo público nº 1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo. Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo de podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos. Num outro plano, mais geral e com outras conotações estariam as mais heroicas experiências: Lampião, Zumbi dos Palmares, mais adiante o exemplo mais vivo entre nós, grandioso e heroico, que é o de Guevara. O problema do marginal seria o estágio mais constantemente encontrado e primário, o da denúncia pelo comportamento cotidiano, exemplo de que é necessária uma reforma social completa, até que surja algo, o dia em não precise essa sociedade sacrificar tão cruelmente um Mineirinho, um Micuçu, um Cara de Cavalo. Aí então seremos homens e, antes de mais nada, gente.¹¹¹

¹¹¹ Hélio OITICICA, "O Herói Anti-Herói e o Anti-Herói Anônimo" (25.03.1968, PHO 0131/68), in coluna "Artes Plásticas" de Frederico MORAIS, "Heróis e anti-heróis de Oiticica", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10.04.1968, 2ª Seção, p. 3, *apud* Luciano FIGUEIREDO (cur. e org.), *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, cat. de exposição (MAM-RJ, maio 2002), Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / MAM-RJ, 2002, p.28. Também diversos filmes brasileiros da época dão testemunho do mesmo caráter social objetivo e do teor de universalidade da figura do marginal. O exemplo principal é o filme de Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha*, 1967 (logo seguido, ainda em 1967, por um duvidoso *Mineirinho Vivo ou Morto*, estrelado por Jesse Valadão e Leila Diniz, e dirigido por Aurélio Teixeira).

O marginal seria então o estágio primário de uma figura revoltosa que exige a “reforma social completa”,¹¹² ou seja, a revolução – reverberando o “homem novo” proposto por Che Guevara em “O socialismo e o homem novo” (1965).¹¹³ O importante é que, deste modo, a questão é circunscrita historicamente, enraizada na realidade social brasileira – cuja massa rebelde, agora estudantil, voltava a se organizar.¹¹⁴

Fig. 75 - Hélio Oiticica, estandarte *Seja Marginal, Seja Herói*, 1968 (serigrafia sobre tecido), 93 x 110 cm

Fig. 76 - Hélio OITICICA, *Guevaluta Baby / P21 Parangolé* *Capa 17*, 1968, Homenagem a José Celso Martínez Correia

Entre a redação (25.03.1968) e a publicação do texto (10.04.1968), no qual Oiticica declara publicamente a “função” da figura do marginal na produção cultural do período, ocorre a passeata estudantil contra o fechamento do restaurante popular *Calabouço* (onde o movimento estudantil se concentrava, próximo ao MAM-RJ). A passeata é ela própria resultado da organização dos anos anteriores, que produzira, nos grandes partidos de esquerda (como o PCB), dissidências radicais e combativas. Testemunho da tensão social que então se apresentava, o confronto entre manifestantes e forças policiais durante a

¹¹² *Idem.*

¹¹³ Ernesto “Che” GUEVARA, *El socialismo y el hombre nuevo* (México, Siglo XXI Editores, 1977).

¹¹⁴ “Com altos e baixos esta solução de habilidade [na qual a esquerda continuou se articulando cultural e intelectualmente a partir de 1964] durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semi-clandestinidade. Durante estes anos [1964-68], enquanto lamentava o seu confinamento e impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, editando, filmando, falando, etc., e sem perceber contribuíra para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anti-capitalista. A importância social e a disposição de luta desta faixa radical da população revelam-se agora, entre outras formas, na prática dos grupos que deram início à propaganda armada da revolução. O regime respondeu, em dezembro de 68, com o endurecimento.” Roberto SCHWARZ, “Cultura e Política, 1964-1969” (op. cit.), p. 62-63.

passareta resultará no assassinato do estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto (1950-1968), marcando o estopim da mobilização política que se segue, e que resulta no engajamento de muitos na luta armada. Comentando o bólido *Homenagem a Cara de Cavalo*, em 1969, Oiticica afirmou categoricamente:

[O bólido] *Cara de Cavalo* reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de um condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada com sentido de revolta, mas nunca com o de opressão.¹¹⁵

Em termos prospectivos, a consequente estruturação da obra mediante a imagem (incluídos os *gaps* e lapsos entre o convite à participação sensorial e a opacidade da imagem, dada como recusa) delineia um programa que será seguido posteriormente nas fotomontagens de *Subterranean Tropicália Projects* (1967-9), nas *Cosmococas* da década de 70, entre outros trabalhos.

Fig. 77 - Hélio Oiticica, *Fotomontagem*, parte de *Subterranean Tropicália Projects*. A) BABYLONESTS, 81, 2nd. Avenue Loft, 4, NY; B) Subsisto, Poema de Augusto de Campos; C) Nordeste do Brasil; D) Morte de Carlos Lamarca, líder da Guerrilha brasileira nos anos 70

Fig. 78 - Hélio Oiticica, 1973, Block-experiment in Cosmococa, CCI Trashiscapes (com Neville d'Almeida)

Retroativamente, em vista do título, o poema-caixa é associado às experiências objetuais-sensoriais anteriores conhecidas por *Bólides*. *Homenagem a Cara de Cavalo* supera as experiências anteriores das *Bólides*, reivindicando, todavia – diante de um diagnóstico

¹¹⁵ Hélio OITICICA, “Cara de Cavalo” (1969, PHO 0365/69), in *Catalogue Hélio Oiticica* (Londres, Whitechapel Gallery, 1969), rep. in *Catálogo HO* (op. cit), p. 25.

atualizado com a situação corrente –, uma dimensão sensorial à mediação da imagem. Segundo Mário Pedrosa:

A expressão desse inconformismo absoluto é a sua *Homenagem a Cara de Cavalo*, verdadeiro monumento de autêntica beleza patética, para a qual os valores plásticos por fim não foram supremos.

É necessário frisar: foi preciso recorrer ao valor semântico da imagem.

Caixa sem tampa, coberta pudicamente por uma tela que é preciso levantar para se ver o fundo, é forrada nas suas paredes internas com reproduções da foto aparecida nos jornais da época, em que *Cara de Cavalo* aparece, de face cravada de balas, ao chão, braços abertos como um crucificado. Aqui é o conteúdo emocional que absorve o artista, explícito já agora [também] em palavras.¹¹⁶

O objeto expõe imagem e palavra, e ambos expõem reciprocamente o objeto. À agressividade da imagem de jornal, o caráter violento da opressão ali desvelada diante do assassinato do marginal revoltado (figura da revolta geral), soma-se o juízo do poema que serve como legenda: “Aqui está, e ficará! Contemplai seu silêncio heróico”. E a tudo isso – apreendido o procedimento de montagem – contrapõe-se o título, a um só tempo reivindicante da série das *Bólides* (e portanto de seu caráter sensorial), e falsamente harmonizante: “caixa-poema”.

O *Bólido Cara de Cavalo* está imbuído do mesmo sistema de tensões internas que se encontram, por exemplo, em *Nota sobre a Morte Imprevista* (Antonio Dias, 1965). Originadas na situação social externa, as mesmas tensões que atravessam a obra são projetadas na sua dura e trágica visualidade, que está direcionada para o espectador. As reproduções das fotografias de *Cara de Cavalo* morto formam as quatro paredes internas da caixa. O saco plástico, cheio de pigmento vermelho, no qual está inscrito o poema, intensifica a participação exigida do espectador, também formulada em outra dimensão na estrutura ambiental da caixa que alude a um quarto miniaturizado.¹¹⁷

¹¹⁶ Mario PEDROSA, “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, in *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 26.06.1966), rep. in *Acadêmicos e Modernos – textos escolhidos III* (op. cit.), p.360.

¹¹⁷ Devo a Antonio Dias a sugestão de que a estruturação de *Bólido Cara de Cavalo* alude, miniaturizando, a um quarto ou ambiente (entrevista de Antonio Dias ao autor, Rio de Janeiro, 09.07.2011).

Fig. 79 - *Cara de Cavalo assassinado*, publicada originalmente no Jornal do Brasil, 1964

Fig. 80 - Hélio Oiticica, *B33 Bólido caixa 18, Caixa poema 02 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, 1966, Col.G.Chateaubriand – MAM RJ

Figs. 81-83 - Hélio Oiticica, *B33 Bólido caixa 18, Caixa poema 02 "Homenagem a Cara de Cavalo"*, 1966 (madeira, fotografia, náilon, acrílica, plástico e pigmentos), Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM RJ

Como adverte Mário Pedrosa, a exposição não é um “dar a ver” aberto e ingênuo. De uma das paredes sai um véu que atravessa a parte interna da caixa, cobrindo as imagens. Para que o espectador tenha acesso pleno à imagem, ele deve afastar o véu que a cobre. Destinado também a jamais se apaziguar,¹¹⁸ o jogo construtivo expõe o próprio engajamento do objeto.

Fig. 84-85 - Hélio Oiticica, *B44 Bólido Caixa 21 "Bólido Mineirinho" (poema caixa 3)*, 1967 (vinílica sobre madeira, areia, plástico, couro, fotografia)z

Poema: “por que a impossibilidade? / o crime/ a existência na busca / querer ser...”

¹¹⁸ Como notara Pedrosa em relação à obra de Dias. Cf. Mario PEDROSA, “Do pop americano ao Sertanejo Dias” (1967, op. cit.), p. 372.

Na mesma direção, *B44 Bólido Caixa 21 “Bólido Mineirinho”* (poema-caixa 3) (1967), exige do participante uma interação, no caso mais física, que consiste em levantar o caixote superior. No *Bólido Mineirinho*, a imagem fica “enterrada” sob o caixote, e a estrutura da caixa inferior remete antes a um túmulo do que a um quarto. Permanece, todavia, na homenagem ao marginal (ou marginais, posto que não se trata da fotografia de Mineirinho, mas de um anônimo), a dimensão objetal da urna funerária.

Figs. 86 - Antonio Manuel, *Repressão outra vez - eis o saldo*, 1968 (madeira, pano, corda, silk-screen), 122 x 80 cm cada, col.do artista

Vale notar que esta “dificuldade” de acesso ou “mediação” para olhar a imagem reitera aquela fratura na participação presente em *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965) de Antonio Dias. Instaure-se assim um paradigma para os anos futuros, que desenvolverão uma analítica negativa da imagem, já entendida, a partir de um diagnóstico histórico, como a mediação geral da sociedade.

Fig. 87 – Antonio Dias, *Project for an Artistic Attitude*, 1970 (acrílica sobre tela), 200 x 300 cm

7

CAPÍTULO 2:

Diagramação da resistência: a linguagem da produção sob censura (1968-71)

O trabalho principal do guerrilheiro urbano é de distrair, cansar e desmoralizar os militares, a ditadura militar e as forças repressivas, como também atacar e destruir as riquezas dos norte-americanos, os gerentes estrangeiros, e a alta classe brasileira.

Os militares de carreira ou a polícia governamental tem armas e transportes modernos e podem viajar com liberdade, utilizando a força de seu poder. O guerrilheiro urbano não tem tais recursos a sua disposição e leva uma vida clandestina. Algumas vezes é uma pessoa sentenciada ou está sob liberdade condicional, e é obrigado a usar documentos falsos.

O guerrilheiro urbano tem que capturar ou desviar armas do inimigo para poder lutar. Devido a que suas armas não são uniformes, já que o que possui foi tomado ou chegou a suas mãos de diferentes formas, o guerrilheiro urbano se vê com o problema de que tem uma variedade de armas e uma escassez de munições. Além disso, não tem onde treinar o tiro.

Surpresa. Para compensar por sua debilidade geral e falta de armas comparado com o inimigo, o guerrilheiro urbano utiliza a surpresa. O inimigo não tem nenhuma forma de lutar contra a surpresa e se torna confuso ou é destruído.

Conhecimento do Terreno. O melhor aliado do guerrilheiro é o terreno porque o conhece como a palma de sua mão. Ter o terreno como um aliado significa saber como utilizar suas irregularidades com inteligência, seus pontos mais altos e baixos, suas curvas, suas passagens regulares e secretas, áreas abandonadas, terrenos baldios, etc., tirando a vantagem máxima de tudo isto para o êxito das ações armadas, fugas, retiradas, encobrimento e esconderijos.¹

Fig. 1 – Antonio Dias, *To the police*, 1968
(bronze), aprox. 8 x 12 cm

¹ Carlos MARIGHELLA, *Manual do guerrilheiro urbano* (junho 1969, material mimeografado datado de 1970), in *Marighella Internet Archive* (marxists.org), online (acesso 12.09.2011: <http://www.marxists.org/portugues/marighella/1969/manual/index.htm>).

Imagem e participação no 'programa ambiental'

Tanto com o *Bólido* “*Homenagem a Cara-de-Cavalo*” (1966), quanto com a reflexão histórica apresentada no texto “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967), o esforço de Oiticica, apostando na continuidade do processo, fora delimitar de maneira clara o novo plano a que chegara, com o acúmulo das experiências dos anos anteriores: a “unidade de ação” da vanguarda brasileira. O novo plano da discussão era composto, de um lado, pela mediação da imagem (apropriada das mídias de massa) relativamente à participação do espectador; e de outro, pela demarcação de um novo campo de ação prático-simbólico para a prática artística (não se tratava mais só de levar o morro para o museu, mas de fazer arte na rua – como se faz samba).²

Os dois polos já haviam sido esboçados no bólido *Homenagem a Cara de Cavalo* e nas experiências em torno dos *Parangolés*. São ambos elementos constituintes da nova posição que alcançou então, em 1968, o “projeto ambiental” proposto por Oiticica (em 1966) – com o evento *Apocalipopótase* (Aterro do Flamengo, julho de 1968). *Apocalipopótase* dá continuidade, aprofundando, ao caráter auto-organizativo, de teor explicitamente político, demonstrado por artistas e críticos com a exposição *Nova Objetividade Brasileira* (1967).³

² Ainda no texto *Programa Ambiental* (1966), Oiticica reunira diversas estratégias antiarte, como aquela da apropriação de elementos vulgares ou supostamente alheios ao campo artístico, na formulação da noção de *Parangolé*, que incluiria a abolição da mediação da galeria e do museu para a participação nas atividades simbólicas e criativas: “*Parangolé* é a anti-arte por excelência; inclusive, pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de ‘exposição’ – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma”. Tendo em vista, no entanto, a importância da produção de outros artistas, também alinhados com a posição antiarte, mas para os quais a coerência da produção dependia, de algum modo, do recinto fechado fornecido pela sala de exposição, Oiticica concluiria: “Museu é o mundo; é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para obras que necessitem abrigo, porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade [...]”. Hélio OITICICA, “Programa Ambiental” (1966, PHO0253/66), p. 103.

³ “A *Nova Objetividade Brasileira* demonstrou a capacidade dos artistas e dos críticos de se organizarem coletivamente em prol de uma nova perspectiva política para a arte brasileira. O evento serviu também como paradigma para outras manifestações das neovanguardas no Brasil e impulsionou uma série de ações coletivas no Rio de Janeiro: *Arte na Rua*, proposta por Hélio Oiticica; *Arte Pública no Aterro*, coordenada por Frederico Moraes e Oiticica; e *O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa*, exposição temática organizada por Frederico Moraes na Escola de Desenho Industrial do Rio de Janeiro.” Marília Andrés RIBEIRO, “Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60” (op. cit.), p. 171.

A produção da censura

Em diversas obras de Antonio Manuel que se apropriam de imagens e manchetes de jornal, relativas às movimentações estudantis de 1968, verifica-se um procedimento análogo ao que fora utilizado por Oiticica no bólide *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966): um “dar a ver” uma imagem que exige a implicação pessoal e ativa do observador. *Repressão outra vez – Eis o saldo* (1968) é composto de grandes pôsteres, com imagens e manchetes relativas à repressão militar, extraídas de jornais, realocadas e impressas sobre superfície vermelha. Mas o trabalho não apresenta as imagens de modo imediato para o observador. Cobrindo a imagem, aparece um pano preto, grosso, sobre o pôster. O observador só poderá ter acesso ao conteúdo se erguer o pano mediante uma corda que passa por uma roldana. Como as roldanas e as extremidades das cordas ficam a alguma distância dos quadros, o espectador se frustra sempre: se levantar o pano com a mão só conseguirá ver pedaços das imagens, e se levantar o pano inteiro mediante o uso da corda, permanecerá a uma distância considerável do objeto.

Fig. 2

Fig. 2 - Antonio Manuel, *Repressão outra vez - eis o saldo*, 1968 (madeira, pano, corda, silk-screen), 122 x 80 cm cada

Tomando *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966) de Oiticica por comparação, em *Repressão Outra Vez* (1968), a materialidade (um pano grosso) e a cor (preta) do material dão um tom mais agressivo ao dispositivo que tolhe a visão imediata do conteúdo visual da obra. Mais do que um véu, é um manto que cobre a imagem. A relativa complexidade do mecanismo (composto de roldanas e fios), a ampliação das dimensões físicas do objeto e sua seriação (cinco quadros compõem a obra) impõem um tom de impessoalidade à intervenção do participante – diminuindo a afetividade e o caráter sensível com que o bólido de Oiticica, de pequenas dimensões, se oferecia ao espectador. Ao mesmo tempo, na superfície dos pôsteres vermelhos, alternam-se áreas vazias (pretas e vermelhas) de tamanho médio, aludindo, pela primeira vez, à mutilação que a censura imposta pelo regime submetia parte da imprensa.

Fig. 3

Fig. 3 - Antonio Manuel, *Repressão outra vez - eis o saldo*, 1968 (madeira, pano, corda, silk-screen), 122 x 80 cm cada

Além disso, em *Repressão Outra Vez*, as imagens e manchetes não estão em suas disposições originais do jornal, mas rediagramadas. Outro lapso aparece, como que demonstrando o cerceamento da liberdade do sujeito: a rediagramação é apenas repetição e reprise. Repetem-se imagens e trocam-se manchetes, ou então repetem-se imagens com alterações no processo gráfico/fotográfico entre negativo/positivo. A lógica cíclica e repetitiva emula, de um lado, a lógica padrão do jornal, e de outro, a lógica padrão da repressão. Em resumo, na lógica industrial dos sistemas de comunicação, a liberdade de ação é a liberdade de escolher sempre o mesmo. E esse “mesmo” é sempre o da opressão cotidiana. Com tal procedimento, Antonio Manuel traça diversos diagramas da repressão, cambiantes entre si.

Fig. 4-5

Fig. 3

Fig. 4-5 - Antonio Manuel, *Repressão outra vez - eis o saldo*, 1968 (madeira, pano, corda, silk-screen), 122 x 80 cm cada

Contraditoriamente, a opção tomada de reiterar a lógica repetitiva, repetindo a repetição inúmeras vezes, estabelece um procedimento analítico com relação à mídia impressa do jornal. O interesse é, de início, frustrado pela impossibilidade de atingir o todo da imagem,

mediante a proximidade física e o manuseio da matéria. Na contramão da impressão inicial, tal interesse se renova mediante a análise, também repetida, que o observador é obrigado a realizar acerca de tais ampliações – pois surgem então padrões que passariam imperceptíveis ao olhar rápido que no cotidiano se dedica ao jornal.

Além disso, a cor vermelha do fundo determina a posição política que o objeto enuncia – revoltada frente à violência da repressão, contrária à censura. A posição enunciada pelo objeto obriga também o olhar (ou o observador) a se posicionar ética e politicamente. Se Oiticica, explicando a rebeldia do marginal, ao comentar o bólido *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966), frisava que a “violência é justificada com sentido de revolta”; em *Repressão Outra Vez* (1968), Antonio Manuel acusativamente expõe o termo negativo, segundo o qual a violência não se justifica “nunca com o [sentido] de opressão.”⁴

Organizando a resistência

O evento *Apocalipopótase*, ocorrido no final de julho de 1968 no Aterro do Flamengo (nas proximidades do MAM-RJ e do recém-destruído restaurante popular *Calabouço*, cujas imediações haviam sido palco, poucos meses antes, do assassinato do secundarista Edson Luís de Lima Souto, num confronto entre estudantes e policiais), fora organizado por Oiticica e Rogério Duarte (1939-), e contara com a participação ativa, entre inúmeros transeuntes e curiosos, de Antonio Manuel; Lygia Pape; Samy Mattar; Rubens Gerchman; Torquato Neto; Nininha “Xoxoba”, Bulau, Nilza, Manga e Mosquito da Mangueira; Vinicius, Bidú, Maquário e Nêga Pelé da Portela; Mirim de Vila Isabel; Damásio, César e Narcisa de Salgueiro.⁵

⁴ Hélio OITICICA, “Cara de Cavalo” (1969, PHO 0365/69, op. cit.), p.25.

⁵ Cf. Hélio OITICICA, “Apocalipopótase no Pavilhão Japonês” (PHO 0145/68, 28.07.1968) e “Apocalipopótase no Aterro” (PHO 0146/68, s.d., 1968). Documentos digitalizados do *Programa Hélio Oiticica* (org. Projeto Hélio Oiticica e Itaú Cultural, coord. Lisete Lagnado), doravante referido como PHO. Online (acesso 24.07.2011: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>). *Apocalipopótase* foi proposta por Oiticica e Rogério Duarte como parte do evento *Arte no Aterro – um mês de arte pública*, organizado por Frederico Moraes entre 6 e 28 de julho 1968.

Fig. 6 - Nildo da Mangueira veste *P 19 Parangolé capa "Gileasa" (Homenagem a Gilberto Gil)*, no evento *Apocalipopótase* no Aterro do Flamengo, RJ, 1968 (foto Cláudio Oiticica)

Fig. 7 - Torquato Neto veste *P04 Parangolé capa 01*, no evento *Apocalipopótase*, Aterro do Flamengo, RJ, 1968 (Foto Claudio Oiticica)

Fig. 6-7

Além da apresentação esfuziante de *Parangolés* por passistas da Mangueira, de Vila Isabel, da Portela e de Salgueiro (ampliando para as escolas de samba o esforço de coletivização, realizado anteriormente dentro do nicho restrito das artes plásticas) chamou atenção do público da época a proposição de participação, apresentada por Antonio Manuel.

Fig. 8-9

As *Urnas quentes* (1968), produzidas pelo jovem artista, eram mais do que simples caixas de madeira espalhadas pelo terreno do aterro. As urnas, lacradas, continham material considerado “subversivo” pelo regime militar: textos, panfletos, fotografias e reproduções de jornais que traziam informações sobre casos de miséria e fome, sobre casos de tortura sofridos nos cárceres, bem como sobre a repressão, efetuada pelas forças policiais e militares, às manifestações estudantis e populares. O conteúdo só poderia ser verificado quando o observador/participante quebrasse a urna com um dos machados ou marretas que o artista oferecia na situação.

Fig. 8-9 - Antonio Manuel, *Urnas quentes*, 1968 (madeira, lacre, fita), 60 x 33 x 20 cm cada

A linguagem das *Urnas Quentes* é a da violência. A primeira camada articulada de violência era a última a ser verificada na experiência empírica com o objeto, a violência do conteúdo da caixa: os casos de miséria, tortura e repressão relatados. A segunda camada se refere à emulação (irônica, buscando sua própria explicitação) que o artista faz da figura do censor, escondendo e tirando de circulação o material que revela a violência original do regime. A terceira camada, justificada como revolta em relação às duas primeiras, é a da violência física liberadora que a obra incita o espectador a cometer.

Neste último ponto, a proposição do artista (realizada por meio do objeto – e de algo externo a ele, a marreta) reconfigura a relação entre participante e objeto, incitando ao rompimento do último. A linguagem das *Urnas Quentes* articula uma sistematização da violência, que procura inverter o vetor da brutalidade socialmente experimentada (a ser direcionada contra o regime). Por oposição à lógica fetichista e à promessa de felicidade dos objetos de consumo (cujo acesso, a política econômica do regime, concentracionária, começava a proporcionar para as classes médias e altas), o objeto na proposição das *Urnas Quentes* é um meio que não encontra fim em si mesmo: no seu consumo voraz (explicitado pela incitação à violência) o participante não encontrará conforto, mas sim um sinal da totalidade social que precede a ambos, sujeito e objeto. Uma vez que a ação não se esgota em si, a proposição não realiza um valor de uso determinado, mas abre ao participante uma visão da totalidade social, contra a qual, negada pela proposição, politicamente, anarquicamente, o artista e o participante se posicionam.

Diagramação sertaneja

Transformar [o aparato de produção, e não apenas abastecê-lo] teria significado vencer novamente um daqueles limites, superar uma daquelas oposições que mantêm atada a produção dos intelectuais. No caso, o limite entre escritura e imagem. O que se deve exigir do fotógrafo é a possibilidade de dar à sua chapa uma legenda capaz de subtraí-la do consumo da moda e de conferir-lhe um valor de uso revolucionário.⁶

Os trabalhos de Antonio Dias realizados entre 1964 e 1967 eram pautados por um procedimento de sequestro e inversão da *pop art* americana, no qual a relação entre imagem e palavra possuía uma analogia direta com a estruturação de modelos midiáticos de manchetes e legendas.⁷ Desde 1964 – mediante a apropriação e deturpação de signos advindos da *pop art* americana – as legendas-títulos eram responsáveis pela apropriação irônica e ácida das formas tomadas à arte internacional.

Fig. 10 – Antonio Dias, *Incomplete Biography*, 1968 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm
Texto: INCOMPLETE BIOGRAPHY
DESERT

⁶ Walter BENJAMIN, *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría (Ciudad de Mexico, Editorial Itaca, 2004), p. 42.

⁷ Cf. Mário PEDROSA, “Do *pop* americano ao Sertanejo Dias” (1967, op. cit.), p.367-372.

A partir de 1968 – quando Dias já está no exílio – ocorre uma “virada” em seu trabalho.⁸ Da violência dos trabalhos “viscerais” sobre sexo, política e violência o artista passou para uma postura fria e distanciada, com grandes quadros-diagramas. Em tais quadros, como notou o crítico Mário Barata (1921-2007):

Fig. 10-11

as palavras são essenciais, podendo haver (havendo quase sempre) formas referenciais de uma semântica esquemática, relacionadas às palavras de uma maneira ou de outra. Apesar de suas pequenas dimensões, essas palavras se destacam na solidão do campo plástico e a função enigmática da obra é muito mais mental que antes, caracterizando marcadamente as últimas pesquisas do artista. A ideia, na obra, é dada pelo título. [...] Eis a grande diferença (existem outras) em relação às palavras nos *comics* e nas fotonovelas ou, evidentemente, na caricatura: não estamos em face duma legenda narrativa ou de um discurso. Os elementos visuais vão explicar (ou melhor e mais exatamente, tentar explicar) as palavras, e não as palavras figurariam uma explicação das imagens.⁹

Fig. 11 – Antonio Dias, *Incomplete Biography*, 1968 (acrílica sobre cartão), 50 x 70 cm
 Texto: Incomplete Biography
 Memory

⁸ Diversos trabalhos realizados em 1967 (do qual *O Meu Retrato*, *Solitário* e *Dans mon Jardin* são bons exemplos) já eram marcados por uma depuração progressiva dos elementos imagéticos. Para uma leitura dessa produção, com abordagem diversa, mas convergente em relação à presente argumentação em inúmeros pontos, ver Sérgio Bruno MARTINS, *Constructing an avant-garde – passages on Brazilian Art, 1949-1979* (op. cit.), p. 127-130.

⁹ Mário BARATA, “Bilhete da Europa: Antonio Dias em Milão”, in *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro, 30.12.1969). Devo a indicação e a obtenção de uma cópia do texto ao pesquisador Sérgio Martins. Ver, sobre o texto de Barata, Sérgio Bruno MARTINS, “A Not-So-Foreign View: Antonio Dias in Milan”, texto apresentado no *Permanent Seminar in Latin American Art* (Austin, University of Texas, 2009), online (acesso 13.07.2011: https://www.finearts.utexas.edu/aah/files/latin_seminar_conference_papers/PAPER-SergioBrunoMartins.pdf)

As palavras, isoladas em amplos campos plásticos vazios, ganham importância desproporcional em relação ao tamanho que ocupam na tela. O efeito de despojamento visual, que aproxima o quadro de uma elegância visual quase publicitária, é frisado pela utilização de fonte sem serifa, próxima da família de fontes Helvética, em capitais. Este tipo de fonte é utilizado em inúmeros logotipos de empresas e marcas comerciais, em especial por empresas proprietárias de meios de comunicação (como BBC, CNN e Panasonic) e companhias aéreas (como Lufthansa, Boeing, American Airlines). A fonte Helvética também é utilizada nos ônibus espaciais da NASA.¹⁰

Fig. 12

Fig. 12 – Antonio Dias, *Anywhere is my land*, 1968 (acrílica sobre tela), 130 x 195 cm

Texto: ANYWHERE IS MY LAND

Como é evidente, a postura de inversão e sequestro não mudou, pois, além da visualidade publicitária, também a arte dos países centrais continuou a ser uma arma constantemente

¹⁰ A fonte sem serifa da família Helvética é também a fonte base da Letraset, material industrializado para decalque manual de letras (*lettering*) utilizado entre os anos 1950 e 1990 para arte-final de materiais gráficos, utilizado por desenhistas e diagramadores especialmente para revistas, ilustrações e publicidades. Apesar da aparência, a tipografia das obras de Antonio Dias é construída manualmente, sem o recurso da Letraset. Ver, para considerações sobre o aspecto moderno e publicitário da fonte sem serifa, Rogério DUARTE, “Notas sobre o desenho industrial” (1965, op. cit.), p. 119. A mesma fonte também era utilizada, no final dos anos 1960, em capas de livros da editora carioca Civilização Brasileira.

apropriada pelo artista. Mudou, no entanto, o modelo a ser criticado. Se até 1967 o alvo fora a *pop art*, agora Dias parodiava a *minimal art* e o conceitualismo, que tomavam o circuito internacional. As obras apropriam-se ironicamente da urbanidade e racionalidade visual abstrata da *minimal* americana, assim como dos modelos analíticos e jogos intelectuais da arte conceitual, para explicitar, num outro jogo, de oposições e conflitos, sua ligação com a experiência industrial (no uso dos materiais e dos procedimentos modulares na constituição das obras) e de consumo, como notou o crítico Paulo Sérgio Duarte:

Sem dúvida, ‘bem paginados’, estes quadros são bonitos e estão destinados a ser consumidos, também, desse modo; mas, convém ressaltar que, do ponto de vista da beleza, eles não vão além da imagem publicitária, da estética do design. Certamente eles não são só isso. [...] Mais do que se esgotarem no aspecto atrativo, no paladar da retina, satisfeita no lado decorativo ou nos joguinhos para o olhar, eles levantam problemas. A idéia é deslocar o anedótico da figuração [como poderia ser o caso nas obras até 1968] para a construção ideográfica, onde se evidencia a crítica da crítica da representação. [...] Mas tudo ficaria por aí, em mais uma prática de abstração. Esse quadro, no entanto, é parte de outro quadro maior cujo título-texto está face a face ao observador tal como a superfície pintada, inseparável do trabalho pictórico. E o título não será qualquer um: ‘A Biografia de Lin Piao’ [por exemplo]. Esses títulos de Antonio Dias têm valor narrativo, embora condensados, que a maioria das figurações contemporâneas buscam e não alcançam.¹¹

Fig. 13

Fig. 13 – Antonio DIAS, *The Lin Piao's Biography*, 1968 (litografia sobre papel BFK Rives - Edição Michel Cassé, Paris)
Texto: THE LIN PIAO'S BIOGRAPHY

Fig. 14 – Donald Judd, *Untitled*, 1962

¹¹ Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha da trama”, in Antonio DIAS, *Antonio Dias* (Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979), rep. in Paulo Sérgio DUARTE, *A trilha da trama e outros textos sobre arte*, org. Luísa Duarte (Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004), p.29.

O deslocamento para a narração demonstra a relação produtiva das pinturas – que aparentam ser enormes grades de diagramação – e desloca a frieza abstrata da *minimal*, inserindo um conteúdo semântico “quente” ou explosivo (politicamente). Em obras anteriores, como *O Homem que Foi Atropelado* (1963), *Vencedor?* (1964), *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965) ou *The American Death* (1967),¹² os títulos parecem retirados de manchetes de jornal. Ao contrário, nas obras produzidas a partir de 1968, os títulos apenas aludem ao conteúdo de fatos que poderiam ser, hipoteticamente, noticiados. Tal substituição de elementos, no qual o título da obra (como elemento semântico direto) passa a se referir de modo mais vago às notícias e manchetes, interfere também na dimensão visual da obra, que passa então a se referir de maneira ainda mais direta à visualidade da produção de massa.

A grande imprensa regredia, após o golpe de 1964, a funções mercantis estritas. Jornais que, na luta contra o Estado populista dos anos de 1950, chegaram a erguer com os militares um poder paralelo [...] e que, num crescendo de ativismo, ajudaram a articular o golpe militar, sofrem uma grande inflexão no seu papel social, delegando ao Estado autoritário a tarefa de defender os seus interesses de proprietários. A simetria é simbólica: sob o autoritarismo é o alternativo *Movimento* que se torna um quase-partido, gerando sua própria ideologia e fazendo política, enquanto o antigo quase-partido *O Estado de S. Paulo* regride à função de mero vendedor de notícias (envelhecidas pelo noticiário noturno da televisão) e propagandas impressas.¹³

¹² Referidas no Capítulo 1.

¹³ Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários nos Tempos da Imprensa Alternativa* (São Paulo, EDUSP, 2003), p. 22. Quando o título das obras produzidas entre 1968 e 1971 não se refere a “biografias”, “projetos”, “monumentos” e “ambientes” (ver análise adiante), a estrutura de manchete do sensacionalismo popular de um jornal diário como *Última Hora*, reconhecível no título de uma obra como *O Homem que Foi Atropelado* (1963), é substituída, no período, por constatações gerais do tipo apresentado em *O Dia como um Prisioneiro* (1971), mais próxima do título de um artigo ou ensaio de uma revista semanal como *Veja* ou *IstoÉ*. Tal substituição responde a uma inflexão ocorrida no jornalismo da época, da qual as obras dão testemunho crítico. A profissionalização e assalariamento na grande mídia vão alterando progressivamente, entre 1964 e o início da década de 1970 (com o milagre econômico) o caráter da imprensa no Brasil – incluindo a elevação dos salários do jornalista e seu comprometimento agora profissional e não mais político-ideológico. Com a destruição da redação do *Última Hora* (cujas linhas editoriais no pré-64 exigia as reformas de base) e do dismantelamento progressivo do sustento econômico de seu diretor, Samuel Wainer, o jornal *Notícias Populares* (de propriedade do grupo *Folha da Manhã*) capturou o público do *UH* com um sensacionalismo alienante, ao se apropriar de fórmulas populares criadas pelo jornalismo crítico do *UH*. (Ver Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários nos Tempos da Imprensa Alternativa*, op. cit., p. 42). Assim, a linguagem popular no jornalismo foi apropriada pelo discurso reacionário, ao mesmo tempo em que outros meios de jornalismo impresso, próprios para a veiculação de anúncios publicitários, ganhavam as classes médias e altas. Como narra Kucinski, a “euforia vivida pela classe média nutrida no milagre econômico forneceu à grande imprensa a justificativa de mercado para um jornalismo complacente, através de produtos de disseminação cultural, como os fascículos e as revistas de lazer, nos quais o jornalismo crítico era secundário. A visão triunfalista da economia baseada na mitificação do crescimento do PIB monopolizou o noticiário em detrimento da política. Com o fechamento do *Correio da Manhã*, a linha triunfalista passa a

Sem recorrer necessariamente à manchete como enunciado verbal, tais obras apropriavam-se da grelha visual de revistas ilustradas ou da publicidade.

Fig. 15 – Antonio Dias, *The Day as a Prisoner*, 1971 (acrílica sobre tela), 130 x 195 cm

Não obstante, a pretensa lógica geométrica – trazendo, por meio da seriação de procedimentos e temas, *gaps* lógicos e falsas promessas de continuidade – faz inverter ou refletir sobre o capítulo racionalizante das experiências geométricas brasileiras do período 1950-64. Se a apropriação dos elementos é feita diretamente do campo do consumo (mediante a reprodução da visualidade de marcas multinacionais e de informações tomadas da grande mídia), a rearticulação proposta pela obra (as “formas referenciais de uma

dominar sem grandes dissonâncias. Consolidaram-se os projetos jornalísticos voltados a essa classe média, como *Jornal da Tarde* e *Veja*, ambos idealizados por Mino Carta, o projeto de uma televisão hegemônica, do grupo Roberto Marinho. *Veja*, convivendo com uma imperceptível e esporádica censura – graças a uma sutil auto-censura – encontrou sua vocação mercadológica na glorificação do *milagre econômico* e dos valores da classe média. Em 1973 já estava vendendo 170 mil e Mino Carta podia anunciar em editorial que ‘por obra de feliz coincidência, chega a um número de páginas jamais alcançado, 164, das quais 75 de anúncios’ (*Veja*, 12/9/1973). Não foi coincidência.” *Idem*, p.77-78. Diversos jornais alternativos, da chamada “imprensa nanica”, começavam a circular, mas, a despeito do sucesso de vendas de *O Pasquim*, a função propriamente política da imprensa alternativa só ganharia expressão ampla a partir da inesperada vitória do MDB nas restritas eleições parlamentares de 1974. Ver Maria Aparecida de AQUINO, *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978) – o exercício cotidiano da dominação e da resistência*: O Estado de São Paulo e Movimento (Bauru, EDUSC, 1999). Ver também discussão adiante, Capítulo 4.

semântica esquemática”, como notou Mário Barata)¹⁴ expõe o próprio *design*, ou seja, o processo ideativo que rege a cadeia de produção (os modelos de paginação incompletos).¹⁵

Fig. 16

Realizado com a faca na mão, à base de cortes violentos no material visual apropriado, o procedimento desnaturaliza a relação produção/consumo ou planejamento/recepção, expondo a unidade dialética dos pares antitéticos como o fundamento do processo contraditório da economia capitalista (a abstração dos conteúdos concretos na relação de troca): historicização do processo de produção das obras e da visualidade contemporânea, realizando uma intervenção no processo produtivo da cultura.¹⁶

Fig. 17

Fig. 16 – Exemplo de *layout* de página de diagramação (<http://www.alistapart.com/>)

Fig. 17 – Antonio Dias, *Environments for the Prisoner*, c. 1969 (papel metalizado e acrílica sobre cartão), 70 x 50 cm

Texto: WATER WATER WATER
WATER AHH WATER
WATER WATER WATER
ENVIRONMENT FOR THE PRISONER
ANTONIO DIAS

¹⁴ Mário BARATA, “Bilhete da Europa: Antonio Dias em Milão” (1969, op. cit.).

¹⁵ Cabe notar o fato de que ainda no Brasil, no início dos anos 1960, Antonio Dias trabalhara como ilustrador e *designer* comercial, atividade que manteve, paralelamente ao trabalho artístico, durante o exílio europeu. Foi apenas em 1972, quando assinou contrato regular com a Galeria Studio Marconi de Milão e ganhou a bolsa do museu novayorkino Guggenheim, que Dias pôde abandonar o trabalho com *design* e se dedicar apenas à produção artística. Cf. Entrevista de Paulo Sérgio Duarte ao autor, Rio de Janeiro, 10.07.2011. Ver também “Hans-Michael Herzog em conversa com Antonio Dias”, in Antonio DIAS, *Antonio Dias: Anywhere is My Land*, catálogo de exposição (Zürich, Daros Exhibitions, 17.10.2009-07.02.2010; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 11.09-07.11.2010), texto de Sonia Salzstein e entrevista de Hans-Michael Herzog (Zurique, Hatje Cantz, 2009 / São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2010), p. 145-146.

¹⁶ Nas origens do desenho industrial e do *design*, Rogério Duarte notara (já em 1965), como parte do reino do *kitsch*, o conteúdo abominável do par imbricado produção/consumo, descrevendo numa imagem grotesca, de um realismo brutal típico da *Nova Figuração*, a realidade material do horror visual: “A Feira de Londres, primeira grande explosão de mau gosto da História. Fala-se de um carrinho para crianças em forma de navio sobre um suporte decorado em cuja proa uma vitória alada deixa cair dos braços levantados um ornato de rendas e grinaldas formando uma espécie de umbela – antevisão da Disneylândia, de Hollywood ou das Lojas Brasileiras. [...] Acrescente-se que a feira era apenas o lado de fora do horror, nas fábricas cujas jornadas de trabalho eram de mais de 12 horas, uma multidão, inclusive crianças, apodrecia no escuro e na sujeira. Uma imensa careta da máquina (da máquina?) [...]” Rogério DUARTE, “Notas sobre o desenho industrial” (1965, op. cit.), p. 118.

Assim, tais obras de Dias continuam a se referir à problemática teorizada por Rogério Duarte, em suas “Notas sobre o Desenho Industrial” (1965), acerca das relações entre objeto do *design* (ou de consumo) e objeto artístico:

Aparentemente a saída estaria em abandonar imediatamente as esculturas e partir para os objetos de consumo. Mas isto só em tese, pois uma relação integrada só não é menos absurda [...]. Num mundo onírico a relação realista é impossível. Impossível numa civilização como a americana, em que a necessidade da produção capitalista, de criar um consumo artificial para escoar a superprodução, falseia o contato consumatário. O uso torna-se pretexto para uma liturgia fetichista. É bem conhecido, entre os profissionais da publicidade, o caso do anúncio de máquina de lavar, onde no texto se faz um apelo à razão (compre a máquina X, pois economiza tantos minutos de energia e de tempo), e na imagem, ao sentimento (uma família feliz admira o trabalho da máquina enquanto a família do vizinho [...] espia invejosa pela janela). O slogan só não é: “compre a máquina X e seja melhor que seu vizinho” por que as palavras vão para a consciência, enquanto as imagens, por não se revestirem do aspecto legal que só uma linguagem convencionada teria, dirige-se às raízes inconfessáveis.¹⁷

Fig. 18 – Antonio Dias, *The Prisoner*, 1969 (acrílica sobre tela), 50 x 50 cm
 Texto: The Prisoner

cement
 lawn

Fig. 19 – Publicidade da poltrona Giroflex, página interna da revista *Visão*, 28.04.1967

Fig. 16-19

Mediante atos de uma guerrilha simbólica, que envolve a montagem de um aparato visual de contrainformação, tais quadros procuram inverter o caráter reificante do sistema

¹⁷ Rogério DUARTE, “Notas sobre o Desenho Industrial” (1965, op. cit.), p. 124-125.

dominante da informação de massa, abastecido pelas mídias de comunicação e controlado por grandes grupos de poder:

Antigamente, pouco se sabia que procedesse diretamente das fontes de informação. Às pessoas as notícias chegavam já devidamente temperadas de sonho e ordenação, de maneira a não lhes perturbar a vida. Era o primado do sistema de pensamento sobre o fato. Com o assustador aumento de quantidade de informação da época atual os sistemas de interpretação passam a secundar o próprio real, ficando substituída a filosofia pelo conhecimento [...]. A divagação contemplativa cede posto ao ato de situar-se corretamente na história, como única orientação capaz de oferecer condições ao manejo do quase acúmulo de informações da vida presente [...] E o situar-se só é possível quando se toma partido, ou seja, quando se faz um USO do mundo. A imaginação metafísica se afasta dando passagem à práxis.¹⁸

O vazio cheio

Dois padrões de cor se verificam nessas pinturas: 1) quadros pretos, com escritos, demarcações, linhas e traçados ou respingos brancos; e 2) quadros brancos, com escritos e traçados pretos, preenchidos por uma cor pura (amarelo ou vermelho) ou padrões e texturas. As pinturas também se intercambiam em dois formatos majoritários: 1) telas quadradas de cerca de 1 x 1 metro; e 2) telas retangulares (na horizontal) maiores do que as primeiras, com proporção 1 x 1,5.

Fig. 20-21

Fig. 20 – Antonio Dias, *Terror Square*, 1968
(acrílica sobre tela), 100 x 100 cm
Texto: TERROR SQUARE
DESERT
LEOPARD

Fig. 21 – Antonio Dias, *The Occupied Country* (acrílica sobre tela), 1970, 130 x 162 cm
Texto: THE OCCUPIED COUNTRY
ARMY

¹⁸ Rogério DUARTE, “Notas sobre o Desenho Industrial” (1965, op. cit.), p. 116.

Fig. 22 – Exemplo de *layout* de página de diagramação
(<http://www.tpub.com/journalist/>)

Em quaisquer das articulações possíveis entre esses esquemas de cor e formato, a pintura registra uma linha interna que acompanha a borda externa da tela, traçando uma “caixa” interna do quadro, referente às páginas-modelo ou *layouts* de diagramação e editoração de materiais gráficos (como jornais, revistas). São grandes ‘caixas’ que “preparam” o quadro, segundo o modelo de paginação gráfica, para receber imagens. Mas essas caixas permanecem sempre vazias – ou então apenas preenchidas por cores puras ou padrões de textura – “preenchimento com vazio” que frustra essa expectativa lançada da imagem.

Fig. 23 – Antonio Dias, *Absent Monument*, 1968 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm
Texto: ABSENT MONUMENT
pyramid
DESERT

Fig. 24 – Antonio Dias, *Evergreen Monument*, 1968 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm
Texto: EVERGREEN MONUMENT
DESERT
X
X: grass covered pyramid

Se por parte de Antonio Dias a retirada das imagens dos quadros (e as sucessivas e frustradas promessas de manutenção dessas imagens) no correr de 1968 já intui a censura generalizada que viria depois do AI-5, o mesmo nexos seria confirmado e agravado quando, a partir de 1969-70, também as cores são abolidas desses quadros-diagramas.

Fig. 25-26

Fig. 25 – Antonio Dias, *Free Continent - Cultural Development*, 1968-9 (acrílica sobre tela), 130 x 195 cm

Em 1971, a revista *Visão* (n.1) denunciava pela primeira vez na imprensa, com base em depoimentos de vários intelectuais que um perigoso “vazio cultural” se estava instalando no país, devido, na preferência geral dos entrevistados, a dois fatores: ao Ato Institucional nº 5 e à censura. O quadro atual, dizia-se então, ao contrário da efervescência criativa dos anos 60, oferece uma perspectiva sombria: “A quantidade suplantando a qualidade, o desaparecimento da temática polêmica e da controvérsia na cultura, a evasão dos nossos melhores cérebros, o êxodo de artistas, o expurgo nas universidades, a queda de venda dos jornais, livros e revistas, a mediocrização da televisão, a emergência de falsos valores estéticos, a hegemonia de uma cultura de massa buscando apenas o consumo fácil”.¹⁹

¹⁹ Zuenir VENTURA, “A falta de ar”, in *Visão* (Rio de Janeiro, agosto de 1973), rep. in Elio GASPARI et. al. (org.), *70/80 Cultura em Trânsito: da repressão à abertura* (Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2000), p. 58.

A utilização insistente da cor preta renova o caráter funéreo intuído anteriormente nos títulos de diversas de suas obras do período da *Nova Figuração* (como *O Homem que Foi Atropelado*, 1963; *Programação para um Assassinato*, 1964; *Nota sobre a Morte Imprevista*, 1965; *A Morte Americana*, 1965; *Os Restos do Herói*, 1966) e de obras como a *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966) de Oiticica e *Repressão Outra Vez – Eis o Saldo* (1968) de Antonio Manuel. Diretamente ligada à sóbria redução cromática está a avultação das dimensões físicas do quadro, cujo espaço representacional negativo, em preto, passa, após o AI-5, a tomar laconicamente o ambiente.

Fig. 26 – Antonio Dias, *The Occupied Country*, 1970 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm

Nesse sentido, seria possível encadear historicamente, nos marcos da história da arte brasileira, o despojamento progressivo da dimensão física sensível do objeto e a atenção demonstrada pela mediação da imagem da iconografia de massa em obras como *Nota sobre a Morte Imprevista* (Antonio Dias, 1965); *Homenagem a Cara de Cavalo* (Hélio Oiticica, 1966) e *Repressão Outra Vez – Eis o Saldo* (Antonio Manuel, 1968). Nesse sentido, as “pinturas pretas” produzidas por Dias no início dos anos 1970 marcariam uma inflexão importante ao imbricar negativamente os dois procedimentos: a dimensão sensível da obra se realiza na demonstração do movimento de supressão da imagem (que está pressuposta no campo de diagramação), substituída por um campo preto.

Fig. 27

Fig. 27 – Antonio Dias, *The Hardest Way*, 1970 (acrílica sobre tela), 200 x 300 cm

Sem contar tela, chassi e tinta (aplicada como que mecanicamente em poucas camadas finas), a pintura se encontra despida de matéria física palpável (não há aqui almofadas, véus ou mantos cobrindo a imagem).²⁰ Oferece-se, assim, uma hipertrofia do campo visual...

²⁰ Segundo relato de Antonio Dias: “Um quadro como *God Dog* [*The Hardest Way*, 1970] é trabalhoso, fazer aquele preto uniforme, a mão ... Mas o trabalho naquele período é mais o trabalho de concepção mesmo, porque eu sou bastante bravo em realizar esse negócio técnico. Calculo que do início, assim, leva uma semana

que se encontra vazio. Ao mesmo tempo em que o agigantamento físico enfatiza a impressão de falta visual, a dimensão funérea do campo preto oferece (sensivelmente) uma opacidade repulsiva ao observador, que se sente espoliado do gozo imagético ou informacional pressuposto.

Uma discussão que correu o meio artístico e cultural em geral, especialmente no período 1969-1974, foi relativa à “autocensura” que a censura oficial acabava impondo aos artistas, jornalistas e produtores da cultura no geral. Segundo o relato exposto na revista *Visão*:

O vazio era mais uma metáfora para descrever com certa exatidão o quadro cultural dos anos 1969/1971, em que as correntes críticas, dominantes entre 1964 e 1968, se tornaram marginais, perdendo em grande parte a possibilidade de influir diretamente sobre o seu público anterior. Essa influência não foi apenas dificultada pela censura direta (particularmente intensa no teatro e no cinema, mas indireta na literatura e no movimento editorial em geral): atemorizados pela situação vigente, não apenas os autores mas também os produtores e editores começaram a praticar a autocensura.²¹

Fig. 28 – Antonio Manuel, *Dia a dia*, 1973 (flan) 55,5 x 37cm

Fig. 29 – Antonio Manuel, *Sabor doce para bocas amargas*, 1973 (flan) 55,5 x 37cm

Fig. 30 – Antonio Manuel, *Sabor doce para bocas amargas*, 1973 (flan) 55,5 x 37cm

de trabalho em cada um. [...] Tinha muito a questão de que a altura daqui e dali fossem iguais, realmente é quase que milimétrico. Isso criava essa coisa distante, técnica.” Entrevista de Antonio Dias ao autor, Rio de Janeiro, 09.07.2011.

²¹ Zuenir VENTURA, “A falta de ar” (1973, op. cit.), p. 59

Demarcado o sentimento de culpabilidade e o aspecto restritivo da autocensura, encarada como uma interiorização passiva do aparato repressivo por parte do artista, é possível, no entanto, verificar em procedimentos utilizados por Antonio Dias e por Antonio Manuel uma resposta que, ao “interiorizar” a censura, ironizava acidamente a situação.²²

Fig. 28-30

Teoria da pintura

Fig. 31 – Antonio Dias, *The Theory of Painting* 1971 (acrílica sobre tela), 120 x 120 cm.

²² “Já no início dos anos 70 eu começo a fazer de novo tudo preto. Quando tem essas situações de impasse para mim, onde as situações externas se esgotam, aí eu entro na minha concha preta de novo e começo aqueles trabalhos todos pretos, com poucas indicações gráficas, quase nada. Como naquele *God Dog* [*The Hardest Way*, 1970], ou aquele *Reality* ao contrário [*Project for an Artistic Attitude*, 1970]”. Entrevista de Antonio Dias ao autor, Rio de Janeiro, 09.11.2011.

Não se pode perder de vista, apesar da notável abertura dialógica ao desenho industrial e ao modo produtivo do jornalismo ou da publicidade impressos, que essas obras não escapam à discussão com os meios próprios da pintura, inscrevendo-se também, ou principalmente, no âmbito da história da arte. Do ponto de vista produtivo, o procedimento, também satírico, aproxima um e outro (material jornalístico ou publicitário impresso e meios da pintura) justamente ao realizar uma clivagem entre ideação e produção material. Nesses quadros, os dois campos que envolvem a produção do objeto estão hiperdimensionados: de um lado, investimento massivo na produção manual virtuosística da pintura (que aparece como uma espécie de enigma prático, no qual o observador tenta decifrar o método produtivo do pintor); e de outro, hiper-racionalidade da economia formal ideativa, simplificada ao extremo.

Fig. 32 – Antonio Dias, *Sun photo as self-portrait*, 1968, (acrílica sobre tela), 150 x 150 cm

Fig. 31

Do ponto de vista da fruição ou do consumo, ainda outro efeito disruptivo se cria. *The Theory of Painting* (1971), por exemplo, encena uma irônica e reversa pedagogia da representação pictórica, na qual a suposta teoria da pintura se explicita: apenas “A IMAGEM” inscreve-se dentro do amplo campo negro da tela. Apenas isso, nada mais, sem maiores concessões ao sensível (senão a remissão virtual à história da pintura e, ao mesmo tempo, à frustração resultante da brutal imanência empírica proporcionada pelo objeto).

Fig. 33 – Antonio Dias, *Project for an Artistic Attitude*, 1970 (acrílica sobre tela), 200x300 cm

Fig. 40

Coloca-se um problema para o espectador, confrontado com a opacidade da informação explícita, que o obriga a rever toda a história da pintura, aludindo zombeteiramente à discussão do fim da pintura e a um dos “últimos quadros” de cavalete, o *Quadrado Preto sobre fundo Branco*, 1915, de Malevich (1878-1935),²³ e ao mesmo tempo leva o observador a associar tais reflexões “altas” da cultura erudita a um modelo de diagramação

²³ Ver Nicolai TARABUKIN, *Le Dernier Tableau – du chevalet a la machine – pour une théorie de la peinture – écrits sur l’art et l’histoire de l’art à l’époque du constructivisme russe*, présenté par Andrei B. Nakov, trad. Michel Pétris (Paris, Éditions Champ Libre, 1980), p. 42 e segs.

Fig. 34-35

de página (uma caixa gráfica preparada pra receber uma fotografia ou ilustração)... A depuração do procedimento é complexa e crítica, como demonstra o contraexemplo, no qual a pedagogia se realiza, inocentemente, numa didática puramente analítica (e nula):

Fig. 34 – Cláudio Tozzi, *Módulo Lunar*, 1973 (liquitex sobre tela colada em madeira), 90 x 130 cm
Texto: LUNAR

Fig. 35 – Cláudio Tozzi, *Ambulância*, 1977 (acrílica sobre tela), 90 x 130 cm
Texto: AMBULÂNCIA

Nas pinturas de Antonio Dias ocorre uma inversão de sinal na comunicação, que perde sua positividade (comunicativa ou didática). Ao mesmo tempo, não se perde de vista a materialidade daquilo que está sendo apresentado. Assim, seja por meio de um deslocamento no modo de exposição, seja pela dilatação das dimensões físicas do quadro, realiza-se uma intervenção no ambiente, dentro do qual, como dizia o “Programa Ambiental” (1966) de Oiticica, a pintura age mais como “sinal” para uma ação do espectador, do que como uma obra de arte, dotada de valor. Ao contrário do usual, não se cede ao aparelho expositivo, mas procura-se desmontá-lo.²⁴

²⁴ “Esses quadros eu associo à questão da metáfora da pintura. A pintura enquanto metáfora dela mesma, uma metáfora da pintura sendo feita por pintura. Então não é mais pintura, no sentido que rompe com a tradição pictórica. E tem um quadro dentro do quadro, a incorporação do título... Eu procuro chamar atenção para a questão metonímica e metafórica, como polos da linguagem que estão agindo em cada ponto do mesmo trabalho.” Entrevista de Paulo Sérgio Duarte ao autor, 10.07.2011.

Fig. 36 – Antonio Dias, *The Representation* (políptico), c. 1970 (óleo sobre tela), 95 x 95 cm (cada)
 Texto: REPRESENTATION

Fig. 37 – Donald Judd, *Untitled*, 1974

Fig. 38 – Robert Morris, *Untitled*, 1962

Fig. 39 – Sol LeWitt, *Wall Drawing # 289*, 1976 (giz sobre parede)

Fig. 40 – Kasimir Malevich, *Quadrado preto sobre fundo branco*, 1915 (óleo sobre madeira), 80 x 80 cm

Fig. 41 – Antonio Dias, *Realtá*, 1969

Fig. 42 – Antonio Dias, *The Statement* (1971) e *Project for an Artistic Attitude* (1971)

Por meio da “presença” do quadro diante do observador, ainda outra camada de ironia fica evidente, duplicando, na fruição, o choque dos dois elementos aparentemente desconexos: história da arte e visualidade publicitária. Se, de um lado, o volume físico do quadro faz menção à experiência objetal-fenomênica do minimalismo, seu caráter proto ou pseudo-imagético associa a experiência física à experiência da vitrine ou do *outdoor* (fato que é explicitado por sua estruturação modular, tal as folhas que montam a imagem de um *outdoor*; e pela ênfase na borda branca, que delinea um quadro dentro do quadro).

Fig. 43-44

Fig. 43 – Exemplo de out-door publicitário (note-se a linha branca lateral e a marca da divisão estrutural da imagem em 6 folhas)

Fig. 44 – Antonio Dias, *The Unfinished Monument*, 1969 (acrílico sobre tela), 85 x 130 cm
 Texto sup. esq.: THE UNFINISHED MONUMENT
 Texto interno repetido: HUNGRY

No entanto, no choque, nenhuma das duas expectativas se realiza plenamente. Não se trata nem da fruição “estética” própria à minimal, nem do consumo imagético da experiência com a publicidade ou com a informação, pois as pinturas figuram apenas grandes projetos gráficos de páginas vazias. Gera-se um curto-circuito: o caráter objetal da pintura é

afirmado e negado ao mesmo tempo justamente pela reciprocidade e complementaridade entre os dois polos (um o negativo do outro): hipertrofia da experiência estética *minimal* e estetização da experiência na publicidade. Opera-se inicialmente a partir da seriação *minimal* dos objetos, mas seu caráter estético é tensionado pela fruição visual publicitária, que não *realiza* o consumo via contemplação.²⁵ Assim, a *produção* deixa sucessivas marcas no trabalho mediante a frustração das expectativas geradas e enunciadas pela própria atividade projetiva.²⁶

Fig. 45

Fig. 45 – Antonio Dias, FAC-SÍMILE, 1971 (acrílica sobre tela), 130,3 x 163 cm

²⁵ “[É preciso entender a obra de Antonio Dias] enquanto fluxo, enquanto processo, entender que as obras isoladamente constituem momentos de um processo maior cuja obra de arte é um processo inteiro, e não o que é valorizado no mercado como obras isoladas que o artista tem que fazer pra vender. Os objetos devem ser vistos ao mesmo tempo... [Não dá para fazer o contrário, analisando as características estéticas de cada obra individualmente. Seria] como se uma ópera fosse apreciada por uma ária apenas e não pela ópera inteira.” Entrevista de Paulo Sérgio Duarte ao autor, Rio de Janeiro, 10.07.2011.

²⁶ Ver, adiante, no Capítulo 4, análise da tela de Antonio Dias, *The Hard Life*, 1968 (acrílica sobre tela, 130 x 162 cm).

No exílio: o desigual combinado da pintura

Diálogo dos exilados: dois homens falam de política

O homem grande e gordo, de mãos brancas: Esta cerveja não é realmente cerveja, tampouco os charutos aqui são charutos de verdade: a coisa se equilibra. Mas, ao contrário, para entrar neste país, é necessário um passaporte que seja um passaporte.

O homem baixinho e atarracado, mãos de metalúrgico: O passaporte é a parte mais nobre do homem. Aliás, um passaporte não se fabrica tão simplesmente quanto se fabrica um homem. Pode-se fazer um homem em qualquer lugar, na situação mais impensada do mundo e sem motivo razoável – um passaporte, jamais! Também se reconhece facilmente o valor de um bom passaporte, enquanto que o valor de um homem, por maior que seja, não é necessariamente reconhecido.

O grande: Digamos que o homem não é senão o veículo material do passaporte.²⁷

Fig. 46 – Antonio Dias, *The Tripper*, 1971 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm

²⁷ Bertolt BRECHT, *Dialogues d'exilés*, trad. Jean Baudrillard et. al. (Paris, L'Arche, 1972), p.9. No original: « deux hommes, jetant autour d'eux des regards circonspects, parlaient politique. Le premier, grand et gros, avait les mains blanches ; l'autre, plus trapu, des mains d'ouvrier métallurgiste. [...] LE GRAND : Cette bière n'est pas de la bière, mais les cigares non plus sont pas des cigares, ça s'équilibre; par contre, pour entrer dans ce pays, il vous faut un passeport qui soit un passeport. / LE TRAPU: Le passeport est la partie la plus noble de l'homme. D'ailleurs, un passeport ne se fabrique pas aussi simplement qu'un homme. On peut faire un homme n'importe où, le plus étourdiment du monde et sans motif raisonnable; un passeport, jamais. Aussi reconnaît-on la valeur d'un bon passeport, tandis que la valeur d'un homme, si grande qu'elle soit, n'est pas forcément reconnue. / LE GRAND : Disons que l'homme n'est que le véhicule matériel du passeport. ».

Mário Pedrosa notara, em 1967, no primeiro ano de exílio do jovem artista que

[Antonio Dias] já ocupa na arte jovem brasileira um lugar à parte e na linha de frente internacional tem seu posto de combate. Seu desenho narra, mas sobretudo expõe. [...] A figuração nele é ao mesmo tempo ilustrativa e plástica: não em vão a narrativa, o discurso, o verbo é tão imprescindível à sua pintura quão rigorosa, frontalmente formal, é ela.²⁸

Fig. 47 – Antonio Dias, *AlphaOmega Biography* (políptico), 1968 (acrílica sobre tela), 190 x 380 cm
Texto: CELL FLESH SKIN ISOLATION
PATTERN IMAGE VISION UNIVERSE

A redução progressiva dos elementos visuais, cromáticos e matéricos do campo interno do quadro aprofunda as características notadas por Pedrosa, assim como a dilatação da tela procura inserir a pintura numa dimensão ambiental, avançando no processo reconhecido por Oiticica no “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967). Além dos deslocamentos de ponto de vista exigidos pelos modos de exposição, a dimensão de algumas obras exigem deslocamentos físicos (obras como *AlphaOmega Biography*, 1968, e *Project for “The*

Fig. 47

²⁸ Mario PEDROSA, “Do Pop americano ao sertanejo Dias” (1967, op. cit.), p. 368-70.

Body”, 1970, possuem seis metros de extensão horizontal) que obrigam o observador a “percorrer” a obra. Também operam-se alterações disruptivas de material (como em *AlphaOmega Biography*, na qual o termo “ISOLATION” é escrito na parede), que sugerem a insuficiência do campo pictórico frente aos impasses da situação concreta da sociedade.

No que se refere aos títulos, o “discurso imprescindível” à “rigorosa pintura formal” (nos termos de Pedrosa), ainda nas pinturas-diagramas produzidas a partir de 68, mas também nos trípticos *ambientais*, o uso do que fora o uso da estrutura-manchete nas obras realizadas entre 1963 e 1967 aparece depurado em enunciado analítico. A estrutura da notícia é visada, mas por meio apenas de constatações abstratas ou gerais, não referidas a fatos particulares reconhecíveis à primeira vista: *The Hardest Way* (1970), *Anywhere is my Land* (1968), *Terror Square* (1968), *The Occupied Country* (1970), *Environment for the Prisoner* (1970), *The Tripper* (1971); além das várias *biografias e projetos* (ver adiante). O uso entre cínico e sarcástico de um inglês básico, instrumental ou publicitário (já utilizado ocasionalmente antes do exílio, em obras como *The American Death*, 1965), reitera a posição da obra de Dias “na linha de frente internacional” (como notara ainda uma vez Pedrosa).

Assim, a situação do exílio, ao mesmo tempo em que obriga o artista a encarar o circuito artístico internacional, inscreve também sua ação na discussão local, que passa a ser tomada em novos termos, sistêmicos – num movimento que procura superar criticamente os limites (algo idealistas) da problemática puramente nacional.²⁹

Entre o espaço ambiental e a temporalidade do exílio

A recorrência de dípticos e trípticos, dentro dos quais se encena uma dialética sem síntese (como “o dia” e “a noite” de *Ambiente para o Prisioneiro*) busca aprofundar o contraditório caráter objetual dessas pinturas. Além disso, os títulos repõem virtualmente (para a reflexão

²⁹ Não é outro o sentido das experiências londrinas e novayorkinas de Hélio Oiticica. Ver, adiante, Capítulo 3, a noção de *subterrânea* formulada por Oiticica. Para a posição de Dias, ver Luiz Renato MARTINS, “O esquema genealógico e o mal-estar na história” (op. cit.). Para a posição de Oiticica, ver Sérgio Bruno MARTINS, “Hélio Oiticica: Mapping the Constructive”, in *Third Text*, n. 24 (Londres, Routledge, 2010), p. 409-422, online (acesso 12.09.2011: <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2010.491371>).

do observador) o caráter ambiental-espacial-participativo do debate artístico brasileiro da época, insistindo em substantivos referentes a espaço: *Qualquer lugar* [que é *minha terra*], *Praça do terror* (ou, ainda, ironicamente, *quadrado do terror*), *O país ocupado* e *Ambiente para o prisioneiro*.

Fig. 48 – Antonio Dias, *Environment for the Prisoner / The day / The Night*, 1970 (acrílica sobre tela), 50 x 149 cm

Tão importante quanto a semântica espacial dos substantivos é a dimensão lúgubre de que os complementos nominais ou adjetivos dotam as expressões dos títulos: o *caminho mais difícil*; o *lugar* que é *qualquer* (pressupondo um deslocamento algo aleatório do sujeito enunciador);³⁰ a *praça* (ou quadrado) dentro da qual *age o terror*; o *país* que está *ocupado* por forças militares (a palavra *army*, exército, aparece dentro do quadro); o *ambiente* no qual o *prisioneiro* *está preso*. Circunscrevendo uma relação gramatical na qual um substantivo que indica lugar sofre a intervenção de uma ação efetuada de fora do enunciado (por exemplo, pelo termo “exército” de *O país ocupado*, que, inscrito na tela, completa a informação do enunciado principal) fica pressuposta uma dimensão de tempo – na qual se

³⁰ Ou, numa contra-leitura, como se a própria forma da mercadoria sibilasse: “estou por toda parte”.

dá a ação. Nesses quadros, a dimensão de tempo aparece tacitamente ou, como em *Ambiente para o Prisioneiro*, como um elemento alheio ao enunciado principal do título, e que o completa: *o dia e a noite*.

Em outros quadros aparecem referências explícitas à dimensão temporal, nas quais o procedimento de “apropriação” ou “sequestro” da estrutura da notícia leva à cisão analítica dos enunciados escritos em duas temporalidades claramente distintas. Estas temporalidades distintas tomam formas-modelo:

1) na “biografia” (a descrição ou narração de algo acontecido) referida em obras como *The Lin Piao Biography* (1968), *AlphaOmega Biography* (1968), *Incomplete Biography* (1968);

2) e no “projeto” (a proposição de algo a se realizar) referido em obras como *Project for a Shine* (1970), *Project for an Artistic Attitude* (1970), *Project for “The Body”* (1970), *Project for a People’s Flag* (1970)

Fig. 49 – Antonio Dias, *Project for “The Body”*, 1970 (acrílica sobre tela), 200 x 600 cm
Texto: ENERGY MEMORY

O regime de temporalidade cindida (entre narração do ocorrido e projeção de algo ainda por ocorrer) que tais títulos articulam é tensionado pelo regime visual que continua o mesmo. Visualmente, tais quadros continuam a apresentar espaços vazios e sinais de incompletude. De um lado, tais sinais aprofundam o inacabamento e a abertura à intervenção existentes no uso do termo “projeto” (que aparece portanto positivado); de outro, uma vez que a “biografia” supostamente descreve a narração de fatos passados, a incompletude visual (também referida verbalmente no caso de *Incomplete Biography*) ironiza o caráter fechado ou realizado da vida pregressa, apontando para uma espécie de abertura no fato passado (além de estabelecer uma espécie de generalização e uma distância objetiva em relação à “pessoalidade” e individuação presente no termo “biografia”).

Fig. 50 – Antonio DIAS, *The Lin Piao's Biography*, 1968 (acrílica sobre tela), 150 x 150 cm
Texto: THE LIN PIAO'S BIOGRAPHY

O caráter episódico dos “fatos” registrados em imagens nas obras anteriores (até 1968, ligadas ao “sequestro” da *pop art*) cede lugar ao procedimento depurado de diagramação do quadro, que, analogamente à cisão da temporalidade, também realiza uma cisão irônica entre “dentro” e “fora” do campo representacional. A comparação com o regime visual das obras anteriores a 1968 que o quadro obriga o observador, reiterando a encenação de um interesse analítico, ironiza a função do quadro como portador do conteúdo imagético. Em tais quadros, nos quais *falta a imagem* (anunciada ou prevista pela diagramação que delimita a caixa quadrada ou retangular), o “fora” do campo representacional (a faixa branca ou preta, externa à “moldura” pictórica demarcada pela linha da caixa, na qual se inscreve o título da obra) ainda é “dentro” da estrutura física do quadro (espaço pictórico sobressalente que se encontra virtualmente anulado).

Fig. 51 – Antonio Dias, *Chinese Monument*, 1969 (acrílica sobre tela) 200 x 297,5 cm
Texto: CHINESE MONUMENT
DESERT
A PLACE PAINTED YELLOW

Monumentos projetados no exílio

Ainda no que se refere aos títulos dos trabalhos, no mesmo sentido paradoxal ou contraditório, encontra-se uma espécie de dialética não apaziguada (e não explicitamente enunciada) entre as dimensões espacial e temporal na utilização do termo “monumento”: *The Unfinished Monument* (1969), *Chinese Monument* (1970), *Monument to the Memory* (1970) e *Monumento à Poeira* (1970). No caso, alude-se à concentração de temporalidade que o monumento histórico efetua, como fato artístico realizado, *por uma autoridade*, no espaço social da cidade.³¹

Fig. 51-54

Fig. 52 – Antonio Dias, *Monumento à Poeira*, 1970 (acrílico sobre tela) 162 x 130 cm
Texto: DUST

Fig. 53 – Antonio Dias, *Monument to the Memory*, 1970 (acrílico sobre tela) 100 x 100 cm
Texto: MONUMENT TO THE MEMORY

De modo a tensionar o caráter oficialesco e o contexto de patriotada que a ideia de monumento carregava,³² a ideia de que o vazio visual apresentado internamente nas

³¹ “A ideia de monumento, que se delinea [modernamente...], desenvolve o conceito humanístico de estátua como transposição ou evocação de uma figura “memorável” na dimensão universalista da história. A estátua também é um *monumentum*, isto é, um objeto que conserva a memória e identifica em um passado já histórico, um modelo ou um exemplo para o presente e o futuro. [...] O tema do monumento como manifestação visível dos valores histórico-ideológicos que constituem o fundamento da autoridade não inspira somente a forma das igrejas e dos palácios [e dos objetos urbanos em geral]. Os próprios traçados urbanos, em xadrez ou em estrela, se apresentam como estruturas monumentais em si, e não apenas como esquemas distributivos para a perspectiva ‘monumental’ dos edifícios.” Giulio Carlo ARGAN, *Imagem e Persuasão*, trad. Maurício Santana Dias (São Paulo, Companhia das Letras, 2004), p. 81,85

³² Basta pensar que três referências básicas de monumentos históricos que o artista tinha acesso na época (segunda metade dos anos 60), eram o *Arco do Triunfo* bonapartista (na Paris gaullista), a *Estátua Equestre de D. Pedro I* da praça Tiradentes (no Rio de Janeiro lacerdistas) e o *Monumento às Bandeiras* (na São Paulo udenista).

pinturas pudesse representar um monumento reforça o caráter iconoclasta do esvaziamento do campo visual.³³

A via é o paradoxo: ao invés de mostrar uma figura que represente um momento pregnante da história (tal como ela é contada oficialmente) são apresentados campos vazios, que aludem (inclusive nos títulos) não à temporalidade longa, progressiva, acumulativa e permanente dos fatos históricos monumentais (que já ocorreram e não podem mais ser impedidos por força alguma), mas à brevidade e instabilidade do inacabado e do por fazer (como em *Unfinished Monument*): assim como a instabilidade e precariedade da Sacolândia – a favela construída a partir de restos de material, sacos do cimento utilizado na construção da nova capital, registrada nas fotos de Marcel Gautherot – corroía a colossal solenidade de Brasília, demonstrando a verdade brutal por trás da aparente harmonia das formas monumentais.

Fig. 54 – Antonio Dias, *The Unfinished Monument*, 1969 (acrílica sobre tela), 85 x 130 cm
Texto sup. esq.: THE UNFINISHED MONUMENT
Texto interno repetido: HUNGRY

Fig. 55 – Marcel Gautherot, *Moradia dos trabalhadores da construção civil na Sacolândia*, arredores de Brasília, c. 1959

³³ “*Outubro*, o [...] filme de Eisenstein [...], abre com a tomada de uma estátua, iluminada asperamente contra um céu escuro. É a estátua de Nicolau II, Czar da Rússia, que o diretor explora detalhe por detalhe, construindo-o numa imagem de poder imperial. Na cena que segue a este começo, uma multidão avança dentro da praça que o monumento ocupa. Amarrando cordas ao entorno do monumento, os insurgentes tombam a estátua de sua base, realizando um ato pelo qual Eisenstein simboliza a destruição da dinastia Romanov. Nesta primeira cena, Eisenstein estabelece os dois polos de seu filme: as duas metáforas opostas que estabelecem tanto sua análise da história quanto o espaço na qual ela ocorre. A multidão e o espaço real pelo qual ela se move são convidados a representar o herói da Revolução; enquanto o inimigo da Revolução é elencado como uma série de ideologias e espaços formais, cada um simbolizado por meio de estatuária.” Rosalind KRAUSS, *Passages in modern sculpture* (Cambridge, MIT Press, 1981), p. 7-9. Para a menção ao caráter ideológico e ao racionalismo instrumental da concepção de história no monumento público, ver p. 10 e segs.

A instabilidade e a instantaneidade são as marcas comuns dos monumentos erigidos (virtualmente) por Dias.³⁴ O conteúdo enunciado e a base construtiva de *The Unfinished Monument* (1969) é a fome renitente, cujo sofrimento é abreviado apenas pelo inexorável vazio branco da cova geométrica, “em palmos medida”.³⁵

Fig. 54

Fig. 56 – Cildo Meireles, *Arte Física: Caixas de Brasília / Clareira*, 1969

Fig. 57 – Cildo Meireles, *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, 1970 (estaca de madeira, tecido branco, termômetro clínico, 10 galinhas vivas, gasolina, fogo)

Fig. 58 – Cildo Meireles, *O sermão da montanha: Fiat Lux*, 1973 (126mil caixas de fósforos Fiat Lux, 8 espelhos, lixa preta, 8 bem-aventuranças do Sermão da Montanha [Mateus V, 3-10], 5 atores), duração 24h

³⁴ É possível compreender de modo análogo os incendiários “monumentos” propostos por Cildo Meireles (1948): 1) *Arte Física: Caixas de Brasília / Clareira* (1969) é o resultado de uma ação realizada pelo artista, na qual ele criou uma clareira às margens do lago Paranoá (arredores de Brasília) mediante um pequeno incêndio causado pela queima de alguns galhos; a seguir o artista reuniu a terra queimada e as cinzas em três caixas, uma das quais foi enterrada no local (as duas caixas restantes, fotos da ação e um mapa de Brasília indicando a localização da caixa enterrada formam a documentação da ação que foi exposta); 2) *Tiradentes: totem-monumento para o preso político* (1970), ecoando o Presídio Tiradentes (de São Paulo, no qual eram encarcerados e torturados os presos políticos), é uma ação realizada em Belo Horizonte, na Semana da Inconfidência, como parte do evento *Do Corpo à Terra* (organizado pelo crítico Frederico Moraes), na qual dez galinhas amarradas a uma estaca foram queimadas vivas; 3) *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973) é uma instalação ambiental, realizada dentro da galeria, na qual foram empilhadas 126 mil caixas de fósforo (da marca Fiat Lux), circundadas por oito espelhos sobre os quais estavam inscritas as oito bem-aventuranças referidas no Sermão da Montanha bíblico (Mateus, 5, 3-10), caixas de fósforo e espelhos eram guardados por cinco atores vestidos como seguranças; o chão, revestido de lixa preta, gerava, no atrito com os pés dos observadores, um som, que foi gravado e amplificado no ambiente. Ver, para uma leitura crítica, Sérgio Bruno MARTINS, *Constructing an Avant-garde – Passages in Brazilian Art* (op. cit.), p. 144-148. Ver também Felipe SCOVINO, “Negócio arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira”, in *Revista Poiésis*, n. 13 (Rio de Janeiro, UFF, 2009), p. 159-172.

³⁵ Segundo os versos de João Cabral de Mello Neto (1920-1999) compostos em 1955 e a música de Chico Buarque (1944-), em “Funeral de um Lavrador”, para a versão teatral de *Morte e Vida Severina* (1965): “Esta cova em que estás com palmos medida / É a conta menor que tiraste em vida [...] / É de bom tamanho nem largo nem fundo / É a parte que te cabe deste latifúndio [...] / Não é cova grande, é cova medida / É a terra que querias ver dividida [...] / É uma cova grande pra teu pouco defunto / Mas estarás mais ancho que estavas no mundo [...] / É uma cova grande pra teu defunto parco / Porém mais que no mundo te sentirás largo [...] / É uma cova grande pra tua carne pouca / Mas a terra dada, não se abre a boca”.

Fig. 59 – Zeni da Mangueira com *B34 Bólido Bacia 1*, 1965-66 (plástico, terra e luva de borracha), 15 x 67 x 45,8 cm (foto de Hélio Oiticica)

Fig. 60 – Hélio Oiticica, *B36 Bólido Caixa 19 "Padiola"*, 1966 (madeira e brita), 24 x 150 x 39 cm
Foto da *Whitechappel Experience*, Londres, 1969

Fig. 61 – Hélio Oiticica, *B36 Bólido Caixa 19 "Padiola"*, 1966 (madeira e brita), 24 x 150 x 39 cm

Fig. 62 – Antonio Dias, *History*, 1968 (PVC, terra, poeira e detritos), 6,5 x 39,7 x 38,5 cm

Fig. 53

É de se notar que em *Monument to the Memory*, dentro do campo interno da caixa, semi-preenchido por gotas de tinta branca, há um quadrado no canto inferior direito, completamente preto, sem intervenção: algo parece arrancado da constelação de memórias apresentada. O preenchimento interno de tinta espirrada na tela, que se verifica em vários quadros da época, os quais foram confundidos com representações imagéticas de galáxias (o que acrescenta ainda outra camada irônica, a representação visual do vazio sideral, uma espécie literalmente universal de vazio),³⁶ ganha pela primeira vez, em *Chinese Monument* (1970) e *Monumento à Poeira* (1970), valor semântico declarado: areia e pó.³⁷

Fig. 51-52

Fig. 62

Em tais trabalhos, terra árida, cinzas, poeira e detritos constituem a única História possível.

Fig. 46

³⁶ Além disso, os pontos também fazem menção irônica à subjetividade individual do artista, mediante o uso distanciado da técnica do *dripping* – originária do expressionismo abstrato norte-americano dos anos 1950. Segundo Dias: “Nesses trabalhos [como *The Tripper / O Viajante*, 1968], eu tentei explorar um tipo de reação errada que o público tinha diante de minhas pinturas. Toda vez que eu propunha pinturas nas quais a imagem básica era uma superfície preta com pontos brancos, sempre alguém vinha com a história do céu com estrelas. Para mim, essa era uma imagem velha qualquer, tomada ao acaso, perfeitamente idêntica em valor a uma imagem branca com pontos negros; essa necessidade das pessoas de ver imagens diferentes daquelas que lhes foram propostas me impressionou. Por outro lado, eu sempre me interessei naquelas imagens que se encontram nos jornais ou revistas para crianças, chamadas “o que vai aparecer?”, nas quais uma linha deve ser desenhada do ponto número 1 ao ponto número 2 e assim por diante, até que apareça a imagem pré-estabelecida pelo desenhista original. [...] Para a série *The Tripper [O Viajante]* eu decidi, portanto, proceder do seguinte modo: com tinta branca eu faço uma porção de pequenos pontos, irregulares em tamanho e dispostos ao acaso na superfície preta da tela: eu escolho um número dado desses pontos e *viajo* entre eles, marcando o itinerário com uma linha branca: com essa operação na superfície não significativa da tela eu acabo formando uma figura, ou várias, todas criadas ao acaso, irregulares, não significantes. Meu interesse se concentra na possibilidade de ter escolhido e realizado um itinerário que não pode nunca ser seguido por alguém que olha sem que ela lhe dê um outra conotação. Fazer *viajar* aquele que olha, fazê-lo justificar a escolha de um certo percurso no lugar de outro (um quadro no lugar de outro), levá-lo a justificar *para si mesmo o valor significativo da imagem escolhida*, despertar no espectador o mecanismo de analogias visuais, de projeções internas, ou sua racionalização analítica – eis o movimento contínuo, mental, que me interessa. Aqui a razão da minha escolha não importa. Eu não sou o viajante.” Carta de Antonio Dias para Ernesto L. Francalanci, citada em Ernesto L. FRANCALANCI, “A work of Antonio Dias”, in Antonio DIAS, *The Tripper*, cat. de exposição (Milão, Galleria Breton, 1971).

Fig. 52

³⁷ *Monumento à Poeira* (1970) traça o diagrama do corte longitudinal de degraus de algo que pode ser um pódio, sobre o qual (se for autorizada uma duvidosa leitura figurativa) se depositaria a poeira (ou as cinzas) que vem de cima. Numa contra-leitura, trata-se de uma planta-baixa na qual um elemento negro “dentado” geometricamente atrita com o elemento superior, cujo conteúdo é verbalmente denominado “pó”.

Fig.63 – Antonio Dias, *Do It Yourself: FREEDOM TERRITORY*, prancha n. I (1) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
Anexo do documento Hélio OITICICA, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (06-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69).
Fac-símile digital de documento do arquivo online *Programa Hélio Oitica*
(<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>)

N. do A.: No arquivo do *Programa Hélio Oitica*, as ilustrações não se encontram na mesma ordem em que são apresentadas na lista de legendas do documento *Project-book – ten plan for open projects* (fig. 58). Nas legendas desta dissertação, os números das pranchas estão em algarismo romano e os números referidos na lista de legendas estão em algarismos indo-arábicos. Ver, a seguir, no texto, a tabela comparativa.

Fig. 64 - Antonio Dias, *Terror Square (Monument in the Darkness)*, prancha n. II (5) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
 Anexo do documento Hélio OITICICA, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (06-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69).
 Fac-símile digital de documento do arquivo online *Programa Hélio Oiticica*
 (<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>)

Fig. 65 – Antonio Dias, *Monument to the memory*, prancha n.III (3) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
 Anexo do documento Hêlio OTTICICA, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (06-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69).
 Fac-simile digital de documento do arquivo online *Programa Hêlio Otítica*
 (<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>)

Fig. 66 – Antonio Dias, *Area for / the beginning / the end*, prancha n.IV (4) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
 Anexo do documento Hêlio OITICICA, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (06-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69).
 Fac-simile digital de documento do arquivo online *Programa Hêlio Oiticica*
 (<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>)

Fig. 67 – Antonio Dias, *EVERGREEN: Monument to agriculture*, prancha n.V (6) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
 Anexo do documento Hélio OITICICA, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (06-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69).
 Fac-símile digital de documento do arquivo online *Programa Hélio Oiticica*
 (<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>)

Fig.68 – Antonio Dias, *Environment for the Prisoner*, prancha n.VI (7) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
 Anexo do documento Hélio OITICICA, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (06-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69).
 Fac-símile digital de documento do arquivo online *Programa Hélio Oiticica*
 (<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>)

Fig. 69 – Antonio Dias, *Chinese Monument*, prancha n.VII (8) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
 Anexo do documento Hélio OITICICA, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (06-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69).
 Fac-símile digital de documento do arquivo online *Programa Hélio Oiticica*
 (<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>)

Fig. 70 – Antonio Dias, *Untitled monument*, prancha n.VIII (9) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
Anexo do documento Héli OITICICA, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (06-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69).
Fac-simile digital de documento do arquivo online *Programa Héli Oitica*
(<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>)

Fig. 71 – Antonio Dias, *Incomplete Biography*, prancha n.IX (10) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
 Anexo do documento Hêlio OITICICA, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (06-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69).
 Fac-símile digital de documento do arquivo online *Programa Hêlio Oiticica*
 (<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>)

Fig. 72– Antonio Dias, *Anywhere is my land*, prancha n.X (2) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
 Anexo do documento Hélio OITICICA, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (06-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69).
 Fac-símile digital de documento do arquivo online *Programa Hélio Oiticica*
 (<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>)

- 1- Do it yourself: Freedom Territory / a basic open structure, which only works from the moment someone uses the space declared free to put on an action, be it mental, physical or visual. It is important that the person adopts a complete nonconditioned stand before penetrating the territory-structure. No pre-established dimensions: to be made in any scale.
- 2- Anywhere is my land / one of the developments of the first structure. Many experiments have been made with different concepts (expressed in titles), visually similar. In this one I worked having as a base the paper's format (scale: 1:1); it is not a representation of sand, but ink drops over an area. The interesting thing in this work is the struggle between the retinal fact and the mental fact. No pre-established dimensions, but the action should be developed in a way so as to keep the scale 1:1.
- 3- Monument to memory / 24 unities of concrete-cement, to be constructed over a piece of land, in an extremely deserted area. No pre-established dimensions.
- 4- Area for/the beginning/the end/ surface made of 23 concrete-cement tiles, with two superposed black marble ones in one of the edges. The participant's action consists in determining a relation between the black tiles and the title. Does the black chant invade or retract itself? From this question on, the participant should try to justify choosing one of these hypotheses; it is in this act of justifying, that the experiment assumes its signification, which is that of a basic structure for a liberation theatre with individual participation. Any possible dimension over 4 x 6 meters.
- 5- Monument in the darkness / sensorial theatre of fear. Exercise of perception. The panther is free and has independent movements: the monument is created - and ends - whenever a definite area is individualized as being that occupied by the panther.
- 6- Evergreen: monument to agriculture / proposition for a social monument to be built in the Egyptian desert, using as a base one of the existing Pyramids.
- 7- Environment for the prisoner / cemented area to be built around a piece of wild land. No pre-established dimensions.
- 8- Chinese monument / political monument to be built in an absolutely deserted area. Let wind and geological movements scatter the yellow-painted sand grains. No pre-established dimensions.
- 9- Untitled monument / a mental monument situated midway along a path. No pre-established dimensions.
- 10- Incomplete biography / mental monument against the pre-establishment of directions. Dedicated to those that think only about improving (in Portuguese the expression used for that is to go ahead, thus the relation).

Fig. 73 - Antonio Dias, texto do documento *Project-book - ten plans for open projects*, 1969
Anexo do documento Hélio Oiticica, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (06-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69).
Texto e desenhos de Antonio Dias, tradução para o inglês de Hélio Oiticica.
Fac-símile digital de documento do arquivo online *Programa Hélio Oiticica*
(<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>)

Ambientes para o comportamento

... espia uma ou duas vezes o livro que estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos, “e de que serve um livro”, pensou Alice, “sem figuras nem diálogos?”.³⁸

Fig. 63-74

Ainda em 1969, utilizando os esquemas visuais dos quadros-diagramas, Dias iniciara a formalização de um trabalho em diálogo direto com Hélio Oiticica. O projeto, que deveria compor um livro, a ser editado por Rogério Duarte, chamava-se *Project-book – 10 plans for open projects*.³⁹ O livro seria composto por dez pranchas (com estruturas visuais geométricas retomadas das pinturas), uma página com legendas explicativas em inglês,⁴⁰ e a contribuição de Oiticica com o texto “Special for ANTONIO DIAS’ Project-book”.⁴¹ O livro com esta configuração não foi publicado, dando lugar, em 1977, ao álbum de gravuras *Trama*, que apresenta diferenças substanciais em relação ao projeto original.⁴²

O *Project-book* articulava duas novidades em relação à obra anterior de Dias. No livro, permanecia o caráter serial dos procedimentos e objetos individuais, mas, pela primeira

³⁸ Lewis CARROLL, *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, trad. Maria Luiza Borges (Rio de Janeiro, Zahar, 2009), p. 13.

³⁹ Tradução livre: *Livro-projeto – 10 planos para projetos abertos*. Antonio DIAS / Hélio OITICICA, “Projectbook – 10 plans for open projects”, anexo do documento Hélio OITICICA, “Special for ANTONIO DIAS’ Project-book” (6-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69). Fac-símile digital de documentos originais, a partir do arquivo online ‘Programa Hélio Oiticica’, parceria do Projeto Hélio Oiticica e Itaú Cultural, desenvolvido sob coordenação de Lisete Lagnado.

⁴⁰ Segundo evidências obtidas com Antonio Dias, no documento que se encontra no arquivo digital do Programa Hélio Oiticica (e aqui reproduzido), as legendas foram traduzidas para o inglês por H.O. As legendas originais, em português, bem como os desenhos que comporiam o *Project-book* são de autoria de A.D. “Eu devo ter dado o texto em português e ele deve ter colocado em inglês. Porque não é exatamente o meu inglês [nesse documento]. Ele tem um inglês meio especial, também.” (Entrevista de Antonio Dias ao autor, Rio de Janeiro, 09.07.2011). O fato de que a tradução foi realizada por Oiticica pode explicar a existência, no texto em inglês, de diversas expressões do vocabulário de Oiticica, muitas vezes em desacordo com o laconismo e impessoalidade mais comumente encontrados nos trabalhos de Dias. As legendas originais em português não foram encontradas.

⁴¹ Hélio OITICICA, “Special for ANTONIO DIAS’ Project-book” (6-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69, op. cit.). Segundo Antonio Dias, Oiticica reescreveu o texto em Nova York, em 1972. O *remake*, indisponível para esta pesquisa, possivelmente se encontra nos arquivos de Antonio Dias em Milão. (Entrevista de Antonio Dias ao autor, Rio de Janeiro, 09.07.2011)

⁴² “Com a vinda para a Europa e o consequente acesso a tecnologias tipo xerox, radex, mini-offset, etc., o meu interesse por esse tipo de trabalho foi muito acentuado. Em 1968 consegui fechar um projeto para um livro de 10 páginas (imagens) que seria acompanhado por textos meus e do Hélio Oiticica (Project-book / Probjects). Depois de mil promessas e mudanças de editor, o trabalho foi arquivado até 1977, quando finalmente imprimi o trabalho em Kathmandu, em forma de portfólio, com um novo título – *Trama* – e sem o texto do HO, 50 exemplares numerados e assinados, impresso manualmente com xilografias.” Depoimento de Antonio Dias, Milão, 24 novembro de 1984, para o catálogo da exposição organizada por Annateresa FABRIS e Cacilda Teixeira COSTA, *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, catálogo de exposição (16.05-23.06.1985) (São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1985), p. 12. Para análise detalhada do álbum *Trama*, ver Capítulo 4.

Fig. 74 – Antonio Dias, documento *Project-book – ten plans for open projects*, 1969

Fac-símile digital de documento do arquivo online *Programa Hélio Oiticica* (<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>)

N. do A.: No arquivo do *Programa Hélio Oiticica*, as ilustrações não se encontram na mesma ordem em que são apresentadas no texto escrito (lista de legendas) do documento *Project-book – ten plan for open projects* (fig. 64). Nas legendas desta dissertação, os números das pranchas estão em algarismo romano e os números referidos na lista de legendas estão em algarismos indo-arábicos. Ver tabela a seguir, transcrita conforme grafia e notações dos documentos originais, mantendo suas diferenças:

TABELA A:

Ordem das pranchas	Documento escrito (lista de legendas)
I – Do It Yourself: FREEDOM TERRITORY	1 – Do it yourself: Freedom Territory
II – Terror Square (Monument in the Darkness)	2 – Anywhere is my land
III – Monument to the memory	3 – Monument to the memory
IV – Area for / the beginning / the end	4 – Area for / the beginning / the end
V – EVERGREEN: Monument to agriculture	5 – Monument in the darkness
VI – Environment for the Prisoner	6 – Evergreen: monument to agriculture
VII – Chinese Monument	7 – Environment for the prisoner
VIII – [Untitled monument]	8 – Chinese monument
IX – Incomplete Biography	9 – Untitled monument
X – Anywhere is my land	10 – Incomplete biography

vez, a unidade programática era explicitada. Além disso, por meio de uma “lista de legendas” (posteriormente referida de modo jocoso por Antonio Dias como “manual do usuário”),⁴³ os títulos das estruturas geométricas, os “projetos” e “monumentos” visuais, são, também pela primeira vez, ordenados por números – apenas de modo primário, em ordem crescente. Ainda assim, o modo de organização da série é mais próximo daquele utilizado desde o início dos anos 1960 por Oiticica (a numeração e classificação de *Bólides*, *Parangolés* e demais estruturas de sua obra).⁴⁴ De todo modo, a reunião dos diversos “projetos” e “monumentos” que estavam espalhados em inúmeras obras, num único volume, em formato de livro, denotam um esforço de sistematização, revisão e projeção por parte de Dias, algo excepcional em vista da conhecida dispersão que sua obra opera.⁴⁵

Para além da proximidade superficial com os modos de proceder de Oiticica, o *Project-book*, em sua versão original de 1969, apresentaria outros elementos que testemunham um contato mais profundo com a poética de Oiticica e uma aproximação explícita, e também crítica, com o “programa ambiental” da vanguarda brasileira. Assim, nas legendas (que acompanhariam, numa página à parte, as pranchas)⁴⁶ seriam veiculadas proposições para a “participação do espectador”, como se pode ver no seguinte exemplo, para a prancha I (1) *Do it yourself: Freedom Territory*:

Fig. 75

Faça você mesmo: território liberdade / uma estrutura aberta básica, que funciona apenas a partir do momento em que alguém utiliza o espaço declarado livre para colocar uma ação, seja mental, física ou

⁴³ Cf. Sérgio Bruno MARTINS, “A Not-So-Foreign View: Antonio Dias in Milan” (op. cit.). Sérgio Martins se refere a uma carta, à qual esta pesquisa não teve acesso, de Antonio Dias a Hélio Oiticica, datada de 4 de fevereiro de 1973 (PHO 1426/73).

⁴⁴ É preciso notar que até a publicação final do álbum *Trama* em 1977, o projeto sofreu inúmeras alterações, dentre as quais a retirada da “lista de legendas” e, portanto, também da ordenação numérica (de modo que a confusão entre a ordem das pranchas e o número das legendas não configura apenas um acaso). O que se pretende frisar aqui é a aproximação, ainda que breve, do trabalho de Dias, em 1969, com os modos, procedimentos e princípios da obra de Oiticica (inclusive sua capacidade organizativa digna de um arquivista). Os elementos mais evidentes deste contato foram descartados posteriormente – o argumento aqui, no entanto, é que o debate em torno do “programa ambiental” (e, no limite, sobre a participação do espectador) de Oiticica, explicitado no projeto de 1969, é retomado de modo diferente, congregando novos sentidos, no trabalho finalizado por Dias em 1977 no Nepal, aproveitando, contudo, a experiência pregressa.

⁴⁵ Para a “poética da dispersão, ver Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha da trama” (1979, op. cit.), p.26-28.

⁴⁶ Segundo Antonio Dias, mesmo antes de abandonar a ideia das legendas propositivas, tinha-se em mente que elas não poderiam estar no rodapé da imagem, mas deveriam figurar numa página à parte, sob o risco de limitar a atividade criadora do espectador. Entrevista de Antonio Dias ao autor, Rio de Janeiro, 09.07.2011.

visual. É importante que a pessoa adote uma postura *completamente não-condicionada* antes de penetrar o território-estrutura. Sem dimensões pré-estabelecidas: a ser feito em qualquer escala.⁴⁷

Fig. 75 – Antonio Dias, *Do It Yourself: FREEDOM TERRITORY*, prancha n. I (1) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969. Anexo do documento Hélio OITICICA, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (06-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69).

Reverberando o chamado à participação contido no subtítulo do livro, “10 planos para projetos abertos”, a prancha n. I (1) *Faça você mesmo: território liberdade* possui um esquema visual simples, cujo conteúdo participativo é esclarecido pelo exemplo que o próprio artista dá ao realizar o projeto ambientalmente, colando fita adesiva no chão. O ambiente, simples, delimita um campo espacial racional e organizado, sobre o qual a ação “seja mental, física ou visual”⁴⁸ deve se realizar. O texto-base da proposição, enunciado na legenda, compreende a noção “social-ambiental” que havia sido formulada por Oiticica no *Programa Ambiental* (1966):

uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que inclui também dentro da ambiental, já que os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual. Antes de mais nada, devo logo esclarecer

⁴⁷ Em inglês, no documento original: “*Do it yourself: Freedom Territory* / a basic open structure, which only works from the moment someone uses the space declared *free* to put on an action, be it mental, physical or visual. It is important that the person adopts a *complete nonconditioned* stand before penetrating the territory-structure. No pre-established dimensions: to be made in any scale.” Antonio DIAS (tradução de Hélio Oiticica para o inglês), “*Project-book – 10 plans for open projects*” (1969, PHO 0306/69, op. cit.). Note-se o vocabulário utilizado (como a expressão “postura completamente não-condicionada”, única na obra de Dias), próprio ao léxico de Oiticica em suas proposições à participação.

⁴⁸ Antonio DIAS (tradução de Hélio Oiticica para o inglês), “*Project-book – 10 plans for open projects*” (1969, PHO 0306/69, op. cit.).

que tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela – todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram em conflito – a posição “social-ambiental” é a partida para todas as modificações sociais e políticas, ou ao menos o fermento para tal – é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que refazem constantemente – é a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros. Politicamente, a posição é a de todas as autênticas esquerdas no nosso mundo [...].⁴⁹

As obras de Dias no exílio acompanham criticamente as transformações gerais no “projeto ambiental” da vanguarda brasileira, no mesmo clima de radicalização política aludida pelos trabalhos de Antonio Manuel – como *Repressão Outra Vez... Eis o Saldo* (1968) e *Urnas Quentes* (1968), bem como em trabalhos como *P21 Parangolé Capa 17 “Guevaluta Baby”* (1968) de Oiticica. (A resistência ao regime militar por meio da guerrilha se organizava contra o endurecimento do regime em resposta à repressão das manifestações durante 1968 e com a decretação do AI-5 em dezembro do mesmo ano). Assim, a “retirada” das imagens (substituídas por palavras) responderia criticamente à mediação frustrante imposta pela imagem (sempre oriunda no contexto das mídias de comunicação de massa).

Ao mesmo tempo, o delineamento de projetos e monumentos responderia à inscrição da arte num campo ambiental – que corre em duas vias. De um lado, projetivamente, a organização discursiva das estruturas visuais faz menção às páginas diagramadas de um jornal ou revista, exigindo, para o campo da oposição ao regime, capacidade de subversão nos meios de produção (principalmente da comunicação). De outro lado, ao erigir tais monumentos espacialmente, delimitando um campo de luta, exige-se disciplina e método na ação. Ainda na intervenção ambiental *Faça Você Mesmo: Território Liberdade*, não se trata de declarar ingenuamente que a arte seja um campo de ação livre (como uma espécie de liberdade *ready-made*), mas de compreendê-la como a mediação discursiva pela qual se encena uma ação modelar – que, obviamente, não se esgota em si, projetando a liberdade para o campo da ação. Deste modo, delimitando o perímetro de ação, o artista não hesita em ser ele mesmo a dar um primeiro exemplo, realizando uma ação visual e física – fazendo o papel de primeiro participante – ao inserir na montagem do trabalho uma mensagem com destino claro: *To the police* (1968).

Fig. 77

⁴⁹ Hélio OITICICA, “Programa Ambiental” (1966, op. cit.), p. 103.

Página anterior

Fig. 76 – Antonio Dias, *Do it yourself: freedom territory*, 1969 (fita adesiva), 400 x 600 cm

Fig. 77 – Antonio Dias, *To the police*, 1968 (bronze), aprox. 8 x 12 cm

Como frisara Oiticica ao definir sua noção de arte social-ambiental:

posição “social-ambiental” é a partida para todas as modificações sociais e políticas, ou ao menos o fermento para tal – é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que se refazem constantemente [...].⁵⁰

Redefinindo a própria lei interna da relação “ambiental”, os planos apresentados no *Project-book* esclarecem ou reconfiguram a dimensão da participação do espectador, que é chamado agora para criar seu próprio papel numa espécie de teatro ambiental.⁵¹ Na legenda da prancha IV (4) *Area for / the beginning / the end*, a relação que a proposição estabelece com a experiência do participante define sua dimensão teatral:

[é mediante] o ato de justificar [a proposição] que a experiência assume sua significação, que é a de [ser] uma estrutura básica para um teatro de libertação com participação individual.⁵²

Fig. 66

⁵⁰ Hélio OITICICA, “Programa Ambiental” (1966, op. cit.), p. 103.

⁵¹ “Então a série que vai resultar em *Trama* é toda nesse sentido: uma espécie de microteatro, como eu queria fazer. Queria que cada plano daqueles fosse uma espécie de um teatrinho sensorial, onde você podia entrar e, através de elementos mínimos, criar mentalmente uma vivência ali em cima”. Entrevista de Antonio Dias ao autor, Rio de Janeiro, 09.07.2011. Ver também Hélio OITICICA, “Auto-teatro” (01.09.1971, esboço não publicado, PHO 0511/71 – 11/15). A redefinição da relação com o participante em termos de uma encenação e da proposição de situações ambientais ecoa o debate teatral brasileiro da época, que girava em torno da problematização do eixo palco-plateia, problematização que fora posta no início dos anos 1960 pelo Teatro de Arena com a criação da figura do *coringa*. O debate, problematizando a distinção estrita entre atores e público, ganhou fôlego no correr dos anos 60 e adquiriu, ao final da década duas formulações antagônicas: 1) aquela segundo a qual a relação entre palco e plateia é pautada pela participação compulsória do público e pela encenação mútua da violência (violência que é da sociedade e preexiste à relação estabelecida pela cena), desenvolvida por José Celso Martinez Correa (1937-) com o Teatro Oficina; e 2) aquela segundo a qual a relação palco e plateia é uma relação pedagógica, também mútua, na qual propositos (ator) e participante (público) se implicam reciprocamente na resolução de uma situação (social) dada, formulação desenvolvida por Augusto Boal (1931-2009) com o Teatro do Oprimido. A primeira tem por base a encenação da cisão originária da sociedade de classes (objetivada na realidade brutal do regime militar), que afigura o suposto conservadorismo comportamental do público (ou de parte dele) e o progressismo comportamental e político supostamente inerente à prática artística, enquanto a segunda procura encenar a hipotética e desejável reconciliação social, que envolve a tomada de ação por parte do Oprimido na superação da sociedade de classes. Ver, para uma análise polêmica e partidária, Iná Camargo COSTA, *A Hora do Teatro Épico no Brasil* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996).

⁵² Antonio DIAS, “Project-book – 10 plans for open projects” (1969, PHO 0306/69, op. cit.).

Elementos da cena ambiental: Projetos – Enigmagens

A redefinição prática da noção de participação do espectador nos esboços e planos do “microteatro aberto” de Antonio Dias não passou despercebida por Oiticica, que imediatamente reconfigurou o quadro teórico e reflexivo de seu “programa ambiental”. Oiticica, aproveitando-se do neologismo criado por Rogério Duarte (que se envolveria na edição frustrada do livro), *probject* (“projeto”), rearticulou, em *Special for Antonio Dias’ Project-book* (1969),⁵³ sua explicação original, em termos “ambientais”, do objeto:⁵⁴

Então a classificação clara e inventiva dos elementos imagéticos [da obra de Antonio Dias] deu lugar a cubos negros, áreas limitadas-ilimitadas, elementos gerais que agem mais como recipientes para gerar percepção significativa; a construção de objetos não está imediatamente relacionada à criação de objetos-de-arte como elementos estáticos e acabados – o objeto para participação ou contemplação – eles podem ser identificados com o conceito de *projeto* [project] de Rogério Duarte – alguns [objetos], ainda ligados diretamente ao seu trabalho anterior, agem como uma síntese do pensamento imagético; outros, os projetos para “exercícios de campo-aberto” são aqueles a serem tomados especificamente como *projetais* [...].⁵⁵

O termo *projeto* reúne as palavras “projeto” e “objeto”, atribuindo aos objetos produzidos pelo artista o caráter de uma ideação aberta à interferência (tais objetos não seriam mais “obras-de-arte” prontas, mas projetos ainda não realizados de ação). Em outro sentido, o *objeto* – tal um *projétil* – se *projeta* em direção ao observador-participante, que se vê, diante de um “perigo eminente”, instado à ação.⁵⁶

⁵³ Hélio OITICICA, “Special for ANTONIO DIAS’ Project-book” (1969, PHO 0306/69, op. cit.).

⁵⁴ Que já no “Programa Ambiental” (1966) não seria mais considerado uma obra-de-arte, mas sim, como definido em “Instâncias do Problema do Objeto”, como “sinal no ambiente” para o “comportamento” do participante. Ver Hélio OITICICA, “Instâncias do Problema do Objeto” (1968, PHO 0130/68, op. cit.), p. 27-28.

⁵⁵ Hélio OITICICA, “Special for ANTONIO DIAS’ Project-book” (1969, PHO 0306/69, op. cit.). Em inglês, no original: “So the clear, inventive classification of imagetical elements, has given place to black cubes, limited-unlimited areas, general elements which act more as recipients for the generation of significative perception; the erection of objects is not immediately related to the creation of art-objects as static finished elements – to the object for participation or contemplation – they could be identified with Rogerio Duarte’s concept of *probject* – ones, still directly linked to his former work, act as a synthesis of the imagetical thought; others, the projects for ‘open-field exercises’, are the ones to be taken as being specifically projectal.”

⁵⁶ “Um dos requisitos para a apreciação completa da arte de vanguarda é o reconhecimento por parte do observador da possibilidade real de levar um tiro.” Boris GROYS, “On the Ethics of the Avant-Garde,” in *Art in America* 81, no. 5 (New York, May 1993), p. 110-13, apud Christina KIAER, “Boris Arvatov’s Socialist Objects”, in *October*, Vol. 81 (Cambridge, MIT Press, Summer, 1997), p. 118. Em inglês no original: “one of the requirements for full appreciation of [avant-garde] art was the viewer’s recognition of the real possibility of being shot.”

A criação de proposições não deve ser identificada com formas de arte padronizadas, ou corpos formais significantes completos e acabados – mesmo se eles estão objetivamente “presentes” como um corpo, eles podem ser um enigma objetivando um *exercício aberto de comportamento significativo*. A procura por estruturalidade aberta se tornou hoje o objetivo de alguns artistas, ou muitos, como um tipo de coletivismo e generalização de ideias; por toda parte a ideia de improvisação foi transformada na *participação do espectador* – agora [inclusive] isso tende a uma ideia mais sintética – não apenas o velho ato de participação do espectador [...] se tornou uma [ideia] *proposicional* – o processo [mesmo] de apreensão de alguns trabalhos e ideias não necessita apenas de uma “participação”, mas dissemina a *ideia completa de criação* e demanda um ato real de construção de significações.⁵⁷

Além da conceitualização do *projeto*, que reúne numa única constelação o perigo e a participação como elementos fundadores da atividade criadora – superando tanto a velha categoria do “improviso” (por parte do artista) quanto a participação em moldes mecanicistas (na qual o artista produz um objeto que obriga o participante a uma relação específica, unívoca) – Oiticica também depreende da obra de Dias a tensa relação que ela estabelece com a imagética do mundo contemporâneo. Oiticica nota que na obra de Dias a retirada das imagens não significa um recuo para a estruturação pré-imagética do objeto, mas o aprofundamento e a busca de uma síntese reflexiva que abarca a necessidade (que é do artista, mas também da subjetividade contemporânea geral, submetida à generalização modernizante dos signos imagéticos) de continuamente produzir imagens. Para isso Oiticica constrói ainda outro neologismo: *enimage* (“enimagem”):

A experiência de Antonio Dias emerge de uma visão imagética superlativa, em direção a sua síntese – a *enimage* [*enimage*], por meio da criação de monumentos: a *participação aberta*, provocando uma síntese de suas tendências iconográficas (a necessidade de continuamente construir imagens). Dias tem a necessidade de erigir tais monumentos, que foram uma vez imagéticos; com a consciência de uma necessidade sintética, onde o problema seria posto claramente como construtivo e diretamente efetivo [...]. / Mas a procura por *campos abertos* é também, neste caso, a procura por um *enigma*

⁵⁷ Hélio OITICICA, “Special for ANTONIO DIAS’ Project-book” (1969, PHO 0306/69, op. cit.). A tradução de “*open exercise of significative behavior*” No original: “The creation of propositions does not have to be identified with standardized art forms, or finished significant formal bodies – even if they are objectally ‘present’ as a body, they can be an enigma aiming towards an *open exercise of significative behavior* [...]. The search for open structurality has become today the aim of some artists, or many, as a kind of collectivism and generalization of ideas; everywhere the idea of improvisation has been transformed into the *participation of the spectator* – now it tends towards a more synthetical idea – not only the old participative act of the spectator (it still referred to the ‘spectator’ as a ‘participator’, the problem being put as the opposition of spectator and anti-spectator, remaining in the context of the spectator) has become a *propositional* one – the process of apprehending some works or ideas does not simply need a ‘participation’, but disseminates a *whole idea of creation* and demands a real act of building up of significations.”

aberto [...] mas agora ele identifica o enigma com uma estrutura significante aberta, e mostra que o mundo imagético não é mais suficiente para expressar as múltiplas possibilidades para o *enigma* [...].⁵⁸

O enigma, no caso, é a intervenção crítica que possibilita a síntese reflexiva da produção imagética (e não a mera reprodução das imagens que circulam socialmente, por via do *mass media*). Na *enigmagem* também se concentram os elementos de perigo e participação que foram notados na constelação do *projeto*. O enigma (cuja resolução é aberta) é o perigo de significar que a imagem (ou, no caso, a não-imagem) carrega consigo – é este o perigo que o objeto projeta no observador:

Dias procura, através de seu livro de projetos-proposições, superar o campo ideal imagético da “participação”; e procura emergir num ato puro de proposição-pensamento, como um pré-teatro, que pode ser abertamente formulado: embora algumas formulações primárias das ações sejam colocadas mediante prescrições – como nas regras de um jogo, elas não apontam para uma possibilidade, mas para várias [...].⁵⁹

Veja-se o exemplo da prancha II (5) *Terror Square (Monument in the Darkness)*:

Fig. 78

Monumento nas trevas / teatro sensorial do medo. Exercício de percepção. A *pantera* está livre e tem movimentos independentes: o *monumento* é criado – e termina – sempre que uma área definida é individualizada como sendo aquela ocupada pela *pantera*.⁶⁰

⁵⁸ Hélio OITICICA, “Special for ANTONIO DIAS’ Project-book” (1969, PHO 0306/69, op. cit.). Em inglês, no original: “Antonio Dias’ experience emerges from a superlative imagetical vision, towards its synthesis – the *enimage*, by creating monuments: the *open participation*, provoking a synthesis of his iconographical tendencies (the necessity of continuously building images). Dias has the necessity of erecting these monuments, which were once imagetical; with the consciousness of a synthetical necessity, where the problems would be put clearly as constructive and directly effective [...]. But this search for *open fields* is also, here in this case, the search for an *open enigma* [...]”.

⁵⁹ Hélio OITICICA, “Special for ANTONIO DIAS’ Project-book” (1969, PHO 0306/69, op. cit.). Em inglês, no original: “Dias seeks through his book of proposed projects to overcome the pure imagetical ideal field of ‘participation’, and to emerge on a pure thought-proposed act, as a pre-theatre, which can be openly formulated: although some primary formulations of the actions are put through in the prescriptions, they tend to point towards infinite possibilities – as the rule of a game, they do not point too one possibility, but to many [...]”.

⁶⁰ Antonio DIAS, “Project-book – 10 plans for open projects” (1969, PHO 0306/69, op. cit.). Em inglês no original: “*Monument in the darkness* / sensorial theatre of fear. Exercise of perception. *The panther* is free and has independent movements: the *monument* is created – and ends – whenever a definite area is individualized as being that occupied by the panther.” (Aqui, em *Terror Square* a dupla tradução de *square*, praça e quadrado, adquire dimensão significativa importante para a apreensão aberta da proposição).

Fig. 78 - Antonio Dias, *Terror Square (Monument in the Darkness)*, prancha n. II (5) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
Anexo do documento Hélio OITICICA, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (06-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69).

Ainda que certos cenários e regras de ação estejam descritos nas legendas, é marca de todo o *Project-book* a dubiedade ou incerteza acerca da realização literal de tais proposições. Por vezes lhes falta clareza na formulação, como se verifica em *Monument in the Darkness*, no qual não é evidente o lugar onde se daria tal proposição (numa sala escura, com mais participantes? no papel, tal um *puzzle* ou labirinto gráfico? na mente do participante?),⁶¹ nem qual e por quem seria representado o papel preciso da “pantera” (um outro participante que estabeleceria uma relação próxima à brincadeira infantil do *pega-pega*? um ente mental puro que aludiria à paranoia e ao complexo de perseguição? um elemento geométrico que percorre o campo gráfico como num *quebra-cabeça deslizante* ou num *cubo mágico*?).

⁶¹ Também a prancha X (2) *Anywhere is my land* alude à estruturação gráfica de um *puzzle* ou quebra-cabeças de jornal (que é sempre resolvido mentalmente e graficamente): “Qualquer lugar é minha terra / [...] Neste [experimento] eu trabalhei tendo como base o formato do papel (escala 1:1), não é a representação de areia, mas gotas de tinta sobre uma área. O interessante neste trabalho é a luta entre o *fato óptico* [retinal fact] e o *fato mental*. Sem dimensões pré-estabelecidas, mas a ação deve ser desenvolvida de modo a manter a escala 1:1.” Antonio DIAS, “Project-book – 10 plans for open projects” (1969, PHO 0306/69, op. cit.). Em inglês no original: “Anywhere is my land / [...] In this one I worked having as a base the paper’s format (scale: 1:1), it is not a representation of sand, but ink drops over an area. The interesting thing in this work is the struggle between the *retinal fact* and the *mental fact*. No pre-established dimensions, but the action should be developed in a way so as to keep the scale 1:1.”

Ao contrário, em outras pranchas a indicação é tão precisa que sua ironia beira o surrealismo:

Fig. 79

Sempre-verde: monumento para a agricultura / proposição para um monumento social a ser construído no deserto egípcio, usando como base uma das Pirâmides existentes.⁶²

Fig. 79 – Antonio Dias, *EVERGREEN: Monument to agriculture*, prancha n.V (6) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969

É preciso notar que, ainda que o termo não apareça para descrever suas próprias experiências, o mesmo raciocínio descrito pela figura conceitual da *enigmagem* é utilizado por Oiticica na estruturação ambiental de alguns de seus *Bólides*, que adquirem, num contexto aberto de exposição, a mesma dimensão *projetal* do livro de Dias – como, por exemplo, nas proposições de “exercícios de campo-aberto” para o comportamento significativo que se verificam em *Éden* e *Subterrean Tropicália Projects*.⁶³

Fig. 80-81

⁶² Antonio DIAS, “Project-book – 10 plans for open projects” (1969, PHO 0306/69, op. cit.). Em inglês no original: “*Evergreen: monument to agriculture* / proposition for a social monument to be built in the Egyptian desert, using as a base one of the existing Pyramids”.

⁶³ Para a aproximação da instalação ambiental *Faça Você Mesmo: Território Liberdade* (Antonio Dias, 1969) com a *Open Area of Myth* pertencente ao *Eden* construído por Oiticica para o *Whitechappel Experiment* (exposição na *Whitechappel Art Gallery*, Londres, 25.02-06.04.1969), ver Sérgio Bruno MARTINS, “A Not-So-Foreign View: Antonio Dias in Milan” (op. cit.): “um trabalho como *Faça Você Mesmo: Território Liberdade* [...] pode ser visto como a prefiguração de certo número de interesses que Oiticica desenvolvia no período. Com sua economia extremamente concisa, o trabalho [...] propunha (potencial) participação em termos menos orientados do que o *Eden* [de Oiticica...]. De fato, as únicas partes de *Eden* que dispensam orientação são os *Ninhos* e a área circular vazia que Oiticica denominou *Área Aberta do Mito*. [...] Em

Fig. 80-81 – Hélio Oiticica, *B47 Bolide Caixa 22 “Mergulho do Corpo”*, 1967 (fibrocimento, borracha e água), 53 x 68 x 63 cm, integrante do ambiente *Eden*, *Whitechappel Experiment*, Londres, 1969

A inflexão no debate sobre a participação e o ambiental (verificada nas duas “figuras conceituais” da *enigmagem* e do *proobjeto*) que aparece em trabalhos de Dias e Oiticica no pós-69 responde certamente à inflexão geral da cultura brasileira após a repressão e o AI-5 – incluindo, em sua negação reiterada do gozo imagético-participativo, uma postura negativa em relação à fruição de bens de consumo (inclusive informacionais) pelas parcelas altas e médias da população, resultado do milagre econômico. O *enigma*, que se refere à projeção de significados (por parte do observador-participante) em relação ao objeto, por meio de uma ação, estrutura uma nova linguagem visual que interfere na comunicação, que, como diagnosticado nas obras de Antonio Manuel, Oiticica e Dias, não pode se dar diretamente (sob risco de ceder à linguagem do inimigo). De certa maneira, assim como o samba, também a guerrilha exige iniciação.

—

relação à *Área Aberta do Mito* Oiticica declara que ‘não há proposição aqui’; um espaço concebido para um ato reflexivo de auto-fundação, suscitando proximidade com *Faça Você Mesmo: Território Liberdade* no fato de que ambos se ajustam igualmente à descrição de Oiticica no texto para Dias, de ‘exercício aberto de comportamento significativo’ – esta própria descrição, por sua vez, claramente evoca o famoso preceito do crítico Mário Pedrosa, de que a arte deveria ser “o exercício experimental da liberdade”. Em inglês, no original: “a work like *Do It Yourself: Freedom Territory* [...] can be seen as prefiguring a number of concerns Oiticica was developing at that time. With its extremely concise economy it [...] proposed (potential) participation in less oriented terms than *Eden* [...]. In fact, the only parts of *Eden* that drop orientation are the *Nests* and the empty, circular area Oiticica termed *Open Area of Myth*. [...] As for the *Open Area of Myth*, Oiticica states that ‘there is no proposition here’; as a space meant for a reflexive act of ‘self-founding’, it begs proximity with *Do it Yourself: Freedom Territory* in that both seem equally fit for the ‘open exercise of significative behaviour’ Oiticica describes in Dias text – this very description, in its turn, clearly evokes the famous commandment by critic Mario Pedrosa that Oiticica was fond of, namely that art should be ‘the experimental exercise of freedom’.”

CAPÍTULO 3:

A arte do consumo, ou, lacuna em exposição (1972-75)

O Brasil é grande demais para tão poucas ambições. [...] Nossa meta é o triunfo final na arrancada para o desenvolvimento econômico e social. [...] Homem de meu tempo, tenho pressa. Um ritmo de crescimento oscilando entre 6 e 7% já não nos bastam, urge acelerar. [...] *Creio no apressamento do futuro. Creio que, passados os dias difíceis dos anos 60, amanhecerá, na década de 70, a nossa hora.*¹

Gal. Emílio Garrastazu Médici (1905-1985), *Mensagem*, 7 de outubro de 1969.

[As Metas e Bases para a Ação do Governo] identificam na distribuição de renda um dos grandes problemas éticos do nosso tempo – mas é preciso descartar qualquer excesso redistributivista que sacrifique a aceleração da taxa de crescimento nacional.²

Gal. Emílio Garrastazu Médici, Depoimento à revista *Veja*, 14 de janeiro de 1970.

É por isso que nós estamos podendo crescer e simultaneamente reduzir a inflação. Isso para alguns economistas parece impossível, porque eles estão presos no esqueminha que está no livro. Dentro do esqueminha que está no livro não é possível mesmo.³

Delfim Netto (1928-), Ministro da Fazenda (1967-1974), Discurso de 7 de novembro de 1970.

Se é verdade que a inflação começa na cabeça dos homens, também é verdade que, se ela sobrevive por algum tempo, é porque não há outra forma senão sancioná-la pela política monetária, uma vez que a alternativa não é a estabilidade dos preços, como acreditam alguns monetaristas exagerados, mas o desemprego.⁴

Delfim Netto, Ministro da Fazenda, “O empresário e a inflação de 12%”, revista *Exame*, abril de 1973.

Fig. 1 – Antonio Dias, *The Illusionist*, 1971
(acrílica sobre tela) 129 x 161 cm
Texto: THE ILLUSIONIST

¹ Emílio Garrastazu MÉDICI, *O Jogo da Verdade* (Brasília, Imprensa Nacional, 1970), apud José Pedro MACARINI, “A política econômica do governo Médici: 1970-1973”, in *Nova economia*, v.15, n.3 (Belo Horizonte, 2005), p. 7, *online* (acesso 21.09.2011: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-63512005000300003>).

² Emílio Garrastazu MÉDICI, Depoimento à revista *Veja* (14.01.1970), apud J.P. MACARINI, *idem*, p.19.

³ Delfim NETTO, *Revista Visão* (São Paulo, 7.11.1970), apud J. P. MACARINI, *idem*, p.16.

⁴ Delfim NETTO, “O empresário e a inflação de 12%”, in *Exame* (abr. 1973), apud J.P. MACARINI, p.31.

1, 2, 3... Viet...

A partir de 13 de dezembro de 1968, quando foi decretado o Ato Institucional número 5, a política de repressão do regime instalado com o golpe de 1964 alçava um novo patamar. A violência militar recrudesceu e lançava suas garras sobre a produção intelectual, artística e cultural da esquerda, que havia, até então, sido um campo contraditório, dentro do qual se formara uma nova massa de opositores ao regime.⁵ A clandestinidade e o exílio configuravam a nova situação em que se encontravam, a partir de então, artistas, intelectuais e seu público.

Hélio Oiticica, que se encontrava em Londres quando o AI-5 foi anunciado, lá permaneceu até o final de 1969. Numa rápida passagem pelo Brasil (antes de seguir para Nova York, onde ficaria até 1978), Oiticica descreveu sua experiência londrina, na qual sua posição “marginal” (até então ligada à marginalidade carioca) ganhava outra dimensão – a do imigrante e do exilado – que ele resumia como *subterrânea*:

para mim há um tipo de atividade criadora, esse tipo: no mundo seria considerada *underground*: a marginalidade das atividades criadoras é assumida e usada como elemento de frente : à minha atividade atual, no seu todo, quero chamar de “subterrânea” : não será exposta, mas feita; seu lugar no tempo é aberto.⁶

Subterrânea era a nova condição da posição *ambiental* do debate artístico brasileiro. No exílio londrino, o contato com os “planos para projetos abertos” do *Project-book* de Antonio Dias havia levado Oiticica a uma nova formulação teórica (mediante os neologismos “enigmagem” e “probjeto”), que, diante da situação, avançava criticamente o

⁵ “Esta situação cristalizou-se em 64, quando grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para a 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 esta solução de habilidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes organizados em semi-clandestinidade. [...] O regime respondeu, em dezembro de 68, com o endurecimento. Se em 64 fora possível a direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastar liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui 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.” Roberto SCHWARZ, “Cultura e Política – 1964-1969” (1971. op. cit.), p. 62-63.

⁶ Hélio OITICICA, “Experiência Londrina: Subterrânea” (27.01.1970, inédito, PHO 0290/70).

debate da vanguarda brasileira em torno da função do objeto artístico nas proposições de participação do espectador. Tanto a reflexão apresentada em *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (agosto 1969), quanto a descrição da *Experiência Londrina: Subterrânea* (janeiro 1970) descrevem a proposição para a participação como a criação de um “contexto para o comportamento”.⁷ A participação envolvia agora um elemento teatral que explicitava a necessidade de uma nova linguagem:

Quero criar uma linguagem, não importa por que meios ou como : se planejo cinema-experiência e uma ideia para “peça” experiência participação, tudo é continuação das experiências plásticas; agora, as transformações que se davam mais formalmente num nível plástico, mais linearmente (menos linear do que se poderia supor, no entanto), estão se processando num nível a meu ver maior e mais fundamental [...]: creio que a ambição ainda seja a de procurar uma forma de conhecimento, ou formas de conhecimento, por atos espontâneos de criação.⁸

Dada a gravidade da situação que se instaurava com o AI-5, a nova estratégia, subterrânea, clandestina, envolvia o tipo de mobilidade, brevidade e imprevisto que os *monumentos* do *Project-book* (1969) de Antonio Dias propunham. Os termos e a finalidade construtiva da criação de tal linguagem, que congregava o “esforço total humano”, já haviam sido anunciados na *Posição Ética* de 1966:

O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e caos – desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade.⁹

Fig. 2

Os núcleos reprodutíveis nos *Ninhos* (e no *Barracão*) de Oiticica, bem como nas cartografias e planos para *monumentos* de Antonio Dias, propunham “uma ideia de

⁷ Oiticica assim descreve o *Eden* do *Experimento Whitechappel*: “o percurso geral, como um enorme ‘caminhar’, constituía-se num ambiente total, com formas de participação diversas, desde as primeiras experiências na época neoconcreta, até o *Eden*, onde se entrava descalço pela areia, pelas diversas partes (água, palha, folhas) e se abrigava na cama-bólide ou na cabine Cae-Gil [...], até os ninhos [...]; a ideia dos ninhos começou aí [...] e com eles cheguei como que ao limite de tudo: a necessidade de desenvolver cada vez mais algo que fosse extraexposição, extraobra, mais do que o objeto participante, *um contexto para o comportamento*, para a vida; os ninhos propõem uma ideia de multiplicação, reprodução, crescimento para a comunidade: a proposição do ‘barracão’.” Hélio OITICICA, “Experiência Londrina: Subterrânea” (27.01.1970, inédito, PHO 0290/70), p. 1. Grifo meu.

⁸ Hélio OITICICA, “Experiência Londrina: Subterrânea” (27.01.1970, inédito, PHO 0290/70), p. 2.

⁹ Hélio OITICICA, “Posição e Programa – Programa Ambiental – Posição Ética” (julho de 1966, PHO0253/66), in idem, *Aspiro ao Grande Labirinto* (op. cit.), p.83.

multiplicação, reprodução, crescimento para a comunidade”,¹⁰ cujo modelo social era o “caos vietnamesco”,¹¹ explicitado pelo termo *subterrâneo*.

Fig. 2 – Hélio Oiticica, *Célula Barracão*
Experimento 1, 1969, Gardner Art Centre,
University of Sussex (dezembro 1969), PHO
0306/69)

Fig. 3 – Modelo dos túneis “Cu Chi”, Vietnã, in Tom MANGOLD e John PETTYCATE, *The Tunnels of Cu Chi* (Cornell University)

¹⁰ Hélio OITICICA, “Experiência Londrina: Subterrânea” (27.01.1970, inédito, PHO 0290/70), p. 1.

¹¹ Hélio OITICICA, “Posição e Programa – Programa Ambiental – Posição Ética” (1966, PHO0253/66, op. cit.), p.83.

Fig. 4 – Antonio Dias, documento *Project-book – ten plans for open projects*, 1969

Fac-símile digital de documento do arquivo online *Programa Hélio Oiticica* (<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>)

Fig. 5 – Membro do Vietcong saindo de um Túnel “Cu Chi”, Vietnã, anos 1970

Fig. 6

Os termos *subterrâneo* e *subdesenvolvido* ganhavam, na formulação de Oiticica, uma reciprocidade que ampliava e especificava o escopo histórico-político do termo *ambiental* (que fora usado até então). Na anotação *Subterrânia 2* (29.10.1969), Oiticica associa o prefixo *sub* às diversas condições compartilhadas pelas lutas da esquerda mundial: o vietcong aludido como *subdesenvolvido embaixo da terra como rato* é associado à *sub América*, na qual a opção era agora *submergir pelas matas* (aludindo à guerrilha) *ou nas ondas do mar* (aludindo ao exílio).

Fig. 6 – Helio Oiticica, *Subterrânia 2*, 1969 (manuscrito inédito, PHO 0382-69), p. 2

Fig. 4

Também o *Project-book* (1969) de Antonio Dias reunia um léxico ligado às lutas emancipatórias mundiais: *Do It Yourself: Freedom Territory* (Faça Você Mesmo:

Território Liberdade) aludia à demarcação racional de um campo de luta, nos termos das barricadas *soixante-huitardes*; *Anywhere Is My Land (Qualquer Lugar É Minha Terra)*, assim como *Incomplete Biography (Biografia Incompleta)*, traziam, para o planejamento empírico da página (*escala 1:1*), a dimensão do nomadismo e do exílio, que envolve traçar um itinerário (sem ponto de partida ou de chegada); *Terror Square (Praça do Terror)* aludia ao massacre de estudantes em Tlatelolco, em 2 de dezembro de 1968, na Cidade do México¹² (bem como a *pantera* mencionada ecoava o *Black Panther Party* norte americano); *Chinese Monument (Monumento Chinês)* e *Monument to Agriculture (Monumento para a Agricultura)* faziam alusão ao maoísmo; etc.

Fig. 7 – Antonio Dias, *Area for / the beginning / the end*, prancha n.IV (4) do documento *Project-book - 10 plans for open projects*, 1969

Texto: Area for / the beginning / the end

concrete - cement

black marble

¹² Evidenciando o caráter estrutural (e a iminência da repetição das situações) das lutas emancipatórias e das reações contra-revolucionárias do período, depois de setembro de 1973, *Terror Square* passava a se referir também, no imaginário da esquerda, ao bombardeio do *La Moneda*, palácio presidencial chileno, pelo general golpista Augusto Pinochet (1915-2006) – seguido do trágico suicídio do presidente Salvador Allende (1908-1973).

Todavia, mais do que traçar um sentido unívoco, ligado a uma tendência ou partido ideológico específico, a reunião de tal léxico procurava configurar um campo aberto (específico) dentro do qual o participante era convidado a se posicionar mediante um ato de criação de sentido. A prancha IV (4), *Área para / o começo / o fim*, propõe um modelo de ação reflexiva para o participante, no qual o significado ou conteúdo semântico só pode aparecer mediante a leitura que o próprio participante realizar:

*Área para / o começo / o fim / superfície feita de 23 lajes de cimento-concreto, com dois blocos de mármore negro superpostos em uma das extremidades. A ação do participante consiste em determinar uma relação entre os blocos negros e o título. O canto negro invade [o campo] ou se retrai? A partir desta questão, o participante deve tentar justificar a escolha de uma dessas hipóteses; é neste ato de justificar que a experiência assume sua significação, que é a de [ser] uma estrutura básica para um teatro de libertação com participação individual. Qualquer dimensão possível superior a 4 x 6 metros.*¹³

A interdependência entre a atribuição de um sentido à relação objeto-título e a pergunta sobre o sentido do próprio objeto (o bloco negro) exige do observador um posicionamento relacional. É tal posicionamento que determina a “cena” do “teatro de libertação” e que lhe confere um papel na mesma.¹⁴ O papel do participante já não está mais completamente pré-determinado pelo artista. Este apenas esboça um campo significante com poucas regras, por

¹³ Em inglês, no original: “Area for / the beginning / the end / surface made of 23 concrete-cement tiles, with two superposed black marble ones in one of the edges. The participant’s action consists in determining a relation between the black tiles and the title. Does the black chant [sic] invade or retract itself? From this question on, the participant should try to justify choosing one of these hypotheses; it is in this act of justifying, that the experiment assumes its signification, which is that of a basic structure for a liberation theatre with individual participation. Any possible dimension over 4 x 6 meters.” Antonio DIAS (trad. Hélio Oiticica para o inglês), “Project-book – 10 plans for open projects” (1969, PHO 0306/69, op. cit.).

¹⁴ É possível encontrar proposições análogas em diversos filmes de Godard do final dos anos 60, ligados à politização do maio de 68 (que posteriormente resultou na criação do Grupo Dziga Vertov). Por exemplo, a cena protagonizada por Jean Pierre Léaud, em *La Chinoise* (1967), na qual ele se despe da personagem (Guillaume) do militante maoísta e, apresentando-se como ator, passa a narrar para a câmera e para um entrevistador que está atrás dela (no final da cena, ouve-se a voz de Godard) a história de militantes chineses que realizam uma espécie de *performance* para a imprensa ocidental (na qual um jovem chinês, com o rosto coberto de ataduras e curativos, protestando contra a violência da polícia stalinista em Moscou teria dito: “olha o que eles fizeram comigo”, enquanto retirava as ataduras do rosto, que revelavam que ele não fora fisicamente ferido); ao final, a história narrada é a encenação do (suposto) posicionamento de Léaud frente ao enredo e à própria produção do filme. Outra cena análoga é protagonizada por Glauber Rocha, em *Vent d’est* (1969), na qual Glauber, posicionando-se livremente frente ao experimento “colaborativo” da produção do filme (levado a cabo por Godard, Jean Pierre Gorin, Daniel Cohn-Bendit e um grupo formado por militantes políticos de diversas tendências da esquerda radical), indica criticamente o caminho do cinema do terceiro mundo, segundo Glauber, um “cinema perigoso, divino e maravilhoso. Ver Hélio OITICICA, “BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA – programa in progress” (03.03.1974, não publicado, PHO 0301/74).

meio de um esquema gráfico simples (uma vez que o monumento nunca foi construído), de modo a deixá-lo aberto.

quando eu proponho situações, como a que agora procuro levar a cabo: *projeto central park* e outros, para diferentes contextos, não estou querendo criar obras, ou transformar ingenuamente ambientes em obras: a estrutura-abrigo-labirinto ou que forma tomar, é o lugar onde *proposições abertas* devam ocorrer, como uma *prática* não-ritualística, o que coloco em comparação como se fora um “circo sem ritual ou espetáculo”, um *auto-teatro*, onde os papéis estão embaralhados: performer, espectador, ação, nada disso possui lugar ou tempo privilegiado: todas essas tarefas se dão em aberto ao mesmo tempo em lugares diferentes; não há também a urgência de criar nada: a auto-performance de cada um seria a tarefa-*goal* que liga tudo.¹⁵

Fig. 8 – Hélio Oiticica, *PN 16 “NADA”*, 1971-74
(Montagem: Praça XV, Rio de Janeiro, 2010)

Fig. 8

Ecoando, com suas paredes negras, o aspecto funéreo dos “monumentos” propostos por Dias, também o Penetrável *PN16 “NADA”* (1971), de Oiticica, estrutura “proposições

¹⁵ Hélio OITICICA, “PN12 e PN16 NADA / Propor propor / Auto-teatro / subterranean Tropicália Projects” (01.09.1971, esboço não publicado, PHO 0511/71 – 11/15).

abertas” para um “teatro ambiental”, de modo análogo à prancha *Area for / the beginning / the end*:

As pessoas passam por corredores escuros até chegarem a uma primeira área “onde de um lado da sala um fecho de luz é projetado de modo a iluminar uma área da parede em frente: as pessoas, à medida que entram e passam, são atingidas pela luz e suas sombras projetadas na parede e no chão pretos (todas as paredes de PN16 são pretas)”. Na segunda área, a iluminação vem do alto sobre um chão metálico cinza “que espelha o reflexo, como se fossem sombras passando: podemos antever o ruído metálico dos pés ao pisarem o chão”. Seguindo o terceiro corredor, igualmente mergulhado em breu, [os participantes] atingem o termo do percurso numa sala com vários microfones fosforescentes suspensos, onde devem falar, improvisar sobre o “nada”: “a palavra é proposta geralmente por um indivíduo aos participantes que chegam à entrada da área, para uma abordagem da mesma ‘em estado de dicionário’”.¹⁶

Nas anotações preparatórias para o *PN 16 “NADA”*, refletindo sobre os problemas que o consumo e o “espetáculo” colocam para criação, Oiticica vai se colocar a questão:

como *subsistir* no mundo do consumismo em que está mergulhada a produção artística?¹⁷

O experimental e a diarreia

No texto *Brasil Diarréia* (escrito em 1970 e publicado em 1973),¹⁸ Hélio Oiticica abordou os desdobramentos da cultura brasileira no pós-AI-5, aludindo a uma problemática nova: a da ambiguidade dos processos artísticos – formulando dialeticamente a situação particular brasileira (periférica), no contexto mais amplo, “global”. A leitura de Oiticica investe em duas hipóteses mutuamente imbricadas:

¹⁶ “Cabe reforçar que o *PN16 /NADA* foi rigorosamente pensado para os passantes de uma área no centro mais popular de São Paulo, rodeada de atividades comerciais e financeiras. A Praça da República tem suas próprias características que se somam à proposição do Penetrável, a começar pela tradicional feira de arte *kitsch* ao ar livre”. Lisete LAGNADO, *Hélio Oiticica: O Mapa do Programa Ambiental*, tese de doutoramento apresentada ao PPG de Filosofia, sob orientação do prof. Dr. Celso Favaretto (São Paulo, FFLCH-USP, 2003), p.144. As citações entre aspas são retiradas das anotações de Oiticica, “PN12 e PN16 NADA / Propor propor / Auto-teatro / subterranean Tropicália Projects” (01.09.1971, esboço não publicado, PHO 0511/71 – 11/15).

¹⁷ Hélio OITICICA, “PN12 e PN16 NADA / Propor propor / Auto-teatro / subterranean Tropicália Projects” (01.09.1971, esboço não publicado, PHO 0511/71 – 11/15).

¹⁸ Hélio OITICICA, “Brasil Diarréia” (10.02.1970, PHO0328/70), in Ferreira GULLAR (org.), *Arte Brasileira Hoje – Situação e Perspectivas* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973), p.147-152, rep. in César OITICICA Filho / Sergio COHN/ Ingrid VIEIRA (orgs.), *Hélio Oiticica – Encontros* (Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2009), p.112-119.

1) Dando continuidade à discussão posta pela “unidade de ação” da vanguarda brasileira com a *Nova Objetividade*, Oiticica formula uma leitura crítica da ambivalência congênita à cultura, com vistas à conceitualização do que ele denomina “o experimental” (ligado à posição *subterrânea*) – que se conformaria como um movimento de supressão da “arte experimental”. Segundo tal conceitualização, o campo cultural constituiria um laboratório para a experiência social mais ampla (“o experimental” é entendido como uma concepção libertária e crítica da sociedade):

Dizer-se que algo chegou “ao fim”, assim como a pintura, por exemplo (ou como o próprio processo linear que determina essa ideia) é importante, o que não quer dizer que não haja quem a faça; dizer que ela acabou é assumir uma posição crítica diante de um fato, é propor uma mudança; propor uma mudança é mudar mesmo, e não conviver com o banho de piscina paterno-burguês ou com o mingau da “crítica d’arte” brasileira.

A pressa em criar (dar uma posição) num contexto universal a esta linguagem-Brasil, é a vontade de situar um problema que se alienaria, fosse esse “local” (problemas locais não significam nada se se fragmentam quando expostos a uma problemática universal; são irrelevantes se situados somente em relação a interesses locais, o que não quer dizer que os exclua, pelo contrário) – a *urgência* dessa “colocação de valores” num contexto universal, é o que deve preocupar realmente àqueles que procuram uma “saída” para o problema brasileiro. [...] Não existe “arte experimental”, mas *o experimental* que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos valores vigentes [...].¹⁹

2) em chave pessimista, H.O. aponta as consequências já visíveis da não realização social ampla do “experimental”, nas figuras-blague da “conservação-diluição” e da “diarreia”, duplos da “convi-conivência (doença típica brasileira)”: a ampla “falta de caráter da sociedade”.²⁰ Oiticica associa a “diarreia” cultural do país (a diluição e o ecletismo que impedem o acúmulo crítico dos fenômenos culturais e intelectuais) à “falta de caráter” ampla e global da sociedade:²¹

O Brasil e a “cultura brasileira” parecem aspirar a uma forma imperialista “paterno-cultural”. [...] parece que essas posições [críticas] desvaneceram quase que por completo (salvo, é claro, em alguns indivíduos, minoria absoluta, que persistem num nível experimental criador): a falta total de caráter

¹⁹ Hélio OITICICA, “Brasil Diarréia” (10.02.1970, PHO0328/70), p. 113-114, 118.

²⁰ Nesta formulação, Oiticica retoma criticamente (sem adesão ou elogio) a problemática da “falta de caráter” da sociedade apresentada por Mário de Andrade (1893-1945) em *Macunaíma* (1928).

²¹ Hélio OITICICA, “Brasil Diarréia” (1970, PHO0328/70, op. cit.), p. 116-117. Segundo Otília Arantes, os epígonos tropicalistas são também alvos desta crítica de Oiticica à “diluição” e ao ecletismo. Cf. Otília B.F. ARANTES, “De *Opinião 65* à XVIIIª Bienal” (op. cit.), p. 76.

floresce hoje no Brasil – não me refiro somente à “cultura” e “contexto cultural”; o conceito limita e amesquinha tudo; quero me referir a uma coisa global, que envolve um contexto maior de ação (incluindo os lados ético-político-social), de onde nascem as necessidades criativas: mais particularmente aos “hábitos” inerentes à sociedade brasileira: cinismo, hipocrisia, ignorância, concentram-se nisso a que chamo de *convi-conivência* [...].²²

O campo “experimental”, um processo “ainda em formação”, se oporia, assim, ao quadro “diarreico” geral (usando a expressão de Oiticica):

a condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânea, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação; a cultura [...] realmente efetiva, revolucionária, construtiva, [...] assume toda a condição de subdesenvolvimento, mas não como uma ‘conservação desse subdesenvolvimento’, e sim como uma ‘consciência para vencer a *super* paranoia, repressão, impotência’ brasileiras; o que mais dilui hoje [1973] no contexto brasileiro é justamente essa falta de coerência crítica que gera a tal *convi-conivência* [...].²³

O “experimental” no texto de Oiticica aparece como um dever-ser, uma atitude construtiva desejável (ainda minoritária, subterrânea, em formação) frente ao quadro “diarreico” realmente existente. Com olho no processo contraditório que correra entre 1964 e 1968, no qual a cultura de esquerda havia participado da gestação de uma nova massa de oponentes do regime, Oiticica procura analisar criticamente a função da criação da “linguagem-Brasil” no pós-AI-5. Diante da situação, na qual a massa oposicionista se encontra na clandestinidade que a luta armada exige (enquanto o regime declarava abertamente o endurecimento), Oiticica procura encontrar a posição, com enquadramento global, que a nova realidade social exige da prática simbólica.

No texto de Oiticica, a noção de “experimental” seria um análogo da “formação” desejável do país, de superação da condição de dependência, ligada simbolicamente ao ideário da luta revolucionária articulado pelo engajamento político na clandestinidade e na guerrilha. Mas as figuras crítico-jocosas da “diarreia” e da “convi-conivência” apontam para um diagnóstico realista frente à experiência social geral, ou seja, à real (con)formação histórica do país. Oiticica depara-se então, mediante tal oposição entre “experimental” e “diarreico”,

²² Hélio OITICICA, “Brasil Diarréia” (10.02.1970, PHO0328/70), p. 115-116.

²³ Hélio OITICICA, “Brasil Diarréia” (1970, PHO0328/70, op. cit.), p. 117.

com a ambivalência e a ambiguidade “congenitas” que possuem os fatos culturais frente à experiência social. Como notara o crítico literário Roberto Schwarz (1938-):

Falamos longamente da cultura brasileira. Entretanto, com regularidade e amplitude, ela não atingirá 50.000 pessoas, num país de 90 milhões. É certo que não lhe cabe a culpa do imperialismo e da sociedade de classes. Contudo, sendo uma linguagem exclusiva, é certo também que, sob este aspecto ao menos, contribui para a consolidação do privilégio. Por razões históricas [...] ela chegou a refletir a situação dos que ela exclui, e tomou o seu partido. Tornou-se um abcesso no interior das classes dominantes. É claro que na base de sua audácia estava a sua impunidade [no período 1964-1968]. Não obstante, houve audácia, a qual convergindo com a movimentação populista num momento, e com a resistência popular à ditadura noutro, produziu a cristalização de uma nova concepção do país. Agora, quando o Estado burguês [...] cancela suas próprias liberdades civis, que são elemento vital de sua cultura, esta vê nas forças que tentam derrubá-lo a sua esperança. Em decorrência, a produção cultural submete-se ao infravermelho da luta de classes, cujo resultado não é lisonjeiro.²⁴

Em relação às conformações simbólicas no pós-AI-5, Oiticica intuía, em *Brasil Diarréia* (1970), a hegemonia do campo “diarréico” – ou seja, a “conservação” das estruturas violentas e autoritárias da sociabilidade brasileira e a “diluição” dos ganhos críticos do passado recente.²⁵ Contra a desagregação (por via da “conservação-diluição”) da dinâmica que animara a arte brasileira no período 1964-69 (ligada à *Nova Objetividade*) Oiticica propunha uma “ambivalência crítica”, que levasse em conta a

multivalência dos elementos “culturais” imediatos, desde os mais superficiais aos mais profundos (ambos essenciais); reconhecer que para se superar uma condição provinciana estagnatória, esses termos devem ser colocados universalmente, isto é, devem propor questões essenciais ao fenômeno construtivo do *Brasil como um todo, no mundo* [...]. Anular a condição colonialista é assumir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem (o que aumentaria a condição provinciana para sua permanência); assumir e deglutir a superficialidade e a

²⁴ Roberto SCHWARZ, “Cultura e Política – 1964-1969” (1971. op. cit.), p. 92. Para a aproximação entre as posições expostas em “Cultura e Política” (1971) de Roberto Schwarz e em “Brasil Diarréia” de Oiticica, utilizo o esquema traçado por Otilia B.F. ARANTES, “De *Opinião 65* à XVIIIª Bienal” (op. cit.), p.75-76.

²⁵ Em 1972, segundo relato de Antonio Dias, a repressão e a cultura do consumo implantada com o “milagre econômico” já haviam dado resultados visíveis: “Depois da *Opinião* e de *Nova Objetividade* tudo parou. [...] Eu lembro de ter voltado cinco anos depois [1972]. Quando eu voltei ao Brasil e, olhei assim nos jornais, não tinha nenhum sinal de atividade. Vi que tinha ainda uma ou duas galerias antigas abertas, mas que faziam aquela coisa da normalidade decorativa. E fui ver algumas pessoas que eu conhecia do ambiente artístico e me diziam ‘não vou a museu há uns anos...! sei nem o que fazem lá! Aliás, não tem nada, ninguém faz nada e eu tô quase a fim de ir prá Amsterdã fazer desenho na rua’. Porque era também a época do desbunde, do barato, de ficar todo mundo assim... tudo acontecia ali naquele paraíso, embora não se pudesse discutir nada. Nessa minha primeira volta eu fiquei muito assustado. 72 eu vim a primeira vez de volta. Eu percebi então: ‘se eu tiver que vir pro Brasil mais, eu não sei se eu vou gostar’”. Entrevista de Antonio Dias ao autor, Rio de Janeiro, 09.07.2011.

mobilidade dessa “cultura”, é dar um passo bem grande – construir; ao contrário de uma posição conformista, que se baseie sempre em valores gerais absolutos [...]. Não existe “arte experimental”, mas *o experimental*, que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-conivência. No Brasil, portanto, uma posição *crítica universal permanente* e o *experimental* são elementos construtivos. Tudo o mais é diluição na diarreia.²⁶

Como notou Otilia Arantes em relação à posição de Oiticica,

Como se vê, o reconhecimento ou a denúncia da ambivalência não tinha um sentido negativo, mas fazia parte de uma postura crítico-construtiva. Uma arte que ficasse restrita à denúncia ou fosse apenas anti permaneceria perigosamente fora da realidade, reforçando apenas as contradições. A dimensão construtiva ou prospectiva dessa vanguarda estava diretamente vinculada [...] ao fato de não se pôr como uma arte acabada, e necessariamente separada, mas como uma “obra aberta” à participação do público. [...] Ao mesmo tempo, não há como abandonar o meio-fio em que se equilibra essa produção de vanguarda (evidente e inevitavelmente burguesa), escapando pelo outro lado. A conscientização e explicitação desta posição incômoda são seu último recurso para se defender contra a recuperação / neutralização incessante promovida pela indústria cultural.²⁷

Ilustrações da Arte

Na chave *experimental* proposta por Oiticica, a partir de 1972, verifica-se uma segunda “virada” na obra de Dias, na qual os elementos anedóticos das legendas-títulos – como a alusão ao maoísmo de *Lin Piao’s Biography* (1968) ou à incitação popular *soixante-huitard* de *Do It Yourself: Freedom Territory* (1968) – são então substituídos pela sentença-modelo *The Illustration of Art* (*A Ilustração da Arte*). Neste novo campo, articulado pelo enunciado, seguem-se questões levantadas no período anterior, mas agora de maneira mais fria:

Esse movimento se inicia com uma “limpeza” da superfície visível e [na qual] desaparecerão os resquícios de concessão ao sensível, aquela isca que muitas vezes era consumida sem que o peixe ficasse preso ao anzol. Assumindo o modelo pelo modelo, *The Illustration of Art* evidencia aquilo

Fig. 9

²⁶ Hélio OITICICA, “Brasil Diarréia” (1970, PHO0328/70, op. cit.), p. 116-117, 119.

²⁷ Otilia B.F. ARANTES, “De *Opinião 65* à XVIIIª Bienal” (op. cit.), p.75-76.

que antes estava parcialmente velado pelo atrativo gráfico e pela construção metafórica: subvertendo a “leitura” e daí seu consumo, *impõe a reflexão sem contemplação*.²⁸

Fig. 9 – Antonio Dias, *A Ilustração da Arte*, 1971 (acrílica sobre tela), 120 x 120 cm

Fig. 10 – Antonio Dias, *The Illusionist*, 1971 (acrílica sobre tela) 129 x 161 cm

Fig. 11 – *Alçapão para túnel fechado*, em Cu Chi, Vietnã

Fig. 12 – *Alçapão para túnel aberto*, em Cu Chi, Vietnã (fotos Kevyn Jakobs, 1997)

Em termos de conteúdo, é na série *The Illustration of Art* que ocorre uma inflexão de sentido. Das alusões às organizações e lutas da esquerda, as obras passam a fazer menção, agora explicitamente, à dinâmica econômica que também permeia a produção artística. Com o “milagre econômico”,²⁹ a economia nacional passava a ser o centro das atenções da classe média e, com isso, ganhava os holofotes dos meios de comunicação.³⁰

²⁸ Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha da trama” (1979, op. cit.), p.32.

²⁹ “Chama-se milagre econômico o período entre 1967 e 1973, em que o Produto Interno Bruto (PIB) cresceu 115% ao ano, em média, quase o dobro da média histórica do país. Isso ocorreu no contexto de grande afluxo de capitais estrangeiros a baixo custo, políticas de concentração de renda e êxodo rural, detonando um ciclo

Fig. 13 – Antonio Dias, *The Illustration of Art*, 1973 (acrílica sobre tela), 150 x 150 cm

Fig. 14 – Antonio Dias, *The Illustration of Art*, 1973 (acrílica sobre tela), 150 x 150 cm

The Illustration of Art configuraria, assim, por meio de uma reflexão política sobre o conteúdo econômico da produção artística, um processo crítico – análogo ao apresentado em “Brasil Diarréia” (1970) por Hélio Oiticica – no qual são explicitadas as ambiguidades e os impasses do processo cultural frente à experiência social:³¹

Na impossibilidade de tocar em certos temas, ela [a cultura] como que se escolheu para centro de suas preocupações. A cultura brasileira atual não está discutindo metafisicamente sua razão de ser conceitual ou estética. Ao contrário, o nosso criador nunca esteve tão precisado de sua criatura. A tal

de grande expansão na construção civil, que foi o motor do milagre”. Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários nos Tempos da Imprensa Alternativa* (op. cit.), p. 77.

³⁰ Desde 1971, com o assassinato do líder guerrilheiro Carlos Lamarca (1937-1971), as notícias sobre as atividades dos grupos guerrilheiros e sobre os casos de prisão, tortura ou morte causados por militares estavam vetadas pela censura – a começar pela notícia da morte de Lamarca: “Por determinação do presidente da República, qualquer publicação sobre Carlos Lamarca fica encerrada a partir da presente, em todo o país. Esclareço que qualquer referência favorecerá a criação do mito ou deturpação, propiciando imagem de mártir que prejudicará interesses da segurança nacional”. Comunicado do diretor da Censura Federal, 22.09.1971, apud Elio GASPARI, *A Ditadura Escancarada – As Ilusões Armadas* (São Paulo, Companhia das Letras, 2002), p. 358. Além disso, como nota Bernardo Kucinski: “A euforia vivida pela classe média nutrida no milagre econômico forneceu à grande imprensa a justificativa de mercado para um jornalismo complacente, através de produtos de disseminação cultural, como os fascículos e as revistas de lazer, nos quais o jornalismo crítico era secundário. A visão triunfalista da economia baseada na mitificação do crescimento do PIB (Produto Interno Bruto) monopolizou o noticiário em detrimento da política”. Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários nos Tempos da Imprensa Alternativa* (op. cit.), p. 77-78.

³¹ “Ousamos mesmo afirmar que em certas situações, colocar o problema da arte (mesmo para nós que somos mais fazedores que juízes) vale mais que produzi-la.” Rogério DUARTE, “Notas sobre o desenho industrial” (1965, op. cit.), p. 118.

ponto que a impossibilidade de produzi-la é que é seu desespero. Ele não está perguntando platonicamente *por que* nem *para que*, mas buscando o *como* fazer.³²

The Illustration of Art forma um conjunto de trabalhos que não possui unidade material prévia: filmes super-8, pôsteres, quadros, máscaras, gravuras e intervenções ambientais. Sua unidade é, antes, programática:

reflexão crítico-analítica e irônico-poética sobre a pintura e a escultura contemporânea.³³

Fig. 15 – Antonio Dias, *The Illustration of Art*, 1972 (acrílica sobre tela), 130 x 162 cm

³² Zuenir VENTURA, “A falta de ar”, in *Visão* (Rio de Janeiro, agosto de 1973), rep. in Elio GASPARI et. al. (org.), *70/80 Cultura em Trânsito: da repressão à abertura* (op. cit.), p. 57.

³³ Paulo Sérgio DUARTE, “Sobre a Ilustração da Arte, ainda”, in Antonio DIAS, *Antonio Dias*, catálogo de exposição (Rio de Janeiro, Galeria Saramenha, 1979), p.10, *online* (acesso 19.02.2009: http://www.antoniodias.com/textos_13.php?codTexto=63).

Fig. 9
13-15

Fig. 16-17

Fig. 17-18

Alguns dos primeiros trabalhos assim denominados ainda seguem a lógica de paginação e diagramação que fora o regime visual sistematizado no *Project-book* (1969). Mas, despojando-se do elemento anedótico ou sensível, tais quadros passam a aludir, interna ou externamente, a um tautológico sistema de unidades e medidas³⁴ – em princípio de modo gráfico (enumerando áreas dentro do campo pictórico), mas logo depois por meio de polípticos ordenados na parede de modo lógico, mas assimétrico. Por meio da assimetria na disposição dos quadros (um quadro grande do lado de outro menor, ou então duas telas dispostas em coluna, com apenas uma tela ao lado), a concentração de superfície pictórica de um dos lados cria a impressão de falta no outro. Tal falta é logo “completada” pela numeração também da parede, que passa a ser não apenas suporte para a exposição de quadros, mas também superfície “pictórica” a ser exposta.

Fig. 16 – Antonio Dias, *The Illustration of Art* (diptico), 1973 (acrílica sobre tela e vidro), 50 x 50 cm + 150 x 150 cm

³⁴ Já o disco *Record: The Space Between* (1971) apresentava um sistema circular de medida (no caso, por meio da alternância entre som e silêncio, criava-se uma unidade de tempo): no lado A do LP, apresentava-se uma “teoria da contagem” (*theory of counting*), na qual silêncio e o “tique-taque” de um relógio se alternavam em intervalos de 3 segundos; e, no lado B, uma “teoria da densidade” (*theory of density*), na qual o silêncio se alternava, no mesmo intervalo, com o ruído da respiração humana. Para uma análise detida, ver Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha da trama” (1979, op. cit.), p. 32-33.

Fig. 17 – Antonio Dias, *The Illustration of Art* (políptico), 1973 (acrílica sobre tela), 60 x 90 cm cada

Fig. 18 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Hide-Brick Painting*, 1974 (lápis e gesso sobre tela), 130 x 195 cm

Excesso de falta

- Eu me disse: para tornar isto visível, terei que suprimir parte disto...
- ... a fim de revelar uma situação que nem sequer existe, ou de integrar este espaço que é todo e ao mesmo tempo é nenhum?
- ... Ou ainda para mostrar esta totalidade, que existe fora do quadro, e que de lá o invade.³⁵

Fig. 19 – Antonio Dias, página interna do livro *Some Artists Do / Some Not* (Milão, Ed. Nuovi Strumenti, 1974)

Texto manuscrito:

Texto: OUT-OF-BOUNDS

the idea of reality

model

painted black to eliminate

No meio da série heterogênea – em termos de materiais e procedimentos – de *The Illustration of Art* é possível, no entanto, identificar, a partir de 1973, um subconjunto: trabalhos com o título *Illustration of Art / Model*. Quadros, pôsteres ou materiais utilizados sobre a parede da galeria, que aludem à relação contemplativa do espectador, sempre intervindo – por meio do título ou de “legendas” – crítica e reflexivamente nessa relação. Na série de *modelos* de *The Illustration of Art*, Dias sistematizará a “lacuna” visual que caracterizará sua obra a partir de então.

³⁵ Nadja von TILINSKY, “Nadja von Tilinsky + Antonio Dias – Em conversação”, in Antonio DIAS, *Trabalhos, Arbeiten, Works 1967-1994* (op. cit.), p. 54.

Fig. 20 – Antonio Dias, *AlphaOmega Biography* (políptico), 1968 (acrílica sobre tela), 190 x 380 cm
 Texto: CELL FLESH SKIN ISOLATION
 PATTERN IMAGE VISION UNIVERSE

Fig. 20

Tal lacuna já havia aparecido em 1968, quando, em *AlphaOmega Biography*, o artista havia inscrito o termo “ISOLATION” na parede da galeria. Mas é apenas com a série de *modelos* de *The Illustration of Art* que o procedimento se tornará, mediante a repetição irrestrita, um regime poético. Nesse grupo de trabalhos, a forma retangular à qual falta um pedaço quadrado evoca esteticamente a construção desagregada de um todo: comparado ao regime anterior, no qual os campos retangulares ecoavam a estruturação geométrica da paginação publicitária ou jornalística, os vários retângulos de *The Illustration of Art* parecem ter um pedaço arrancado.

Fig. 21 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Art / Model*, 1973 (acrílica sobre tela), instalação de 6 telas de 60 x 60 cm cada

Texto: THE ILLUSTRATION OF ART
ART
MODEL

Fig. 22 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Society / Model*, 1973 (acrílica sobre tela), instalação de 7 telas de 60 x 60 cm cada

Texto: THE ILLUSTRATION OF ART
SOCIETY
MODEL

Fig. 21

Como exemplo paradigmático deste subgrupo de *modelos* está a série de 6 quadros retangulares iguais, pintados de preto, nos quais resta um quadrado branco (não pintado) no canto superior direito: *The Illustration of Art / Art / Model* (1973) e seu par, de 7 quadros, seguindo o mesmo padrão, mas no qual o último quadro da série está inteiramente pintado de preto: *The Illustration of Art / Society / Model* (1973):

Fig. 22

As duas grandes séries de telas negras onde o canto superior esquerdo não está pintado, deixando aparecer o suporte [...] se calam para, em jogo com os títulos, trabalhar a oposição arte/sociedade. O “modelo da arte” obedece ao esquema circular de seis telas iguais. O “modelo da sociedade” mantém a circularidade, mas se fechando pela produção de um excedente: a sétima tela completamente negra onde a geometria de rigor elementar busca as partes não pintadas das seis primeiras telas. Assim, o “modelo da arte” pode estar contido no “modelo da sociedade”, porém a recíproca não é verdadeira. Essa a ordem aparente. Mas quem a demonstra é a linguagem da arte.³⁶

Inversamente, é possível compreender que a circularidade do “modelo da arte”, reproduzindo ciclicamente um sistema de seis partes, pode funcionar – ainda que ironicamente (afinal, falta um pedaço em cada tela) – como um campo coeso e razoavelmente harmônico; enquanto que a totalidade negra (o sétimo quadro da série) do “modelo da sociedade” impede a completação automática e harmoniosa do ciclo, que colapsa. Todavia, uma vez que o “modelo da arte” e o “modelo da sociedade” não estão separados, mas são dispostos um de frente para o outro, formando uma relação de reciprocidade, o ciclo se reinicia – a harmonia poética do “modelo da arte” (a tela que aparece representando “a verdade” do material) compensando o “excesso” impeditivo do “modelo da sociedade” (o quadro “completo” colapsa o sistema ao atrair, como um buraco negro, a atenção da retina, que, por outro lado, se frustra na sólida impavidez do vazio).

Há ainda uma terceira série, que, subentende-se, perfaz um trio com as outras duas: *The Illustration of Art / Art & Society / Model* (1975). Aqui, há uma legenda ou nota ao lado dos quadros:

Fig. 23

TODA REDUÇÃO OU AMPLIAÇÃO É UM PROBLEMA DE ACOMODAÇÃO.

³⁶ Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha da trama” (1979, op. cit.), p. 33.

Fig. 23 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Art & Society / Model*, 1973 (acrílica sobre madeira), instalação de dimensões variáveis

Texto: THE ILLUSTRATION OF ART

ALL REDUCTION
AND ENLARGEMENT
IS A MATTER
OF ACCOMODATION

Fig. 24 – À esq. *The Illustration of Art / Art & Society / Model*, 1975; à dir. *The Illustration of Art / Art / Model*, 1973

The Illustration of Art / Art & Society / Model (1975) reitera o sistema de circulação proposto no “modelo da arte” e no “modelo da sociedade”, mas complexifica as relações ao enunciar a maleabilidade (“toda redução e ampliação”) dos elementos que compõem “arte” e “sociedade”, imbricando-os, ao mesmo tempo. Aqui o quadrado do canto direito superior de cada tela não é apenas deixado sem pintar, expondo a tela que estaria por trás, mas está efetivamente abstraído da estrutura física dos quadros. Tomando a parede onde se expõem tais quadros como elemento portador de significado social, “arte” e “sociedade” estão implicadas num regime da “acomodação” regulado pelas paredes da galeria. Aliás, não é outra a assertiva de *The Illustration of Art / Economy / Model* (1975), onde se explicita a lei heterônoma que regula o regime dos modelos da “arte” e da “sociedade”, subordinando-os:

Fig. 25

A TENTATIVA DE CRIAR UMA DIFERENÇA PRODUZ ECONOMIA

Fig. 25 – Antonio DIAS, *The Illustration of Art / Economy / Model*, 1975 (tecido class 1 *trevida fire resistant* sobre parede), dimensões variáveis

Legenda: A TENTATIVA DE CRIAR
UMA DIFERENÇA
PRODUZ ECONOMIA

Em toda série de trabalhos denominada *The Illustration of Art* a noção de *modelo* é ambivalente. De um lado, *modelo* é um modo de nomear os temas ou objetos (a sociedade, a economia, a própria arte...) a serem “ilustrados” por meio da arte (como uma espécie de “desenho de observação”, análoga à expressão “modelo nu” na história da arte). De outro, a própria lógica formal da série segue uma regra *modelar*: seja por meio da repetição de elementos, como o *modelo* visual (o retângulo cortado) e o *modelo* textual da legenda (*THE ILLUSTRATION OF ART / MODEL*), seja por meio da repetição da estrutura discursiva (a complexa inter-relação entre elemento visual e elemento textual). Tal estrutura discursiva induz o observador à reflexão, por meio da qual é gerada uma imagem-ideia mental (a “leitura” realizada pelo observador, que especifica concretamente os termos da “oposição arte/sociedade” mencionada de modo vago ou abstrato nas legendas).

O trabalho opera por meio do *modelo* (que lhe é externo) e, ao mesmo tempo, é ele próprio um *modelo* a ser reproduzido, criticado ou ressignificado (no próximo trabalho da série). Assim, a reprodução crítica do *objeto-modelo* está imbricada na repetição da *estrutura-modelar* do discurso: o *modelo* é tanto um elemento construtivo da estrutura discursiva, quanto o alvo de sua crítica.

Uma vez que a série converge progressivamente para o “modelo da economia”, ou seja, para a esquematização analítica dos modos de circulação (nomeadamente os modos de circulação da arte), com vistas a sua crítica, o *modelo* visual do retângulo cortado enuncia a incompletude ou impossibilidade de realização da contemplação – que é a forma por excelência de consumo do objeto artístico.³⁷ Frente à austeridade da economia estética dos *modelos* de *The Illustration of Art*, na qual o próprio objeto da contemplação expõe uma fratura construtiva, a fruição da obra não pode se realizar passivamente. Implicando o observador na mecânica que descreve, a estrutura discursiva do *modelo* exige dele também um posicionamento frente ao problema apresentado.

Fig. 26

³⁷ Para uma definição crítica da noção de *modelo* na obra de Dias, ver Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha da trama” (1979, op. cit.), p. 30.

Fig. 26 – Antonio Dias, *The Illustration of Art*, 1972 (serigrafia, ed. 48 de 90), 50 x 70 cm

Fig. 27

Na anotação reproduzida no livro *Some Artists Do / Some Not* (1974), Dias repete um procedimento antigo, elevando-o à categoria do *modelo*: também o quadrado arrancado de *The Illustration of Art* se converte numa planta-baixa (assim como os diagramas dos quadros produzidos entre 1968 e 1971 viraram planos cartográficos no *Project-book*). A secção do quadrado é indicada como um “escritório” (*office*), que administra o suposto espaço expositivo. Aqui, Dias insere um ruído visual na harmonia geométrica da planta, por meio de uma frase manuscrita, tal uma pichação: *nenhuma galeria é um artista* (*no gallery is an artist*). Na imagem, impávida diante da assertiva, a área reservada aos negócios não ficou menos alva.

Fig. 27 – Antonio Dias, página interna do livro *Some Artists Do / Some Not* (Milão, Ed. Nuovi Strumenti, 1974)

A forma do poder

A imprensa gera uma profusão de informações, cujo efeito estimulante é tanto maior quanto menor for o seu valor de uso. (Apenas a ubiquidade do leitor possibilitaria sua utilização; e essa ilusão também é, de fato, produzida.) A relação real dessas informações com a existência social é determinada pela dependência dessa indústria da informação dos interesses da bolsa de valores, com os quais ela se alinha. – Com o desenvolvimento da indústria da informação, o trabalho intelectual se assenta de forma parasitária sobre *todo* trabalho material, assim como o capital cada vez mais coloca *todo* trabalho material sob sua dependência.³⁸

Fig. 28 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power*, 1972a (serigrafia, acrílica sobre tela), 121 x 317 cm

Fig. 28

The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power (1972a) é um trabalho no qual Dias levará adiante o *engajamento* do quadro operado pelas obras anteriores ligadas à *Nova Objetividade Brasileira* – agora, como um programa político global. O trabalho, contemporâneo dos focos de luta armada dentro e fora do Brasil, insere a luta contra a ditadura militar no plano mundial de uma revolta contra os agentes do capital, próxima, ideologicamente, das guerrilhas e herdeira das movimentações parisienses de 1968. Em *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power*, Dias se apropria da forma *dazibao*³⁹ de inspiração maoísta (e de suas aspirações terceiro-mundistas).⁴⁰

³⁸ Walter BENJAMIN, *Passagens* (op. cit.), p. 490 (M 16a, 1).

³⁹ Dazibao ou Tatzepao (大字报) – literalmente “informe de grandes caracteres”.

⁴⁰ “[Terceiro-mundismo ou] teoria dos três mundos, segundo a qual o maoísmo constituía-se numa *etapa de revolução socialista*. Estando as duas superpotências, URSS e EUA, engajadas numa disputa mortal pela hegemonia mundial, os povos oprimidos deveriam buscar no maoísmo um terceiro caminho, obviamente liderado pela China. Segundo o militante Luís Bernardes: ‘O PCdoB, a rigor, nunca aceitou essa tese, mesmo

O *dazibao* é uma estrutura-notícia, na qual as folhas escritas são montadas como um painel, em paredes e muros. Essa estrutura foi amplamente utilizada na Revolução Cultural chinesa (1966-76) como parte de sua contraditória política de massa. O *dazibao* ao mesmo tempo possibilitava a informação e o exercício da crítica, e, posto que era aberto à intervenção direta, denotava democratização e descentralização:

Oriundo dos tempos da China imperial, por 大字報 (*dazibao*, ou “informe de grandes caracteres”, se traduzido literalmente) compreende-se a prática de afixação de mensagens em vias públicas para serem lidas por passantes. Tal definição incluía não somente a disposição de informativos, jornais ou cartazes em forma de painel nas paredes, como também a inscrição dos crimes de um condenado na estrutura de madeira que o mantinha preso no momento de sua exposição em praça pública.

Reinserido no contexto da Revolução Chinesa (1949) e, sobretudo durante a Revolução Cultural (1966-76), o *dazibao* se converteria num dos principais veículos de comunicação, crítica e debate do país. É notório neste período seu caráter potencialmente democrático e descentralizado, uma vez que, em tese, seu conteúdo se determinava mediante as intervenções espontâneas dos próprios cidadãos, que publicamente respondiam uns aos outros por meio de *dazibaos*.⁴¹

durante sua fase maoísta, mas a Ação Popular sim; o processo de fusão com o PCdoB, a direção da AP abandonou essa linha, mas o pessoal de origem AP continuou insistindo na *teoria dos três mundos* durante muito tempo. A Teoria dos Três Mundos foi considerada pela literatura oficial do Partido Comunista Chinês como uma importante contribuição de Mao ao marxismo-leninismo”. Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários nos Tempos da Imprensa Alternativa* (op. cit.), p. 349.

⁴¹ “Editorial”, *Dazibao – crítica de arte*, n. 1 (São Paulo, no prelo), p. 6-7. Segundo artigo publicado no *site Boredom is Always Counter-Revolutionary*: “Em 25 de Maio de 1966, membros do Departamento de Filosofia da Universidade de Pequim exibiram um pôster que haviam produzido, no qual acusavam a administração da Universidade de impedir o movimento dos trabalhadores e de estarem engajados em ações contrarrevolucionárias. Embora a prática de produzir posters manualmente e em grande escala date da época imperial, esta forma de expressão pública e engajamento político iria receber progressivamente atenção, conforme avançava a Revolução Cultural. As autoridades da Universidade inicialmente censuraram o poster do departamento de filosofia, chamado “O que Sung Shih, Lu Ping e Pen Pei-Yun fazem pela Revolução Cultural?”, embora o próprio Mao aprovasse o poster, em 1 de junho, denominando-o “o primeiro *dazibao* marxista-leninista”. Mao encorajou a disseminação da prática e produziu seu próprio poster intitulado “Bombardear os quartéis”. Um artigo no *Diário do Povo* (*Renmin Ribao*, Pequim), de 20 de junho, encorajava a produção de *dazibao*, enfatizando que eles ‘concentravam em um único dia vinte anos de educação das massas’ e que eram ‘espelhos mágicos para mostrar monstros de todos os tipos’”. Artigo não assinado, “Magic mirrors that show up all monsters (a cautionary tale)”, in *Revolutionary Boredom, online* (acesso 24.09.2011: <http://revolutionaryboredom.wordpress.com/tag/dazibao/>). Segundo o comentário de um crítico na conservadora *Commentary Magazine*: “Paradoxalmente, foi o próprio Mao [...], que à sua moda ensinou o povo chinês a pensar e agir por conta própria. Na Revolução Cultural, ele levou dezenas de milhões de jovens radicais [...] a ir a todos os cantos do país para demolir templos antigos, destruir relíquias culturais e denunciar os mais velhos, incluindo não só mães e pais, como também autoridades do governo e membros do partido comunista. [...] A Revolução Cultural pode ter sido uma ideia de Mao para arruinar seus inimigos, mas tornou-se um frenesi que destruiu o tecido da sociedade. Quando o governo desmoronou, e suas funções foram assumidas por comitês revolucionários e ‘comunas populares’, os limites estritos e os mecanismos repressores do Estado se dissolveram. O povo não precisava mais esperar que alguém lhe dissesse o que fazer – Mao lhe dissera que tinha ‘o direito de rebelar-se’. Para os jovens radicais, foi uma época de paixão essencialmente irrestrita. Num golpe magnífico, o Grande Timoneiro deslegitimara quase todas as formas de

Fig. 29-30 – Produção e montagem de *dazibao* durante a Revolução Cultural, China, c. 1966-1976

Fig. 31 – *Dazibao* francês, c. 1968

Fig. 31

A estrutura do *dazibao* ficou conhecida no ocidente mediante o maoísmo *soixante-huitard*, e ganhou visibilidade nos movimentos maoístas oriundos do maio francês – em grande parte devido à sua associação com a participação popular e a democracia direta:

Na Europa, no mesmo período [entre fins dos anos 60 e o início dos anos 70], o uso de *dazibaos* foi amplamente difundido nos meios universitários como reflexo da recepção local, descontextualizada, do maoísmo. A facilidade na importação de tal prática, pelo seu caráter “livre”, se deu, em parte, pelo fato de que na Europa os maoístas não se reportavam a um poder centralizado instituído, cujo aparato

autoridade”. Gordon G. CHANG, “China in Revolt”, in *Commentary* (dezembro 2006), *online* (acesso 24.09.2011: <http://commentary-magazine.com>).

repressivo poderia se valer das informações democraticamente elaboradas no *dazibao* – como foi o caso da situação chinesa. Contraditoriamente, tal prática passaria a ser reprimida pelo próprio Estado chinês por meio de medidas severas de restrição e controle, poucos anos depois de instituída a constituição de 1975, que garantia o *dazibao* como um dos “quatro grandes direitos” do cidadão. Assim, apesar de existirem até hoje, os *dazibaos* não mais apresentam a complexidade histórica observada até fins da década de 1970.⁴²

The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power é composto por quatorze telas (de cerca de 60 x 45 cm cada), dispostas sobre a parede em duas linhas contínuas, compostas, por sua vez, de sete telas cada.

Fig. 32-33 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power* (detalhes), 1972a (serigrafia, acrílica sobre tela), 121 x 317 cm

⁴² “Editorial”, *Dazibao – crítica de arte*, n. 1 (op. cit.), p. 6-7. No entanto, também as forças repressivas do governo francês se utilizaram das informações recolhidas nos *dazibao*: “De acordo com o *terceiro-mundismo* e as tendências explicitamente maoístas de muitos estudantes e intelectuais franceses dos anos 1960, a produção de *dazibao* se repetiu durante os eventos do Maio de 68, com os ateliês também produzindo grandes *Jornais Muraux* cheios de texto, para criticar de Gaulle e apoiar os estudantes e trabalhadores grevistas. Há, contudo, um paralelo nas consequências desses surtos repentinos de polêmica pública, que diversas vezes decaía em denúncias pessoais. O livro de Jack Chen, *Inside the Cultural Revolution* (1976, p. 233), relata como [na China] o autor alegremente produziu inúmeros *dazibao*, até que soube que o secretariado local do Partido Comunista ‘havia se engajado numa vasta provocação... incitando as pessoas a criticar ‘tendo ou não evidências’, enquanto mantinha dossiês de todas as críticas’. Da mesma maneira, Raymond Marcellin, nomeado Ministro do Interior da França, em 31 de Maio de 1969, coletou ‘a mais completa coleção possível de cerca de 20 mil panfletos, documentos, jornais e textos do movimento de 68’, a fim de mobilizar ‘a identificação policial, classificação e detenção de todos os gauchistas e militantes conhecidos’ (Kristin Ross, *May 68 and its Afterlives* 2004, p.61) que seguiu os eventos de maio na França.” *Magic mirrors that show up all monsters (a cautionary tale)*, op. cit.

Em cada uma das telas da linha superior está reproduzido em serigrafia um exemplar do *New York Times*. Na linha inferior estão reproduzidos exemplares do jornal milanês *Corriere della Sera* – entre 1972 e 1973 com uma renovada linha editorial de esquerda (pautada por seu editor Pierro Ottone).⁴³ Todos os exemplares dos jornais reproduzidos são referentes à semana do dia 5 (domingo) ao dia 11 (sábado) de 1972, dispostos em ordem cronológica crescente. Os jornais apresentam conjuntamente notícias relativas à saída dos Estados Unidos da guerra do Vietnã, à re-eleição do presidente norte-americano Richard Nixon (1913-1994), e à abertura diplomática da China aos países do bloco ocidental (Nixon havia visitado a República popular da China em fevereiro de 1972). A figura de Nixon é, direta ou indiretamente, protagonista de todas as notícias.

Fig. 32-33

Fig. 34-35 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power* (detalhes), 1972a (serigrafia, acrílica sobre tela), 121 x 317 cm

As colunas onde aparecem notícias ou fotografias referentes a tais temas (majoritariamente relativos à reeleição de Nixon) estão pintadas de vermelho, destacando a informação do

⁴³ “Nessa época [da fundação de *Opinião*, 1972], os jornalistas europeus, principais colaboradores de *Le Monde*, *Corriere della Sera* e mesmo de *The Guardian*, passavam por um processo de radicalização e maoisação, estimulado pela guerra do Vietnã, pela Revolução Cultural chinesa e pelo Maio de 1968 na França. [...] Richard Gott, do *The Guardian*, apresentado por Raimundo Pereira como paradigma do bom jornalismo em *Opinião*, era, na época, um maoísta convicto.” Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários nos Tempos da Imprensa Alternativa* (op. cit.), p.84.

todo. Ao mesmo tempo, por seu caráter geometrizado, que segue a diagramação do jornal, a pintura vermelha destaca a forma da diagramação. Em duas telas surge, sobre as fotografias, um desenho vermelho que alude à forma de uma bandeira.

Fig. 34-35

É notável que o assunto americano ganhe tanto espaço no jornal novayorkino quanto no jornal italiano. O conteúdo e a forma da notícia aparecem destacados, “enquadrados”. O “enquadramento” ou “enfoque” da informação é, em *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power* associado à economia visual de “caixilhos” e “molduras”. O procedimento, enfatizado pelo uso da cor vermelha, funciona como uma acusação: a exposição da notícia em sua realidade produtiva. Ou seja: o enquadramento é sempre uma bandeira levantada.

Fig. 36 – Antonio Dias, *Dazibao / The Shape of Power**, 1972b (serigrafia sobre papel, acrílica sobre tela, papel, madeira), dimensões variáveis

* N. do A.: Alguns trabalhos com características materiais distintas, realizados em 1972, compartilham a denominação *Dazibao / The Shape of Power*. Todos eles envolvem a cor vermelha e a técnica da serigrafia, reproduzindo as mesmas notícias sobre a reeleição de Nixon à presidência dos EUA e sobre a guerra do Vietnã. No presente trabalho, para fins de esclarecimento, apenas para marcar a diferença entre a obra realizada sobre tela e a realizada em papel, utilizo a denominação “*The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power*, 1972a” para me referir à reprodução das figuras 28/32-35 e “*Dazibao / The Shape of Power*, 1972b” para referir à figura 36.

Há outro trabalho, denominado simplesmente *Dazibao / The Shape of Power* (1972b), realizado sobre papel de arroz chinês, no qual os mesmos “enquadramentos” vermelhos das notícias ganham corpo físico (de papel recortado) e são expostos separadamente, como um varal de cordéis, abaixo das folhas (“inteiras”) onde estão impressas as mesmas notícias. Frisando a disparidade entre o “todo” da folha de papel onde o jornal está impresso e as formas geometrizadas das colunas (inicialmente visuais) onde se assenta o conteúdo escrito da notícia, mediante uma operação de montagem, tais recortes vermelhos são alinhados à direita, abaixo de uma grande área vermelha vazia localizada ao lado da reprodução da página do jornal.

A pintura vermelha, como destaque das informações, opera na mesma via da montagem do *Jornal* (1964) de Waldemar Cordeiro.⁴⁴ Mas o interesse analítico da repetição das estruturas geométricas vermelhas aproxima-o, antes, do modo participativo utilizado em *Repressão Outra Vez – Eis o Saldo* (1969) de Antonio Manuel (no qual se arma um jogo contraditório entre participação e frustração).⁴⁵ Na obra de Cordeiro a dimensão da mão estava presente como modelo de ação em relação à linguagem. Ao contrário, em *The Illustration of Art/Dazibao/The Shape of Power* (1972a/b), como em *Repressão Outra Vez* (1969), a mão encontra-se distanciada. O trabalho procede com frieza: a mão não pode operar imediatamente a mudança da linguagem (como os recortes e colagens na obra de Cordeiro diziam poder), mas pode se dispor a juntar, comparar e explicitar as contradições já existentes. Ele reproduz os recortes utilizados pela censura – mas com corte crítico, no qual o vermelhão sobreposto ao preto e branco do jornal expõe com clareza a intervenção realizada.⁴⁶ A mão, em *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power* não é mais criadora (nem do conflito, que já está lá), mas é apropriadora e sequestradora.

⁴⁴ Ver o *Prólogo* do presente trabalho.

⁴⁵ Ver Capítulo 2.

⁴⁶ “De caráter ora simbólico, ora dissuasório, nunca assumida publicamente, nem mesmo depois do Decreto-lei 1.077, de janeiro de 1970, que atribuía a tarefa à Polícia Federal e que sintomaticamente permaneceu sigiloso, a censura esporádica não afetava o modo de produção da grande imprensa [o mesmo não se podia dizer sobre a imprensa nanica]. A introdução da censura prévia regular em *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*, em agosto de 1972, apesar de também não afetar o modo de produção desses dois jornais, reforçou o poder dissuasório do sistema sobre os demais veículos, que docilmente passaram a se autocensurar.” Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários nos Tempos da Imprensa Alternativa* (op. cit.), p. 78.

Dias-de-Deus-Dará

As armas da guerrilha, ao sofrerem a derrota militar, abriram tragicamente caminho para a organização comunicativa da resistência.⁴⁷ A inesperada vitória eleitoral da oposição em 1974 marcava o regime, que, com o milagre econômico em crise, começava a se deparar com respostas políticas aos custos sociais da contra-revolução preventiva (em curso desde 1964). Com a comoção pública que se seguiu aos assassinatos do jornalista Vladimir Herzog (1937-1975) em 25 de outubro de 1975 e do metalúrgico Manoel Fiel Filho (1927-1976) em 17 de janeiro de 1976, o regime passava a temer que a voz duplamente silenciada (em 1964 e em 1969) saísse ainda uma vez às ruas.⁴⁸

- A eleição do ano passado [1974] soltou o monstro. Tudo dependerá dele. Ele influenciará tudo. Ele está em todos os lugares.
- Quem é o monstro?
- A opinião pública.⁴⁹

Entre 1974 e 1976, com base na nova onda de resistência que aparecia, e insuflada pela revolta contra o assassinato do metalúrgico e do jornalista, articulava-se um novo campo de oposição, em marcos liberais (como demonstra a opinião de Kubitschek). De sua parte, os

⁴⁷ Segundo Ivan Akselrud de Seixas e Maurice Politi: “Em nenhum momento as organizações revolucionárias [no Brasil] pretenderam medir forças com o inimigo ou tomar territórios com suas ações armadas urbanas. Desde seu começo, as ações foram de denúncia e agitação contra o regime golpista, e de preparação para o combate definitivo que viria a partir de colunas guerrilheiras que se espalhariam pelo campo e interior do Brasil, onde o inimigo, menos organizado, seria surpreendido e atacado nos recônditos mais pobres do país para então cercar as grandes cidades. A característica maior da guerrilha urbana foi sempre de uma guerra de desgaste político e de desestabilização do regime imposto pela força das armas.” Ivan Akselrud de SEIXAS e Maurice POLITI, “A resistência armada na luta contra a opressão”, in Haike R. Kleber da SILVA (org.), *A Luta pela Anistia* (São Paulo, Ed. UNESP / Arquivo Público do Estado de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009), p. 46.

⁴⁸ “Com o esgotamento das lutas abertas e clandestinas contra o regime, simbolizado pela morte de Carlos Marighella em 1969, começou a ser erigido o universo simbólico pós-1964 em que a classe operária e intelectuais se tornaram iguais na condição de vencidos, nas palavras de Edgar de Decca. (Edgar Salvadori de Decca, *O Silêncio dos Vencidos*, 1981, p.33) Formou-se a consciência coletiva do golpe, como marco histórico, como divisor do tempo, e uma solidariedade que se foi consolidando na sequência de novas derrotas, a morte de Carlos Lamarca em 1971, a silenciosa derrota da guerrilha do Araguaia em 1972, a dramática derrubada da Unidade Popular de Allende, no Chile, em 1973, quando se encerrou o ciclo da história instituído pelo imaginário da Revolução Cubana. Começou o tempo da baixa reatividade social frente ao arbítrio, do exílio de mais intelectuais e jornalistas, do exílio dentro do exílio – os brasileiros exilados no Chile e obrigados a fugir. E do nascimento dos primeiros grandes jornais alternativos.” Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários nos Tempos da Imprensa Alternativa* (op. cit.), p. 77

⁴⁹ Juscelino Kubitschek, em conversa com o jornalista Elio Gaspari, 15 julho 1975, citado em Elio GASPARI, *A Ditadura Encurralada – O Sacerdote e o Feiticeiro*, vol. 2 (São Paulo, Cia. das Letras, 2004), p. 13.

generais, Geisel e Golbery (*o Feiticeiro*), articulavam um modo de institucionalização e “normalização” do regime.

Partindo das bandeiras surgidas na diagramação de *Dazibao / The Shape of Power* e da crítica ao princípio econômico desvendado em *Economia / Modelo*, a flâmula vermelha de *O País Inventado* (1976) articulava simbolicamente – utopicamente – um sentido de político, radical, de coletividade. A frágil tatilidade do cetim rubro (cuja costura aparente oferece o tecido, afetivamente, para o manuseio), aproximava *O País Inventado* das capas e estandartes *Parangolé*. Ao mesmo tempo, o formato da bandeira expunha a fratura explícita do país que os generais reinventavam. A este, Dias mostrava, faltava um pedaço.

- Qual?

Somente os anos seguintes iriam dizer.

Fig. 37 – Antonio Dias, *O País Inventado – Dias de Deus-Dará*, 1976 (cetim, bronze patinado), comprimento 500 cm

┐

CAPÍTULO 4:
A Abertura da Trama (1976-77)

Erram – e erram gravemente, porém – os que pensam poder apressar esse processo [de “aprimoramento da democracia”] pelo jogo de pressões manipuladas sobre a opinião pública e, através desta, contra o Governo.* Tais pressões servirão, apenas, para provocar contrapressões de igual ou maior intensidade, invertendo-se o processo da lenta, gradativa e segura distensão, tal como se requer, para chegar-se a um clima de crescente polarização e radicalização intransigente, com apelo à irracionalidade emocional e à violência destruidora. E isso, eu lhes asseguro, o Governo não o permitirá.¹

Gal. Ernesto Geisel (1907-1996), *Discurso feito aos dirigentes da Arena, no Palácio da Alvorada*, em 29 de agosto de 1974.

Muito se tem publicado e discutido sobre a “*distensão*”, atribuindo-se ao Governo – e notadamente ao Presidente da República – intenções, objetivos, avanços, recuos, submissão a pressões, etc. que – uns e outros – absolutamente não correspondem à realidade, mas constituem fruto da imaginação e, por vezes, além do que contém de intriga e de ação negativista, representam apenas o desejo íntimo de seus autores. A “*distensão*” é aí apresentada com a conotação exclusivamente política [...]. Mas a *distensão* não deve ser apenas política – nem predominantemente política. O que almejamos para a Nação [...] é um desenvolvimento integral e humanístico, capaz, portanto, de combinar, orgânica e homogeneamente todos os setores – político, social e econômico – da comunidade nacional. Com esse desenvolvimento é que alcançaremos a *distensão* – isto é, a atenuação, se não a eliminação, das tensões multiformes, sempre renovadas, que tolhem o progresso da Nação [...]. Reitero, uma vez mais, os propósitos de perseguir o desenvolvimento político – *sem compromissos* de espécie alguma com fórmulas ultrapassadas e, comprovadamente, inadequadas à realidade brasileira. [...] Por isso, o Governo não abrirá mão dos poderes excepcionais de que dispõe, nem admite, sob quaisquer disfarces, pressões de facções ou grupos de interesses visando, artificialmente, a queimar etapas no processo de desenvolvimento político – que se requer, ao contrário, lento, meditado e progressivo para que seja seguro, realmente duradouro [...]. Assim, ajude-nos Deus!²

Gal. Ernesto Geisel, *Pronunciamento, pela televisão, com informações atualizadas sobre a ação governamental*, 1º de agosto de 1975.

¹ General Ernesto GEISEL, “Discurso feito aos dirigentes da Arena, no Palácio da Alvorada, em 29 de agosto de 1974”, in idem, *Discursos*, vol. I – 1974 (Brasília, Assessoria de Imprensa e Relações Públicas da Presidência da República, 1975), p. 122.

² General Ernesto GEISEL, “Pronunciamento, pela televisão, com informações atualizadas sobre a ação governamental, 1º de agosto de 1975”, in idem, *Discursos*, vol. II – 1975 (Brasília, Assessoria de Imprensa e Relações Públicas da Presidência da República, 1976), p. 152-156.

O ano político de 1976 foi dedicado fundamentalmente às eleições municipais, que transcorreram, em todo país, num clima de ordem não comprometido por desentendimentos eventuais, de caráter puramente local. A utilização do rádio e da televisão pelos milhares de candidatos às Prefeituras e Câmaras Municipais foi objeto de lei aprovada pelo Congresso Nacional, que resguardou a igualdade de oportunidades aos que se inscreveram nas legendas partidárias e estimulou a volta aos comícios.** [...] Ficou demonstrado, mais uma vez, que o aperfeiçoamento gradual do regime democrático encontrou o povo brasileiro devidamente preparado para entender a filosofia de Março de 1964, que se propôs, desde a primeira hora, a estabelecer o processo global de desenvolvimento – econômico, social e político – dentro de parâmetros que marquem, nitidamente, os limites desejáveis da segurança nacional. [...] O entendimento entre os três Poderes da República e entre o Executivo Federal e os outros níveis de Governo nos Estados, Distrito Federal e Territórios, contribuiu, decisivamente, para que os acontecimentos políticos não perturbassem a ordem pública e o desempenho da economia.³

Gal. Ernesto GEISEL, *Mensagem ao Congresso Nacional – Abertura da sessão legislativa de 1977*.

Fig. 1 – Antonio Dias, *O Cavalo de Tróia*, 1976 (papel de pasta de algodão), 56 x 144 cm

* N. do A.: “jogo de pressões manipuladas sobre a opinião pública”, o presidente militar se refere à contundência das exigências de abertura política, por parte do MDB, na propaganda eleitoral gratuita realizada, naquele ano pela primeira vez desde o golpe de 1964, por meio do rádio e da televisão.

** N. do A.: “lei aprovada pelo Congresso nacional que [...] estimulou a volta aos comícios”, o general se refere eufemisticamente ao fato de que, após a vitória da oposição nas eleições legislativas de 1974, para que a dose não se repetisse nas eleições seguintes, o direito à propaganda eleitoral gratuita no rádio e na televisão foi restringido por meio de uma manobra governista.

³ Gel. Ernesto GEISEL, *Mensagem ao Congresso Nacional – Abertura da sessão legislativa de 1977* (Brasília, Assessoria de Imprensa e Relações Públicas da Presidência da República, 1977), p. 243-244, online, *Brazilian Government Document Digitalization Project* (acesso 12.09.2011: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1355/contents.html>).

Fig. 2 – Antonio Dias, *Trama*, 1977, álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês, 56 x 82 cm cada, MAC-Niterói

Fig. 2

O álbum *Trama* de Antonio Dias, impresso sobre papel artesanal em 1977, no Nepal, retoma fragmentariamente, em suas estampas, um projeto, desenhado em 1969, para a publicação que então se chamaria *Project-book – 10 plans for open projects*.⁴ Em sua versão final, *Trama* desvencilha-se do formato livro e do texto de Oiticica que acompanharia a publicação original,⁵ formando um estranho álbum composto de 11 xilogravuras.⁶ Encarado como um simples álbum de gravuras, a materialidade tosca, o tamanho e o formato incomuns dos papéis que compõem *Trama* causa estranheza. Mas são esses mesmos aspectos, relativos à materialidade, que permitem a polivalência do procedimento expositivo. Em diversas ocasiões, o álbum *Trama* foi exposto “desmontado”, sobre a parede, tal um painel. O procedimento de exposição é análogo ao de *The Illustration of Art/ Dazibao/ The Shape of Power* (1972) – no qual opera-se um “engajamento” do quadro (a descaracterização da dimensão aurática do objeto de arte) pela via do *jornal*, aludindo ao *dazibao* maoísta.⁷ Em inúmeras ocasiões, o painel foi disposto de

Fig. 3

⁴ Antonio DIAS / Hélio OITICICA, “Projectbook – 10 plans for open projects” (PHO 0306/69, 1969, op. cit.). Ver Capítulo 2.

⁵ Hélio OITICICA, “Special for ANTONIO DIAS’ Project-book” (PHO 0306/69, 1969, op. cit.).

⁶ Sobre a estranheza causada pelo aspecto material do álbum: “Um dos primeiros ataques em cima do alvo foi esse. Sobre esses papéis, as pessoas diziam: ‘Que papel horrível! Nós temos uns papéis fantásticos hoje, como o tipo Fabriano, não sei o que... o cara vai lá e fica fazendo o maior alarde no papel sem beiras nem formato, todo irregular’. [...] A coisa até durou muito, eu lembro de ter ido para o departamento de gravura do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque levar uma [cópia] de *Trama* e a chefe do departamento torceu a cara para o papel: ‘Não está parecendo aquelas coisas de luxo’, porque eles estavam habituados com caixas maravilhosas feitas com veludo, coisinhas na capa...”. Entrevista de Antonio Dias ao autor, Rio de Janeiro, 09.07.2011.

⁷ Ver Capítulo 3.

modo a aludir à estrutura retangular à qual falta um pedaço, recorrente na obra de Dias, e consagrada pela série de *Modelos* de *The Illustration of Art* (1972-77).

Fig. 3 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power*, 1972a (serigrafia, acrílica sobre tela), 121 x 317 cm

Fig. 4-5

Em *Trama* (1977), o *retângulo cortado* não segue a norma auto-imposta na série *The Illustration of Art*, de proporcionalidade lógica e precisa. Essa forma, no caso, tem apenas função de alusão ou auto-citação, que *remete* a outras obras, obrigando o espectador a uma visada retrospectiva e totalizadora.

Fig. 4 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Art / Model*, 1973 (acrílico sobre tela), 60 x 690 cm
 Texto: THE ILLUSTRATION OF ART
 ART
 MODEL

Fig. 5 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / The Meaning of Production / Model*, 1974 (poster), 75 x 50cm
 Texto: The Illustration of Art
 The Meaning of Production
 Model

Fig. 6-7

Além da remissão alusiva, ela também *expõe* outras obras de Dias (como *The Illustration of Art/Dazibao/The Shape of Power* expunha a notícia, incluído aí seu juízo acusativo): as palavras e os sinais gráficos provêm das pinturas-diagramas dos anos 1968-1970 (nas quais *falta a imagem* anunciada pela “diagramação” do quadro)⁸ e são acrescidos de outras intervenções escritas ou gráficas. Cada estampa individualmente *expõe* estruturas gráficas retomadas às pinturas “diagramadas” realizadas pelo artista entre 1968-71. Não se trata, todavia, de um uso fácil da auto-citação, visto que ela denota, deixando explícito já de princípio, o caráter modular das operações formais do *todo* da obra. Mais: ela articula – como o nome *Trama* já sugere – pela primeira vez de forma visível e declarada – os diversos nexos da obra.

Fig. 6 – Antonio Dias, *Chinese Monument*, 1970 (serigrafia, 07/40), 61 x 91 cm
 Texto: CHINESE MONUMENT
 sand
 a place painted yellow

Fig. 7 – Antonio Dias, *Evergreen Monument*, 1968 (acrílica sobre tela), 100 x 100 cm
 Texto: EVERGREEN MONUMENT
 DESERT
 X
 X: grass covered pyramid

Fig. 1-2

O modo expositivo, que alude à série de *modelos* de *The Illustration of Art*, é compartilhado entre o álbum *Trama* (1977) e *O Cavalo de Tróia* (1976), realizado no ano anterior. Ambos os trabalhos apresentam um lapso: painéis retangulares que não se encontram completos. Se os múltiplos modelos de *The Illustration of Art* produzidos até 1976 compartilhavam entre si a materialidade da pintura (ou, em última instância, aludiam a ela por meio da hipertrofia da dimensão cromática),⁹ *O Cavalo de Tróia*, seguido logo por

⁸ Ver Capítulo 2.

⁹ Como, por exemplo, em *The Illustration of Art / Economy / Model*, 1975 (tecido *class 1* trevira fire resistant sobre parede, dimensões variáveis), fig. 8.

Trama, marca uma ruptura com a série precedente, adotando outra constelação de materiais que será seguida nos anos vindouros.

No *Cavalo de Tróia*, Antonio Dias prolongou ainda as variações em torno do modelo do retângulo, onde falta uma das partes. Mas dessa vez não há possibilidade de recorrer a referências externas, à “prática pictórica”, tal como podia ocorrer nas séries [anteriores]. Elas podiam evocar a história do negro na pintura contemporânea, desde Malevich, até Ad Reinhardt. O *Cavalo de Tróia* adquire uma força imediata de ironia e jogo, tem um quê de blague, sua apresentação é uma degradação barata em todos os sentidos: enfim, é um *readymade* e se encontra, apesar de todos os pontos em comum, no extremo oposto dos recentes [1977] trabalhos de papel do Nepal. O *Cavalo de Tróia* são três séries de retângulos incompletos; cada uma das cinco partes de cada retângulo é formada de “paninhos de mesa”, desses que chamamos “serviço americano”. Coloridos, no interior de cada uma das partes, através de recortes, Antonio Dias estendeu ainda mais os jogos de seu modelo, transferindo de um para outro cores diferentes, sempre obedecendo às regras de sua economia e distraindo o consumidor do aspecto mais importante de sua intervenção.¹⁰

Fig. 8 – Antonio Dias, *A Ilustração da Arte / Economia / Modelo*, 1975 (tecido *class 1 trevira fire resistant* sobre parede),
dimensões variáveis

TEXTO: A tentativa de criar uma diferença produz economia

No *Cavalo de Tróia* verifica-se uma multiplicação de cores, inédita, até então, na obra do artista (5 cores numa mesma obra!). Tal jogo de cores ganha uma dimensão manual, de escala individual, mediante os recortes que são realizados nos “serviços americanos”, diversa da dimensão muralista ou corporal de *The Illustration of Art / Economy / Model*

Fig. 8

¹⁰ Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha da trama” (1979, op. cit.), p. 33-34.

(1975). O jogo de cores, aqui, como notou Paulo Sérgio Duarte, tem ares de piada pronta, que “distrai o consumidor do aspecto mais importante de sua intervenção”:

Se o perfil externo reproduz o modelo do retângulo onde falta uma sexta parte da superfície, dessa vez não é a parte não pintada da tela que se deixa expor sob a parte ausente, mas a parede da galeria, também suporte do trabalho de arte em nosso tempo. O *Cavalo de Tróia* mostra a dependência da ação artística com relação a seu meio, insiste sobre o caráter relativo de sua autonomia. [...] O *Cavalo de Tróia* sublinha que na especificidade de cada trabalho de arte o contexto já está presente enquanto determinante e constituinte, e é exatamente essa especificidade, guardiã do nível de autonomia alcançado por determinada prática em certo momento de seu processo, que tem o poder de suportar e atrair por sua expressão. Às paredes da galeria, incorporadas como parte do trabalho, opõe-se o material dos “serviços de mesa”, papel prensado na Índia, importados para serem usados e jogados fora nas nossas sociedades de consumo. Esse material é tema do trabalho de Antonio por oposição ao espaço do mercado de arte. Importado de um país do Terceiro Mundo, onde estar na mesa é uma luta pela sobrevivência, ele não é a mesma coisa que nas sociedades onde será consumido para ser jogado fora ou transformado em obra de arte.¹¹

Fig. 9 – Antonio Dias, *Dazibao / The Shape of Power**, 1972b (serigrafia sobre papel, acrílica sobre tela, papel, madeira), dimensões variáveis

¹¹ Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha da trama” (1979, op. cit.), p. 34.

Fig. 3

Fig. 9

Já a série de *modelos* de *The Illustration of Art* abordava criticamente as formas de produção da arte, ou antes, as relações de produção e circulação envolvidas – e daí a recorrência, na série, do signo da galeria. Mas, aglutinando outro elemento significativo – ainda que faça parte de um jogo ilusionista, de distração –, o procedimento de recorte, na escala da mão, em *O Cavalo de Tróia* (1976), despojando-se de referências à “prática pictórica”, reproduz e reconfigura a dimensão analítica e crítica (que dispõe, compara e explicita as contradições tomadas de dados externos, do mundo) de *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power* (1972a).¹² Além disso, repropõe, em outros termos, despojando os elementos descritivos e enfatizando a dimensão material, a dessacralização e vulgarização do objeto artístico, que estivera presente na alusão às grades de diagramação nas pinturas produzidas entre 1968 e 1971, e na referência dupla à função da imprensa escrita (os jornais de circulação de massa e o *dazibao* maoísta) em *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power* (1972a).¹³ *Cavalo de Tróia* dá prosseguimento a tal discussão mediante o uso de um suporte material análogo ao da versão em papel de arroz chinês de *Dazibao / The Shape of Power* (1972b).

Nos últimos dois anos, eu havia executado vários trabalhos sobre suportes materiais, provenientes de países considerados subdesenvolvidos. Dentro da perspectiva da minha produção, que inclui o suporte como elemento ativo da construção conceitual, já utilizara os bastidores de madeira, usados na Indonésia para a execução do *batik* num trabalho chamado *Um e Três*, apresentado em 1975, na *Galerie Albert Baronian* de Bruxelas. Usei também os papéis de arroz produzidos na China, em *A Forma do Poder: Tatzebao*, exposto em 1976 na *Galleria Nuovi Strumenti* de Brescia, na Itália; as toalhinhas de mesa feitas com pasta de algodão da Índia prensado deram forma à obra exibida na *Galerie Eric Fabre*, com o título *O Cavalo de Tróia*, em 1976.¹⁴

É agora o material (o papel importado, indiano, de baixa qualidade, semiartesanal, utilizado nas toalhinhas de mesa do “jogo americano”) que, deslocado, possui a função de explicitar o processo produtivo da arte.

¹² Ver Capítulo 3.

¹³ Como argumentado nos capítulos anteriores, a estrutura do jornal e da imprensa escrita e ilustrada como elemento alusivo da desaturização do objeto artístico é fundamental no debate artístico brasileiro das décadas de 1960-70, e foi utilizada, de diversos modos, por artistas como Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Antonio Manuel entre outros. Ver também Gustavo MOTTA, *DIAS / TRAMA / MODELO* (op. cit.).

¹⁴ Depoimento de Antonio Dias em “No Nepal, a poética do trabalho de Antonio Dias”, in *Revista Arte Hoje*, n. 4 (Rio de Janeiro, Rio Gráfica Editora, outubro 1977), p.27-28.

Fig. 10 – Antonio Dias, *The Hard Life*, 1968 (acrílica sobre tela), 130 x 162 cm
 Texto: THE HARD LIFE
 A HEAP OF HYDROPHILE COTTON | A CLEAN SHEET PROPERLY FOLDED

Fig. 11 – Antonio Dias, *The Illustration of Art*, 1972 (acrílica sobre tela), 130 x 162 cm

Fig. 10

Nos quadros-diagramas (produzidos entre 1967 e 1972) e na série de *modelos* de *The Illustration of Art* (1972-75) era a atividade individual do artista (individação problematizada pela cisão do processo produtivo em dois momentos distintos, o da ideação e o da realização) que concentrava a crítica ao regime produtivo e de circulação da arte. Pertencente ao grupo das pinturas-diagramas, *The Hard Life* (1968) apresentava uma primeira formulação do problema, a unidade contraditória dos polos produção e consumo: a caixa retangular traçada em linha preta (legendada ao alto, na parte exterior, como *A Vida Difícil*) divide dois campos simétricos; no campo à esquerda, a tela branca, respingada com tinta preta, recebe a legenda “uma pilha de algodão hidrófilo” (*a heap of hydrophile cotton*); no campo à direita uma linha preta, vinda do canto superior direito, traça a hipotenusa de um triângulo retângulo (formando um trapézio retângulo na superfície restante do campo), recebendo a legenda “um lençol limpo propriamente dobrado” (*a clean sheet properly folded*).¹⁵

Fig. 11

Em vista da paginação aludida pelo campo numerado de *The Illustration of Art* (1972), cujas dimensões físicas são exatamente as mesmas de *The Hard Life* (1968), o caráter publicitário explícito da segunda legenda (*a clean sheet properly folded*) pode, em outra tradução, se referir a uma descrição técnica, própria do *métier* do diagramador ou artista gráfico: “uma folha em branco propriamente dobrada”.¹⁶ O jogo reflexivo proposto pelo artista projetava o fazer artístico (individual) no campo social da circulação e do consumo (aludido nas paginações e diagramações ou na utilização da galeria como suporte do trabalho).

¹⁵ A dimensão de conforto do “lençol limpo, propriamente dobrado” intui uma característica da modernização conservadora própria à periferia, ausente nas economias centrais, a de que a concentração interna de renda (impulsionada pelo “milagre econômico”), rebaixando os salários, permite que o consumo por parte das classes médias e altas não se restrinja ao consumo de bens, mas também e principalmente intensifique o consumo de serviços (a famosa mordomia): “O padrão de vida da nova classe média beneficia-se muitíssimo dos serviços baratos. No Brasil, a empregada doméstica é barata, o churrasqueiro e o pizzaiolo ganham pouco, o salão de beleza é relativamente barato porque a cabeleireira e a manicure ganham pouco, etc. Esse tipo de exploração dos serviços pela nova classe média reduz seu custo de vida e torna o dia-a-dia mais confortável do que o da classe média dos países desenvolvidos. A subida da renda dos serviços é contraditória com o nível de vida relativamente alto dos remediados.” J. M. C. de MELLO e F. NOVAIS, “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”, p.632.

¹⁶ Também diversos papéis, como o utilizado nas “toalhinhas de mesa” do “serviço americano” (que também incluem o abandono da marmita e o consumo de um serviço), possuem fibra de algodão em sua composição.

Comparado a tal registro, se o regime de individualidade do artista não é abolido em *O Cavalo de Tróia* (1976), ele funciona agora apenas como mediação entre os polos sociais da produção e do consumo da arte, entre os produtores de “toalhinhas de mesa” e os consumidores da alta cultura visual. Explicita-se aí, no nível empírico, uma espécie de “terceirização” da produção artística; no nível social, a relação desigual e combinada da divisão internacional do trabalho: o *batik* produzido na Indonésia será consumido como cultura na *Galerie Albert Baronian* de Bruxelas; o papel de arroz produzido na China será consumido na *Galleria Nuovi Strumenti* de Brescia; e as toalhinhas de mesa prensadas na Índia, consumidas na *Galerie Eric Fabre*, de Paris.

Nesse sentido, *Trama* (1977) é o oposto (complementar) de *O Cavalo de Tróia* (1976), pois o papel artesanal nepalês, também importado, não carrega (ao menos a princípio) o caráter descartável do “jogo americano” produzido na Índia, mas – com sua conformação aditiva, na qual as camadas se depositam como que “geologicamente” umas sobre as outras¹⁷ – o que se destaca é o fato de que o (proto-)artesanato agrega valor.

Em relação a *Dazibao / The Shape of Power* (1972a/b), o ganho crítico de *Cavalo de Tróia* (repetido em *Trama* e em outros trabalhos posteriores) é que, dispensando a descrição anedótica do *dazibao*, a alusão à participação do público (existente na estrutura-*dazibao*) passa a fazer parte do próprio corpo do trabalho, como mecanismo fundamental de sua constituição, encenando a incompletude do processo construtivo, sua abertura à intervenção.

Ao mesmo tempo, ao utilizar o material de “jogo americano”, *O Cavalo de Troia* (1976) propõe virtualmente ao observador a situação da mesa de refeitório – e, portanto, a situação administrada do almoço em horário comercial, no qual, todavia, o sujeito é servido –, na qual faltaria um jogo (e o respectivo prato).¹⁸ Mediante a operação mental que a semântica

¹⁷ A alusão a estratos geológicos é evidenciada pelo uso de finíssimas camadas de barro na composição do papel. Cf. Entrevista de Antonio Dias ao autor, Rio de Janeiro, 09.07.2011.

¹⁸ “Em 1974 [após o *boom* do milagre econômico], o trabalhador que recebia o salário mínimo oficial precisava trabalhar 157 horas para adquirir a ‘ração essencial mínima’ [como dizia a letra da lei] para uma única pessoa, por mês. Dez anos antes, às vésperas do golpe militar, era preciso apenas cem horas de trabalho para a compra dessa mesma cesta de alimentos. Para esses trabalhadores, o milagre econômico mostrou-se

do material induz o observador, a situação virtual (na qual falta um lugar na mesa) é remetida à situação original da produção do material (na qual “o estar na mesa é uma luta pela sobrevivência”).¹⁹ Assim, contraditoriamente, a participação, em *O Cavalo de Tróia* (1976), está, num único movimento, prevista e negada.

Fig. 12 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power*, 1972a (serigrafia, acrílica sobre tela), 121 x 317 cm

Fig. 13 – Antonio Dias, *O Cavalo de Tróia*, 1976 (papel de pasta de algodão), 56 x 144 cm

Fig. 14 – Estudante do ensino primário parte do grupo de literatura cola dazibao, China, déc. 1970

Fig. 15 – Antonio Dias, *Trama*, 1977, álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês, 56 x 82 cm cada, MAC-Niterói

uma armadilha de trágicas consequências. O valor real do salário mínimo havia caído em 50%, medido pelo seu poder de compra de alimentos. [...] Cerca de 47% dos assalariados na indústria e no setor terciário recebiam apenas o salário mínimo – ou menos – em 1974. No campo era esse o pagamento da quase totalidade dos trabalhadores.” Bernardo KUCINSKI, *O Fim da Ditadura Militar* (op. cit.), p. 27-28.

¹⁹ Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha da trama” (1979, op. cit.), p. 34.

Do milagre econômico à abertura “lenta, segura e gradual”

A participação do espectador em *O Cavalo de Troia* (1976) e *Trama* (1977) é aludida em negativo, na “falta” visual que os painéis expostos apresentam, retomando o modelo visual sistematizado previamente em *The Illustration of Art* (1972-1975). O sistema expositivo internaliza a lógica por trás do *dazibao* maoísta referido em *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power* (1972a/b), retomando criticamente a discussão posta pela vanguarda brasileira nos anos anteriores, na qual a estrutura do jornal insinuava uma crítica, pautada no caráter democrático da opinião pública (a qual a utilização do jornal fazia menção), à metafísica transcendente da obra de arte única, objeto de contemplação.

Em 1973, um ano depois do “dazibao” de Antonio Dias, e após ter censurada uma exposição, no auge do período repressivo do regime (com o governo Médici), Antonio Manuel, que tinha acesso à oficina tipográfica do jornal *O Dia*, realizara, clandestinamente, uma intervenção chamada *Exposição de 0 às 24 horas* (1973), que circulou como encarte dentro do jornal. A “exposição” foi seguida por outras intervenções nomeadas *Superjornais: Clandestinas* (1973), noticiando casos absurdos, sexualizados e sobrenaturais de agressão, violência e miséria – que faziam menção ao absurdo político da arbitrária censura que se encontrava instalada nos jornais.

Fig. 16
17

Fig. 16 – Antonio Manuel, *Exposição de 0 às 24 horas*, 1973 (intervenção no jornal *O Dia*, Rio de Janeiro)

Fig. 17 – Antonio Manuel, *Superjornais: Clandestinas*, 1973 (intervensões no jornal *O Dia*, Rio de Janeiro)

Fig. 18 – Antonio Manuel, *Visualização Brasileira*, 1975 (nanquim sobre *flan* de jornal), 56,5 x 37,5cm

Num dos *flans* (produção realizada a partir do material utilizado na impressão de jornais, que o artista havia iniciado no momento da radicalização política do movimento estudantil em 1968)²⁰ realizados em 1975, chamado *Visualização Brasileira*, Antonio Manuel inscreve um testemunho, com marcas tipográficas, sobre o branco da superfície emborrachada:

VISUALIZAÇÃO BRASILEIRA. Artista não presta. Tem graça transformar o jornal de maior circulação em obra de arte... um produto para elites!... O pintor ao transformar o jornal em obra = visualização brasileira + interferência no veículo de massa + escorpião no sistema + a arte está morta, etc. etc. Quantos sentimentos frios e calculistas contém nesta página, qual a manchete do *Dia*? Tragicidade tema central da guerra do consumo. A arte está morta, trágico fim do artista, imagem de Pollock. Mário Pedrosa diz que estou fazendo o exercício experimental da liberdade. O jornal é o signo da dramaturgia visual brasileira. – Detesto teatro!... o que falou. Ela? Por que transformar meu amor em notícia de jornal? [...] Olha aí, moçada! ... Não quero paternalismos, meu amor transcende na matemática, Peirce sabe disso. Não tenho com as grandes causas brasileiras. Os que descobriram o petróleo devem assumir. Isso é fatal. Quanto a mim resta seguir a trilha dos imortais – O vampiro que não descansa.

É notável o anticlímax inscrito no branco, algo secretamente, tal um desabafo íntimo num diário de guerra. As “causas brasileiras” referidas não são mais aquelas descritas por Oiticica em “Situação da Vanguarda no Brasil” (1966), “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967) ou “Brasil Diarréia” (1970),²¹ mas a causa dos ganhadores.²² Nessa

²⁰ “[A materialidade constitutiva dos trabalhos de Antonio Manuel, desde 1968, é] apresentada, do ponto de vista técnico, como uma enigmática “serigrafia de *flan*”. Se de um lado [...] a serigrafia é um dos mais conhecidos e utilizados processos de impressão, de outro, o uso de um *flan* — uma peça de oficina gráfica, descartável e utilizada como matriz das superfícies cilíndricas em impressoras rotativas dos jornais diários, posteriormente substituída pelo *off-set* — como matriz de gravura de arte é algo bastante incomum. Esse gesto, além de original enquanto possível expressão plástica, viria a se tornar, nas mãos de Antonio Manuel, um ato de guerrilha cultural. O *flan* seria, na poética desse artista, reutilizado enquanto processo produtivo, surgindo como matriz de sua própria serigrafia.” Artur FREITAS, “Arte e movimento estudantil: análise de uma obra de Antonio Manuel”, in *Revista Brasileira de História*, v. 25, n. 49 (São Paulo, Associação Nacional de História – ANPUH, 2005), p.89.

²¹ Hélio OITICICA, “Situação da Vanguarda no Brasil” (nov.-dez.1966, PHO 0248/66, op. cit.); idem, “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967, PHO0110/66, op. cit.); e idem, “Brasil Diarreia” (1970, PHO 0328/70, op. cit.).

²² A expressão “descobrir o petróleo” era utilizada de modo análogo à “encontrar o tesouro” ou “achar a mina de ouro”, ou seja, descreve uma situação em que o sujeito se depara, num lance de sorte, com uma oportunidade (em geral econômica) imperdível. Por exemplo, Moreira da Silva, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1972, descreveu deste modo a invenção do samba-de-breque, gabando-se do achado: “Foi por acaso, como quase todas as descobertas dos cientistas. Eu estava cantando um samba fraquinho e decidi interromper e improvisar umas falas só para brincar com a plateia. [...]. Aí nasceu o breque. O público aplaudiu de pé, e eu pensei: é aí que está o petróleo, malandro. Vou meter a sonda”. Além disso, o termo

situação pouco encorajante, resta ao artista (aquele que vinha propondo, segundo Mário Pedrosa, o “exercício experimental da liberdade”), que se posiciona do lado dos derrotados, a posição, algo desconfortável, de um morto-vivo.

O trabalho de Antonio Manuel, assim como o de Dias, era fruto do movimento cultural de resistência nas artes plásticas, surgido no pós-64, que pregava a dissolução do objeto em estruturas ambientais.²³ Essa perspectiva tinha em vista a superação do objeto artístico em proposições criadoras que abarcassem propositores e participantes em atos de criação coletiva, abolindo a distinção hierárquica artista-espectador e encenando experimentalmente, como modelo discursivo, a coletivização igualitária dos esforços sociais – que, derrotando a ditadura militar implantada com o golpe de 1964, deveria, hipoteticamente, ser capaz de revolver a sociedade de cima a baixo. No entanto, em 1969, com o AI-5, veio a revanche do regime militar e aquele “instante” de superação do objeto que fora entrevisto pela vanguarda brasileira, agrupada em torno da *Nova Objetividade*, foi bloqueado. No exílio, apesar dos inúmeros esforços de agregação, a prática coletivista, organizada, dos anos 1964-1968, começou a se dissipar. Os artistas passavam então a agir individualmente, referindo-se ainda ao eixo de questões organizado em torno do debate precedente, mas avançando, em razão dos obstáculos políticos (a debandada causada pelo aprofundamento da repressão), apenas pontualmente no desenvolvimento crítico daquelas problemáticas.

Dentro do país, se assistiu, no início da década de 1970, o “milagre brasileiro”, que gerou um “boom” no mercado artístico.²⁴ A partir de meados da década de 1970, organizava-se a

petróleo faz menção a dois fatos concretos: 1) o então presidente, General Ernesto Geisel, fora, durante o governo Médici (1969-1974) presidente da Petrobras, tendo papel chave no tripé econômico (composto por empresários nacionais, capital multinacional e grandes empresas estatais) do “milagre”; 2) por uma ironia do destino, foi justamente a Crise do Petróleo, com a alta, imposta pela OPEP, de mais de 300% no preço do barril, que desestabilizou, justamente no início do governo Geisel, a política econômica do “milagre”, levando abaixo a integração orgânica do “tripé econômico” e delineando o cenário de crise política que envolveu a chamada distensão “lenta, segura e gradual”. Antonio Manuel, na declaração do *flan*, em 1975, se exime de ter com o paternalismo da “causa brasileira”, deixando-a nas mãos daqueles que “descobriram o petróleo”.

²³ Ver Capítulos 1 e 2.

²⁴ Para um documento de época, ver Ronaldo BRITO, Carlos Zílio, José RESENDE e Waltércio CALDAS, “O boom, o pós-boom e o dis-boom”, in *Jornal Opinião* (03/09/1976), rep. in Ricardo BASBAUM (org.), *Arte Contemporânea Brasileira* (Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2001), p. 179-196. Para uma análise

cena que operaria, ao final da década, a reconstituição fetichista do objeto no circuito artístico nacional (mediante a utilização de mármore e demais materiais nobilitados), e, por conseguinte, a retomada de seu caráter aurático.²⁵ Aracy Amaral, observadora atenta e militante do meio artístico dos anos 1970, descrevia criticamente os indícios de tal operação, apontando alguns de seus atores (segundo a política acusatória do *dazibao*), no texto “Evidências e equívocos de um meio de arte dependente”, de 1976:

Evidentemente, esse pintor tem o seu público. Se não o tivesse, não pediria por seus trabalhos - e ninguém o daria - o preço que ele solicita. Isto é: ele aumenta o preço na medida em que a demanda é grande. Um problema de mercado. E Wesley, publicitário e industrial, que sempre soube fazer acompanhar sua carreira de "notícias de impacto", nunca deixou de se promover devidamente ("fazer gênero", fenômeno típico de Wesley, que independentemente de seu trabalho artístico notabilizou-se em determinada época pelas roupas do Wesley, o boné do Wesley, o ateliê do Wesley, o chapéu do Wesley, o carro do Wesley, etc, etc).

Todo esse festejamento por que ele tanto lutou e que agora parece alcançar o ápice - eu digo, do festejamento, não da obra - por injunções de ordem vária, inclusive influenciando, a meu ver nefastamente, no Salão Paulista de Arte Contemporânea deste ano [...].

crítica, ver Luiz Renato MARTINS, “O esquema genealógico e o mal-estar na história”, in Revista *Literatura e Sociedade*, n. 13 (realismo) (São Paulo, FFLCH-DTLLC, 2010), p. 186-211.

²⁵ Ver Luiz Renato MARTINS, “Formação e Desmanche de um Sistema Visual Brasileiro Moderno” (op. cit.), p. 164-165. É preciso notar que a FUNARTE (Fundação Nacional das Artes) foi criada em 1975, pelo então Ministro da Educação e da Cultura do governo Geisel, Ney Braga (1917-2000), sob incentivo direto da filha do presidente, a antropóloga Amália Lucy Geisel (1945-). Os projetos desenvolvidos durante os primeiros anos de existência da FUNARTE fomentaram a circulação da arte e da cultura brasileiras, com publicações de livros, incentivo a *shows* de música popular e a exposições de arte. Segundo o compositor Hermínio Bello de Carvalho (1935-): “[Com os projetos de circulação da cultura brasileira desenvolvidos pela FUNARTE] havia interesse do governo em tentar fazer uma espécie de cooptação branca da classe artística para a tal distensão que se esboçava”. Com a implantação do *Projeto Pixinguinha*, em 1977, a MPB era, devido a seu evidente apelo de massas, o foco principal de tais ações, que, todavia, tiveram importância fundamental no processo de progressiva institucionalização do mercado de artes plásticas no Brasil entre o final dos anos 70 e meados dos anos 80. Para a citação de Hermínio Bello de Carvalho, ver “Uma boa ideia batizada *Pixinguinha*”, online (acesso 16.09.2011:

<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/uma-boa-ideia-batizada-%E2%80%98pixinguinha%E2%80%99/>). Para o caso das artes plásticas, esta pesquisa não encontrou nenhum estudo sistematizado, nem sequer descritivo, sobre o processo, iniciado no final da década de 1970, de institucionalização do meio artístico e formação do mercado contemporâneo brasileiro de arte. Para análise descritiva da tardia recuperação institucional e mercadológica (iniciada no começo da década de 90) das experiências brasileiras dos anos 60 e 70, remeto aos artigos de Ana Letícia FIALHO, publicados na revista *Tropico* (online: <http://www2.uol.com.br/tropico/>) e à sua tese, inédita em português, *L'insertion internationale de l'art contemporain brésilien. Une analyse de la présence et de la visibilité de l'art brésilien dans les institutions et dans le marché*, tese de doutorado orientada por Jacques Leenhardt (Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales –EHESS, 2006). Para indicações críticas sobre a institucionalização do meio artístico brasileiro e a correlata “formação de um sistema de autores”, ver Luiz Renato MARTINS, “A situação da arte e o pensamento único” (op. cit.); idem, “Formação e Desmanche de um Sistema Visual Brasileiro Moderno” (op. cit.); e, idem, “O esquema genealógico e o mal-estar na história” (op. cit.).

De seu percurso, que acompanhamos desde fins da década de 50, deve-se ainda mencionar o típico hábito norte-americano, mackenzista em seu caso, da agremiação em grupos fechados. O de tentar se ressaltar, não individualmente ou dentro do coletivo, mas constituindo um grupo de elite. [...]

Baravelli, indiscutivelmente o talento maior deste grupo, por exemplo, "ignorando" talvez até hoje a importância da efervescência do meio artístico carioca de meados dos anos 60 (tempo da nova figuração, de Opinião 65, Proposta 66, época da emergência de artistas como Gerchman, Antonio Dias, Roberto Magalhães, entre outros, além de Oiticica, e em S. Paulo de Marcelo Nitsche, Nelson Leirner, Antonio Henrique e Tomoshigue, por exemplo), considera que a personalidade de Wesley era "o único canal fértil, e vamos dizer, divulgado, que havia nesse tempo todo". E acrescenta, num depoimento a Yodo Komatsu (FAU-USP, a 24 de maio 1976) que, como consequência de sua formação junto a Wesley Duke Lee, e sendo de S. Paulo, "me sinto muito mais à vontade em Paris, Milão ou em Nova Iorque do que em Salvador". [...]

Esse tipo de mentalidade alienada e alienadora, seja da parte de um Wesley como de um discípulo seu, ou ex-, posto que no momento, desfeita a "Escola Brasil dois pontos" (?) que fundaram, seus componentes começam a passar por um salutar processo natural de revisão, mereceria uma certa reflexão por sua curiosa sintonia pelo tempo de profunda descaracterização cultural que estamos vivendo de uns 8 anos para cá. É, além do mais, uma mentalidade que exigiria uma certa reflexão, já que apoiada em todo um sistema de vida que está impregnando sobretudo grandes centros urbanos, como Rio e S.Paulo.²⁶

Além disso, configuravam-se também os agrupamentos e os discursos teóricos correspondentes (as necessárias divagações estéticas e ontologizantes acerca do objeto artístico):

Ao mesmo tempo, aprendizes do bom gosto, da elaboração e do agrupamento elitista, os discípulos de Wesley causaram certo impacto em determinada parcela do meio jovem carioca, quando lá expuseram há uns 5-6 anos no Museu de Arte Moderna do Rio. Foram admirados, em particular Rezende, pela sofisticação de sua informação importada, pela beleza de suas peças, pelo rigor que regeu a sua apresentação no MAM e nas quais a tecnologia paulista, e bem claramente a mentalidade da classe média alta paulistana afluía, deslumbrando o carioca menos avisado.

O treino do convívio em grupo fechado fê-los de imediato atrair para o diálogo jovens do mesmo nível do Rio, que confessam mesmo, como o intrigante jovem artista Waltércio Caldas, ter-se impressionado com o grupo paulista. Do primeiro contato ao desejo de se vincularem mais eficazmente foi um passo e para isso contribuiu o desejo de proselitismo, mais uma marca de Wesley sobre este grupo, a emergir pouco depois no aparecimento da revista "Malasartes" (que não pôde apresentar a unidade desejada, a meu ver), de breve existência. Na verdade, de positivo até hoje deste grupo

²⁶ Aracy AMARAL, "Evidências e equívocos de um meio de arte dependente" [1976], in idem, *Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*, São Paulo, Nobel, 1983, p. 249-253.

reconheço uma curiosidade intelectual acentuada; mas como um balanço de obras, pouco é possível assinalar: o internacionalismo que tanto os nutriu parece, realmente, até este momento, tê-los sufocado na autoexpressão.

Talvez esteja aí também a razão do recuo de Wesley Duke Lee em relação a suas regulares viagens aos Estados Unidos. Talvez tivesse sido sua dificuldade de êxito, quando havia tantos similares a ele, e apesar de bom pintor seria sempre mais um dentre os que seguiam a mesma escola, sem maior singularidade que o fizesse ressaltar, o que o tivesse desacomodado e trazido de volta ao Brasil. Não se creia, pelo que vemos nesta sua exposição, contudo, que isso signifique uma abertura para a realidade circundante; mas para o cultivo continuado do virtuosismo, de uma hiper-realidade percebida artificialmente, ou do cortejamento de uma sociedade que concentra a renda neste pólo sudeste do país.²⁷

Os principais eixos da problemática desenvolvida entre 1964 e 1969, relativa à dissolução do objeto-obra-de-arte por meio da participação do espectador, haviam sido alterados drasticamente pela realidade política que, em meados dos anos 70, o regime havia imposto e pela mentalidade mercadológica que a modernização conservadora havia criado nos setores de classe média alta. Também a circulação desse debate, no ambiente das artes plásticas brasileiras, sofria – entre 1974 (ano das vitórias eleitorais da oposição MDBista e das primeiras palavras do presidente Ernesto Geisel acerca da abertura “segura, lenta e gradual”) e a produção de *Trama* (1977) – novas determinações sociais.

[No período do “milagre econômico”] dirigia o país uma nova classe de tecnocratas civis e militares, que comandavam não apenas o aparelho de Estado, mas também as gigantescas empresas estatais, cada vez mais numerosas. A ditadura se sustentava numa aliança de três grupos de interesses bem definidos, chamada de *tripé econômico*: os empresários nacionais, que conheciam os corredores do poder e se encarregavam da negociação política dos grandes projetos de investimento; as empresas estrangeiras, em geral multinacionais que dominavam as tecnologias de produção; e o Estado, que fornecia a infraestrutura, matérias-primas básicas, como o aço, a energia, além de garantir, é claro, a segurança para os investimentos. O regime militar, na ótica dessa aliança dominante, havia alcançado nível supremo de qualidade ao excluir o povo, em especial os trabalhadores, da condição de participantes ativos do processo de decisão.²⁸

²⁷ Aracy AMARAL, “Evidências e equívocos de um meio de arte dependente” (1976, op. cit.), p. 249-253.

²⁸ Bernardo KUCINSKI, *O Fim da Ditadura Militar* (São Paulo, Contexto, 2001), p. 9.

Tais determinações respondiam ao grande *plot* que ocorria a partir de 1974 no processo social brasileiro: a abertura “lenta, segura e gradual”. Esta fora proposta e organizada dentro dos marcos do próprio regime militar, como resposta a suas crises intestinas e à evidente insatisfação social que se objetivara na vitória da oposição nas eleições parlamentares de 1974.

Dentro desse contexto, no qual a hipótese de que houvesse algum tipo de convulsão social não estava afastada,²⁹ operou-se uma luta interna dentro do regime, entre os partidários do endurecimento e os partidários de uma abertura “lenta, segura e gradual” que garantisse, em parceria com setores das camadas médias e altas da sociedade civil, uma institucionalização do regime, “normalizando-o” ainda em marcos autoritários, sem os “excessos” de brutalidade da linha dura (considerados má propaganda para o regime, que já havia se livrado da resistência armada de esquerda).³⁰ Este segundo partido (encabeçado pelo próprio presidente General Ernesto Geisel e pelo diretor do SNI, Golbery do Couto e Silva) sairia vitorioso após a crise que em outubro de 1977 levou à exoneração do Ministro da Guerra Sylvio Frota (membro da linha-dura), operando uma espécie de golpe branco, uma segunda contra-revolução preventiva (1964 já fora a primeira...).

Cabe um paralelo, a partir da constatação empírica do processo de abertura “lenta e gradual” no campo do jornalismo (com o qual a produção artística brasileira dialogava de maneira recorrente). A partir de 1974, e especialmente após o assassinato mediante tortura do jornalista Vladimir Herzog, em 25 de outubro de 1975, a censura prévia aos principais

²⁹ Testemunham a validade concreta de tal hipótese, a “virada” eleitoral de 1974; a comoção pública com os assassinatos do jornalista Vladimir Herzog em 25.10.1975 e do metalúrgico Manoel Fiel Filho em 17.01.1976; a explosão de greves e manifestações públicas a partir de 1978; bem como o fôlego político renovado da imprensa alternativa a partir de 1975.

³⁰ “Com a escolha do general Ernesto Geisel para[...] a presidência da República, a proposta de institucionalização do regime ganha um impulso decisivo. Geisel não representa uma simples troca de guarda, mas o retorno ao poder supremo da facção ‘castelista’, marginalizada durante os governos de Costa e Silva (1967-1969) e Médici (1969-72). Os castelistas, seguidores do primeiro general-presidente do regime militar, Castello Branco, e oriundos, em geral, da artilharia, a arma mais aplicada aos estudos de balística e da matemática, consideravam-se os intelectuais do Exército. Não escondiam seu desprezo pelos generais da tropa, como Costa e Silva, ou mesmo Médici. Sua origem política remontava à UDN, o partido da oligarquia cafeeira e do capital bancário, financiador das exportações, que nos anos 1950 combatia o regime populista por meio de uma retórica ‘democrática’. [...] No poder, após o golpe de 1964, acabariam se revelando mais frios no exercício do autoritarismo e principalmente mais vingativos do que os generais da tropa. A abertura seria posta em marcha por essa facção que combinava de forma tão singular a retórica liberal com a prática autoritária”. Bernardo KUCINSKI, *O Fim da Ditadura Militar* (op. cit.), p. 11.

meios de comunicação do país teve de ceder ao processo de abertura “lenta e gradual”. No entanto, em meio à luta intestina do regime, foi excluída dessa “benesse” do regime a imprensa alternativa política. Nesta, aliás,

que se recusava a fazer o jogo da abertura controlada, a censura prévia não só continuou como foi intensificada, só terminando em 1978.³¹

Fig. 19-20 – Censura no semanário *Movimento*, 1977

Esquemmatizando, é possível notar três nexos determinantes da produção artística no período – relativos ao público, ao diálogo com as formas e procedimentos dos meios de comunicação de massa, e à abertura à “participação”:

- 1) O público politizado (em geral de extração universitária) do final dos anos 1960, que acompanhara e desenvolvera a seu modo os modelos de liberdade (ou antes, de libertação) encenados pela vanguarda artística, se encontrava nos anos 70 acuado

³¹ Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários nos Tempos da Imprensa Alternativa* (op. cit.), p. 100.

pela repressão. Aqueles que haviam se envolvido com a guerrilha estavam exilados, presos ou mortos. Tão logo se cogitou a candidatura de Geisel (com seu apelo à moderação, à “normalização” e à “institucionalização” do regime, no discurso sobre a “distensão lenta, segura e gradual”) para a sucessão do presidente Emílio Garrastazu Médici (1905-1985), a máquina de repressão (composta pela “linha-dura” do regime) passou a efetuar o aniquilamento da oposição armada.³² Em 1977, a guerrilha já havia sido fisicamente exterminada e a luta possível (na esquerda da oposição), por uma abertura diferente daquela proposta pelo regime, se dava nas redações dos jornais alternativos. Na centroesquerda, procurava-se um meio termo por via da articulação eleitoral reunida em torno dos “autênticos” do MDB; e na posição de centro-direita (ainda dentro do MDB), mediante a negociação palaciana direta, realizada com assessores e aliados da política de “distensão lenta, segura e gradual”, organizada no alto escalão por Geisel e Golbery, com idas e vindas que dependiam da capacidade do presidente de assegurar os interesses da repressão e da “linha-dura”.

- 2) O diálogo crítico com as fontes visuais da imprensa também se encontrava transformado pelo contexto contraditório da abertura “lenta, segura e gradual”, entre 1974 e 1977. A cisão entre grande imprensa e imprensa alternativa (existente desde 1968) continuava, mas a função da grande imprensa, a partir de 1964, em vista das articulações de Geisel e Golbery, era outra. A grande imprensa, que também sofreu censura prévia desde antes da promulgação do Decreto-lei 1.077, de 16/01/1970, passava a fazer parte do mecanismo autoritário da abertura proposto por Geisel. A

³² “A máquina de repressão já havia estendido suas armadilhas, antes mesmo da posse de Geisel – tão logo soube-se que seria ele o sucessor de Médici. O ano de 1972 marca o início do processo de execuções sumárias e desaparecimentos dos corpos dos participantes da guerrilha do Araguaia, que se seguiu até o aniquilamento total da guerrilha em 1974. [...] Também nas cidades, a partir de fins de 1972, os órgãos de repressão passaram a sumir com cadáveres de militantes presos. [...] A partir de 1973, quando já estava circulando o boato da abertura política, ocorre a intensificação da política de desaparecimentos. [...] Em agosto de 1974, sob a pressão de artigos e protestos na imprensa, o general Golbery do Couto e Silva [1911-1987] recebe o arcebispo de São Paulo, Dom Paulo Evaristo Arns [1921-], que entrega ao governo uma relação com os nomes de 22 desaparecidos [...] Golbery prometeu que os desaparecimentos seriam esclarecidos [...] pois ‘o governo não podia deixar cadáveres apodrecendo dentro de seus armários’. Mas os órgãos de repressão negam as informações ao próprio presidente [Geisel] e seu assessor principal [Golbery]. É o começo da ‘crise dos desaparecidos’ que desmoraliza o governo Geisel logo no seu início [...]. Era esse, aliás, outro dos objetivos dos órgãos de repressão, que se sentiram traídos pelo discurso político da abertura, ao adotar a técnica dos desaparecimentos: desmoralizar Geisel e forçar o governo a reafirmar com a repressão um pacto de fidelidade.” Bernardo KUCINSKI, *O Fim da Ditadura Militar* (op. cit.), p. 31-32.

imprensa nanica, por sua vez, adquiriu notável importância pública simbólica na oposição de esquerda ao regime, com os semanários *Opinião* (de propriedade de Fernando Gasparian, dono da Editora Paz e Terra, e contando com apoio intelectual do CEBRAP, circulou entre 1972 e 1977) e *Movimento* (jornal de frente, que articulava a posição de diversas organizações políticas de extrema esquerda, dirigido por Raimundo Rodrigues Pereira, com hegemonia ideológica não declarada do PC do B, circulou entre 1975 e 1981) que se juntavam ao consagrado *Pasquim* (que circulou entre 1969 e 1981). O plano de Geisel garantiu o fim da censura prévia na grande imprensa em 1975 (o caso simbólico foi o do jornal *Estado de S. Paulo*).³³ Para a imprensa alternativa, cuja oposição contundente ao regime era considerada prejudicial à lentidão e segurança da abertura arquitetada no palácio, o governo fechou o cerco, seja por meio da censura, seja por meio de pressões políticas e econômicas (*Movimento* só teve a censura revogada em 8 junho de 1978).³⁴

³³ A partir de 2 janeiro de 1975 o *Estadão* não mais seria submetido à censura, Golbery, o articulador governista da distensão do regime, sustentava havia anos que o fim da censura no *Estadão* não causaria uma reação de liberalismo incontrolável: “Sairá o jornal conservador que ele é. Mais conservador que eu”. Cf. Elio GASPARI, *A Ditadura Encurralada – O Sacerdote e o Feiticeiro* (op. cit.), p. 22.

³⁴ “A liberalização da imprensa havia sido concebida por Geisel e Golbery, como parte essencial da estratégia de abertura. [...] A imprensa se transformou no principal mecanismo de articulação política durante o governo Geisel. [...] Assim como a complacência da grande imprensa fora essencial para a derrota rápida dos grupos de luta armada por métodos brutais, o abrandamento da censura e da autocensura passou a ser a forma mais rápida e eficaz de intimidar os aparelhos de repressão que se opunham à abertura. ‘Com essa finalidade, o general Golbery passou um bom tempo antes e depois da posse de Geisel em comunicação direta com os principais jornalistas e editores, tentando persuadi-los dos objetivos do processo de abertura, enquanto sensibilizava-os a respeito dos constrangimentos que ele e Geisel enfrentavam por parte da oposição representada pela linha dura [...]’ [Alfred Stepan, *Os Militares: da abertura à nova república*, 1984]. ‘Dos contatos realizados entre os assessores mais diretos do general Geisel e os homens de imprensa, formou-se no Rio de Janeiro e em São Paulo, um grupo de jornalistas influentes, completamente engajados no projeto político do governo [...]. Esses jornalistas chegavam a participar da elaboração de projetos e estratégias políticas juntamente com o grupo palaciano.’ [Celina Rabello Duarte, *Imprensa e Redemocratização no Brasil*]. Golbery procurava, numa primeira etapa, reciclar os donos da imprensa e os principais editores, mostrar a eles que o governo estava interessado num grau de crítica, o suficiente para intimidar a linha-dura, mas não tanto que a assustasse e a levasse a reações incontroláveis. E, numa segunda etapa, substituir todo o aparato coercitivo de repressão policial-militar por um novo aparato, de caráter ideológico, a própria imprensa. Tratava-se, portanto, de envolver os editores como coautores de uma proposta de abertura cujos contornos e alcance eram determinados pela cúpula militar. E de erguer, ao fim, toda uma nova estrutura de dominação alicerçada na imprensa. [...] ‘O grupo de editores e jornalistas ligados a Golbery, e os donos de jornais manobraram amplamente as informações. O fato é que toda essa mobilização da imprensa, em torno da sucessão [de Geisel], acabou permitindo que o presidente Geisel conduzisse praticamente sozinho o processo sucessório.’ [Celina Rabello Duarte] [...] Na imprensa alternativa política, que se recusava a participar do jogo da abertura controlada, a censura prévia não só continuou como foi intensificada, só terminando em 1978.” Bernardo KUCINSKI, *Jornalistas e Revolucionários nos Tempos da Imprensa Alternativa* (op. cit.), p. 97-98, 100.

- 3) Também as determinações e conteúdos históricos da “participação do espectador” – que ecoava, desde o neoconcretismo, o anseio por participação política, e que fora desenvolvida criticamente a partir de 1964, com alto grau de consciência dos interesses de classe – se encontravam duplamente determinados pela força do regime. De um lado, com o AI-5 no final de 1968, a participação política para a massa da população ganhara sinal negativo: fora socialmente vetada pela repressão. Para quem quisesse participar ativamente na vida política do país só havia dois caminhos: aderir à máquina administrativa do regime ou, na via da clandestinidade, à luta armada. Por outro lado, a partir de 1974, com as articulações palacianas da “distensão lenta, segura e gradual”, a participação política estava controlada e circunscrita na teia armada pelo presidente General Ernesto Geisel e pelo “Feiticeiro”, General Golbery do Couto e Silva.³⁵

Não é difícil constatar que a saída “progressista” pela via da “distensão lenta e gradual” abstraía, mais uma vez, na condução da vida pública do país, a participação política popular (que fora o eixo-guia em torno do qual, nos anos 1960, se organizara a vanguarda artística brasileira) – recusando e coibindo, como de praxe, a organização política – e na prática, regulando e institucionalizando o caráter autoritário e conservador do governo militar.³⁶ Apenas em 1978, um movimento de trabalhadores grevistas iniciado na região do ABC paulista vai deixar o prosscênio para entrar no palco da história brasileira, desestabilizando, em parte, a trama armada pelo regime.

³⁵ Em 1976, “Com os duros momentaneamente paralisados, o general Geisel volta a se dedicar ao projeto político, iniciado com as cassações do ano anterior, que não tinha por objetivo apenas reduzir a maioria do MDB no Congresso. Seu objetivo estratégico, como ficaria mais claro depois, era o de garantir, por pelo menos mais uma década, a continuidade daquele original regime autoritário que permitia a realização regular de eleições, mas excluía o povo e o Congresso da definição das políticas públicas”. Bernardo KUCINSKI, *O Fim da Ditadura Militar* (op. cit.), p. 37.

³⁶ Veja-se a descrição do termo *distensão* por Millôr Fernandes (1923-), editor do *Pasquim*: “*Distensão*. Tem gente aí que pensa que o presidente pode chegar de repente e dizer: ‘Pronto, estamos distendidos!’ Não é assim não. Roma não se fez num dia. Ou melhor, não se desfez numa noite. Tem que ir aos poucos. Lento e gradual, é isso aí. Entre a linha dura, que quer manter a coisa como está, a ala liberal autêntica, que quer mudar tudo sem mexer em nada, e o grupo conservador, que continua achando que nada deve ser feito, pela primeira vez, é forçoso encontrar um meio termo”. Millôr FERNANDES, *Que país é este?* (São Paulo, Círculo do Livro, 1978) p.18-19.

Monumentos para uma ficção

VISUALIZAÇÃO BRASILEIRA. Artista não presta. [...] O pintor ao transformar o jornal em obra = visualização brasileira + interferência no veículo de massa + escorpião no sistema + a arte está morta, etc. etc. [...] O jornal é o signo da dramaturgia visual brasileira. – Detesto teatro!... [...] Não tenho com as grandes causas brasileiras. Os que descobriram o petróleo devem assumir. Isso é fatal. Quanto a mim resta seguir a trilha dos imortais – O vampiro que não descansa.³⁷

É de se notar, que, depois dos *flans* de 1975, produzidos por Antonio Manuel, diminui a incidência de trabalhos de artistas brasileiros que se apropriam da estrutura do jornal. Mesmo onde se pode verificar alguma menção à imprensa, ela aparece de maneira mediada ou alusiva, como na utilização do papel e de estruturas gráficas emprestadas de obras anteriores, como em *O Cavalo de Tróia* (1976) ou *Trama* (1977), de Antonio Dias.

Ainda em 1967, no momento em que a incorporação dos elementos oriundos da imprensa e dos meios de comunicação de massa na prática artística chegara no auge, Oiticica havia notado uma tensão interna na obra de Dias, dentro da qual a vocação para a inserção no ambiente seria definida por uma “luta entre o quadro como repositório experimental e a concretização num outro espaço (que seria fatalmente ambiental) dessas experiências”.³⁸

Dessa luta interna do quadro, resultara o corte fragmentário das obras de Dias – que desloca a ênfase no objeto para uma ênfase no processo de *abstração* do objeto, sua negação. Mediante o uso sistemático da repetição de figuras (entre clichês tomados da *pop art*) e módulos geométricos (tomados da *minimal art*) e na ênfase dada à reprodutibilidade dos elementos, o objeto surge ao olhar do observador como um enigma – formulando um problema para a reflexão crítica, que incluía, por meio da proposição artística criativa, a abertura de problemas extraestéticos, principalmente políticos, para a análise e reflexão do observador.

Fig. 21-22

³⁷ Texto inscrito no *flan Visualização Brasileira*, 1975, de Antonio Manuel (fig. 17).

³⁸ Hélio OITICICA, “Vivência do Morro do Quieto” (1966, PHO0192/66-7/9, op. cit.), p. 218.

Fig. 21 – Antonio Dias, *Programação para um Assassinato*, 1964 (tecido estofado, madeira, pigmentos metálicos, vinil sobre tela e aglomerado), 125 x 122 x 15 cm

Fig. 22 Antonio Dias, *The Art of Transference (I LOVE YOU)*, 1972 (espelho, vidro e cartão sobre parede), 180 x 180 cm
Texto: I LOVE YOU

Fig. 13-15

Fig. 12

O modelo expositivo de *Trama* (1977) repete o lapso apresentado em *O Cavalo de Troia* (1976) – lapso que demonstra a incompletude do processo construtivo do objeto, encenando uma abertura à intervenção. Mas há outro modelo visual, de cuja lógica-padrão a visualidade de *Trama* também se apropria: aquele de *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power* (1972a), no qual se expõem, para comparação e análise detida, as estruturas geométricas que regem a diagramação das informações e notícias veiculadas pelo jornal. No caso de *Trama*, opera-se a retomada do padrão gráfico existente nas obras anteriores a 1972, trazendo-o para a atenção do observador.

Fig. 23

Além disso, aparecem, em cada estampa, diferentes proposições escritas que formam, com os elementos visuais, uma série de planos ou cartografias que propõem “monumentos” geométricos (como nas pranchas “MONUMENTO À MEMÓRIA”, “SEMPRE-VERDE / MONUMENTO À AGRICULTURA” e “MONUMENTO CHINÊS”), calcados conceitualmente na lógica participativa e “ativadora de experiências”, provenientes da *arte ambiental* de Hélio Oiticica – herança do projeto original *Project-book – 10 plans for open projects* (1969).

Fig. 23 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.4, *Monument to the memory*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm
Texto: MONUMENT TO THE MEMORY
THE PLACE OF REPRESENTATION (IS REPRESENTATION)

MEMORY
MEMORY
MEMOR

Esquemmatizando os nexos aludidos em *Trama*:

- 1) na visada do todo, ou seja, no conjunto das gravuras que forma o painel, se verifica a utilização do retângulo cortado existente em *The Illustration of Art* (1972-1975) e *O Cavalo de Troia* (1976);
- 2) na visada de cada gravura individualmente aparecem os “projetos” e “monumentos” oriundos da série de pinturas “diagramadas” dos anos 68-71 (cujo padrão de diagramação é reproduzido nas estampas);
- 3) na exposição geral, para comparação individual entre as estampas, se reproduz o procedimento de *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power* (1972a);

- 4) dentro de cada gravura, se encontram fragmentos de proposições escritas à participação do espectador, tomada de empréstimo ao debate com a obra e as reflexões teóricas de Hélio Oiticica.

*A Estética como campo de concentração*³⁹

Em *Trama*, a articulação alusiva é resultado da adoção prévia de um princípio modular. No caso da dimensão gráfico-visual da obra, o procedimento de construção faz alusão ao caráter intercambiável dos módulos, cujo padrão geométrico é utilizado na ideação de “projetos” e “monumentos” – procedimento sequestrado dos jogos linguísticos da *minimal art* americana. Não se trata, todavia, de um empréstimo puro, que se alinhe com as concepções pretendidas pela ortodoxia *minimal*.

Fig. 25-32

Fig. 24 – Antonio Dias, *Trama*, 1977, álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês, 56 x 82 cm cada, MAC-Niterói

Mediante a operação de montagem, Dias carrega a geometria – dado estético idealmente “puro” e auto-referente – de dois conteúdos (histórico-sociais) distintos. De um lado, no caráter reprodutível e industrial das formas, está a urbanidade fria e a racionalidade técnica da *minimal art*. De outro lado, o caráter pedagógico (explicitado na repetição e insistência no uso das formas geométricas) e normativo é recuperado das composições geométricas do *Concretismo* brasileiro dos anos 1950.

Fig. 33-34

³⁹ “A liberdade do artista foi sempre ‘individual’, mas a verdadeira liberdade só pode ser coletiva. Uma liberdade ciente da realidade social, que derrube as fronteiras da estética, campo de concentração da civilização ocidental [...]” Lina Bo BARDI, “Planejamento ambiental: ‘desenho’ no impasse” (1976, op. cit.), p. 138.

Fig. 35

Com o uso dos módulos geométricos em *Trama*, o que se opera, numa camada superficial destinada à retina, é um jogo lúdico-pedagógico de reorganização e recomposição de formas estéticas “puras”. Os diagramas ou plantas arquitetônicas propõem ao observador, por meio da repetição dos módulos geométricos, um jogo de comparações visuais – jogo no qual o olho é convidado a intuir o princípio lógico que rege a série – mediante um método análogo àquela utilizado pelo *Concretismo* brasileiro.

Fig. 25 – Donald Judd, *Untitled*, 1974

Fig. 26 – Sol LeWitt, *A 9* (from *Serial Project #1*), 1966

Fig. 27 – Robert Morris, *Three L-Beams*, 1965 (atrás, mural de Sol LeWitt)

Fig. 28 – Robert Morris, *Desenho para sem título (Estádio)*, 1967
 Texto: FLOOR PLAN WITH DATES OF CHANGE
 DURING THE EXHIBITION

Fig. 29 – Robert Morris, *Three L-Beams*, 1965

Fig. 30 – Robert Morris, *Untitled*, 1977

Fig. 31 – Robert Morris, *Three L-Beams*, 1965

Fig. 32 – Robert Morris, *Untitled*, 1964 (seven geometric plywood structures painted grey), installation in the Green Gallery, New York, 1964

Fig. 33 - Luiz Sacilotto, *Concretion 5624*, 1956

Fig. 34 - Luiz Sacilotto, *Concretion 5732*, 1957

Fig. 35 – Antonio DIAS, *Trama* (detalhes), 1977 (xilografura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm cada
 Pranchas: *DO IT YOURSELF: FREEDOM TERRITORY* (3); *MONUMENT TO THE MEMORY* (4); *AREA FOR / THE BEGINNING / THE END* (5); *ENVIRONMENT FOR THE PRISONER* (7); *CHINESE MONUMENT* (10) e *THE INCOMPLETE BIOGRAPHY* (11)

Mas, é preciso notar que, adotando o princípio de seriação analítica da *minimal*, fica de fora o caráter dualista da geometria concretista. Em *Trama* (1977), a comparação visual não é proposta de maneira binária, mas abrange todo o conjunto da série, supondo também possíveis desdobramentos lógicos (como no minimalismo). Do raciocínio formal proposto, é possível deduzir que a mecânica lógica da série serve à reprodutibilidade e variação infinita dos modelos. No entanto, *Trama* não reitera apenas a lógica reprodutiva e a racionalidade instrumental, mas as expõe (tal um *dazibao*): a carga negativa gerada pelo choque dos conteúdos históricos diversos (encarcerados e abstraídos na lógica formal da geometria) explicita que a adesão da arte racionalista aos jogos de linguagem estritamente mentais (oriundos da *gestalt*, em um dos casos e da filosofia analítica, no outro)⁴⁰ equivale à adesão desmedida e idealista ao mundo industrial e tecnocrático do *design* (que é, ao mesmo tempo, o resultado lógico, aplicável, do racionalismo instrumental da estética “pura” e sua determinação externa, originada na realidade social da produção). Em 1977, a arte já não podia ser “tão inocente”, como notou Lina Bo Bardi, no texto "Planejamento Ambiental: 'desenho' no impasse" (publicado originalmente na revista *Malasartes*):

A arte não é tão inocente: a grande tentativa de fazer do desenho industrial a força regeneradora de toda uma sociedade faliu e transformou-se na mais estarrecedora denúncia da perversidade de um sistema. A tomada de consciência coletiva de mais de um quarto da população mundial, aquela que acreditou no progresso ilimitado, já começou. A desmistificação do *design* como arma de um sistema, a procura antropológica no campo das artes contra a procura estética, que informou todo o desenvolvimento da cultura artística do Ocidente desde a Antiguidade até a vanguardas, está em curso, num debate lúcido que exclui a volta a situações romântico-artesanais [...]; um reexame de história recente do "fazer" nas artes. Não uma recusa em bloco, mas um cuidadoso processo de revisão. O esforço contra a hegemonia tecnológica, que sucede no Ocidente ao "complexo de inferioridade tecnológico" no campo das artes, esbarra na estrutura de um sistema: o problema é fundamentalmente político-econômico. A regeneração através da arte, credo da Bauhaus, revelou-se mera utopia, equívoco cultural ou tranquilizante das consciências dos que não precisam e as metástases da incontrolável proliferação em massa arrastaram junto as conquistas básicas do movimento moderno, transformando sua grande ideia fundamental - a planificação - no equívoco utópico da *intelligentsia* tecnocrática, que esvaziou com sua falência a "racionalidade", posta contra a "emocionalidade", num

⁴⁰ Para as relações do racionalismo *concretista* com a teoria da *Gestalt*, ver Mário PEDROSA, *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* (1949), rep. como *Arte – Forma e Personalidade* (São Paulo, Kairós, 1979); e também in idem, *Forma e Percepção Estética – textos escolhidos II*, org. Otilia Arantes (São Paulo, EDUSP, 1997). Para as relações do minimalismo e da arte conceitual com a filosofia analítica, ver Filiberto MENNA, *La Linea Analitica della'Arte Moderna – Le figure e le icone* (Turim, Giulio Einaudi Editore, 1975).

fetichismo de modelos abstratos que encarava como iguais o mundo das cifras e o mundo dos homens.⁴¹

Fig. 36 - Luiz Sacilotto, *Concreção 5816*, 1958

Fig. 37-38 - Sol Lewitt, *Incomplete Open Cube*, 1974 (aluminum painted),
aresta 106 cm

Fig. 39 - Sol Lewitt, *Variations On Incomplete Open Cubes*, 1974

Fig. 40 - Sol Lewitt, *Incomplete Open Cube*, 1974 (aluminum painted),
aresta 106 cm

⁴¹ Lina Bo BARDI, "Planejamento ambiental: 'desenho' no impasse", in *Malasartes*, n. 2 (Rio de Janeiro, dez.-fev., 1976), p. 4-7, rep. in idem, *Lina por escrito* (op. cit.), 137-138. Na mesma época, uma crítica racional ao racionalismo, de conteúdo análogo à de Lina, fora posta em samba por Candeia (1935-1978): "Pra cantar samba / Não preciso de razão / Pois a razão / Está sempre com os dois lados // Amor é tema tão falado / Mas ninguém seguiu / Nem cumpriu a grande lei / Cada qual ama a si próprio / Liberdade e Igualdade / Aonde estão não sei // Mora na filosofia / Morou, Maria! / Morou, Maria? / Morou, Maria! // Pra cantar samba / Veja o tema na lembrança / Cego é quem vê só aonde a vista alcança / Mandei meu dicionário às favas / Mudo é quem só se comunica com palavras". Antonio CANDEIA Filho, "Filosofia do Samba", in LP *Raiz* (Rio de Janeiro, Gravadora Equipe, 1971).

Ao associar, mediante a sobreposição de conteúdos históricos das formas, *Concretismo* e *minimal art* (o passado desenvolvimentista nacional às formas industriais do *mainstream* artístico internacional), *Trama* opera um juízo sobre a sucessão de estilos dentro da disciplina “história da arte”:

quando a novidade se tornou um fetiche, a própria história se torna a manifestação da forma-mercadoria.⁴²

Em *Trama*, a história da arte serve de modelo a uma concepção – de duplo alcance, nacional e internacional – da noção de história, modelo que deve ser submetido à crítica:

Buscando eliminar efeitos e jogos para a inteligência que começam e acabam na retina, substituindo-os pela pesquisa da indiferença, da aparente esterelidade formal, da superfície anódina, uma prática da negação mantém aberta uma das brechas através da qual se desenvolve o questionamento dos mecanismos de produção e circulação da arte a partir de seu interior. Assim, quando nos aproximamos de uma das realizações de Antonio Dias, necessitamos de um certo estrabismo: um olho no que está exposto, outro no problema formulado.

Mas esse olhar desconexo tem que se chocar com um processo onde as cartas estão marcadas e os dados viciados para neutralizar o “estrangeiro”, o “desconhecido”. Essa é a jogada-chave da mecânica passiva da História. Por um instante, o reluzir frágil do novo cintila sobre o universo opaco do saber dominante. Logo captado, a tradição aponta como efêmera a diferença, ou reclama a paternidade da obra. A relação de forças postas em jogo é de uma desproporção brutal. Como em qualquer manifestação de cultura, temos, de um lado, o universo estéril do automatismo da reprodução, orientada pela repetição e para a repetição, privilegiando uma certa *mimesis*: a reprodução do sucesso do outro. Em oposição, o novo, trazendo a marca da incompatibilidade, forja uma trilha diversa em busca de sua identidade. Se certos artistas resolveram, uns bem, outros mal, prolongar o gesto da tradição, isto é, a repetição, Antonio Dias reclamou e praticou o direito da ruptura [...] pela construção de aparatos críticos que, agindo no interior da esfera da produção artística, mantém uma forte tensão pelo seu potencial irônico e poético. Muitos de seus trabalhos, na sua construção e temática, condensam o esqueleto que sustenta o essencial da produção contemporânea.⁴³

⁴² Susan BUCK-MORSS, *Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, trad. Ana Andrade (Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2002), p. 113.

⁴³ Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha de trama” (1979, op. cit.), p. 27-28.

O desenho da arte e a política do “não”

O desenho é assim retomado em chave sintética e crítica: o uso não apologético da matéria “abstrata” ou “lógica” é crítico e materialista, visto que desse uso não resultam formas geométricas “puras”, mas uma reflexão sobre as matérias-primas visuais do debate artístico e sobre sua historicidade. No concretismo brasileiro, o conteúdo inicial da economia geométrica possuía relação com a política *desenvolvimentista*, o processo de industrialização e modernização do país, cuja maior expressão ideológica fora a construção de Brasília. O exemplo da arquitetura moderna brasileira – seu esforço de construção no país –, exemplo no qual os debates artísticos da época se reconheciam, esclarece a ligação estrutural entre *arte geométrica* e *planejamento*.⁴⁴ Assim, tomado sob uma ótica crítica, o *desenvolvimento* e a modernização do país serviram como *acumulação capitalista*.⁴⁵ A concretude que almejava a arte geométrica (concreta) é entendida aqui como a concretude da abstração, ou seja, nascida da expropriação.

Fig. 41

A POLÍTICA DA ARTE É O DESENHO/DESÍGNIO DA ARTE | A dimensão de choque entre *concretismo* e *minimal art* opera uma “inversão lógica” da geometria, por meio de uma carga negativa que explode *in loco*, no objeto, os nexos históricos embutidos na obra de arte.

Se o problema é fundamentalmente político-econômico, a tarefa do “atuante” no campo do “desenho” é, apesar de tudo, fundamental. É aquilo que Brecht chamava a capacidade de dizer “não”. A liberdade do artista foi sempre “individual”, mas a verdadeira liberdade só pode ser coletiva. Uma liberdade ciente da realidade social, que derrube as fronteiras da estética, campo de concentração da civilização ocidental; uma liberdade ligada às limitações e às grandes conquistas da prática científica (prática científica, não tecnologia decaída em tecnocracia). Ao suicídio romântico do “não planejamento”,

⁴⁴ Note-se que poucos meses antes da ida de Dias ao Nepal e da impressão de *Trama* em Kathmandu, realizou-se, no MAM-RJ e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a grande mostra retrospectiva de arte geométrica brasileira, *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, organizada por Aracy Amaral e batizada por Ronaldo Brito, que reuniu pela primeira vez, para o grande público, a produção dos grupos Concreto e Neoconcreto. Para se verificar o interesse retrospectivo e o esforço de análise histórica em relação à arte geométrica brasileira dos anos 1950, ver o catálogo da mostra, organizado como coletânea de documentos e textos críticos por Aracy AMARAL, *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962* (Rio de Janeiro, MAM-RJ / São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo/FUNARTE/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977).

⁴⁵ Ver Francisco de OLIVEIRA, “O Desenvolvimento capitalista pós-anos 1930 e o processo de acumulação”, in idem, *Crítica à razão dualista* (São Paulo, Cadernos CEBRAP, 1972), rep. in idem, *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco* (São Paulo, Boitempo Editorial, 2003), p. 35-60.

reação ao fracasso tecnocrático, é urgente contrapor a grande tarefa do planejamento ambiental, desde o urbanismo e a arquitetura até o desenho industrial e as outras manifestações culturais.⁴⁶

A declaração de uma genealogia histórica (intervindo por dentro na história da arte recente) mais ou menos arbitrária revela o *sentido* do desenho: buscar a desnaturalização do objeto e do discurso artístico; um distanciamento crítico necessário para compreender sua “segunda natureza” enquanto objeto de arte e sua autonomia apenas relativa. Em suma, expõe-se aí a existência social do objeto artístico (sua segunda natureza), resultado de um processo produtivo: existência histórica e não ontológica.

Fig. 41 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.10, *Chinese Monument*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm
Texto: CHINESE MONUMENT

A PLACE PAINTED YELLOW

THE POLITICS OF ART IS THE DESIGN OF ART

A geometria como abstração (do trabalho)

A reação terá fundamento quando criticar parte da produção contemporânea [de arte] que segue passivamente a tendência do mundo social, onde ocorre crescente divisão do trabalho a serviço da

⁴⁶ Lina Bo BARDI, "Planejamento ambiental: 'desenho' no impasse" (1976, op. cit.), p. 138.

tecnologia dominante. Essa tendência da cultura das sociedades modernas aponta para a fixação efêmera de todo objeto dirigido a um universo governado no sentido da produção incessante de mercadorias. Toda manifestação cultural que exclui consciente ou inconscientemente uma perspectiva crítica, tenta em vão resistir à inserção passiva nesse circuito destinado a consumir qualquer coisa, não importa seu valor cultural ou utilitário, desde que seja mercadoria. Portanto, nesse espaço, onde todos os gatos são pardos, certas vezes o processo de produção do trabalho é importante ponto de referência. Só assim poderemos notar como o rebaixamento da concretização material do trabalho, de sua realização empírica, no caso das artes plásticas, a proveito da reflexão sobre sua produção, ao nível da ideia, degrada de um modo positivo a posição tradicional do sujeito da contemplação, consumidor, por excelência de artes visuais, conduzindo-o à reflexão ou à fuga pela rejeição primária.⁴⁷

Fig. 42

PODE O TRABALHO TRANSCENDER A ARTE? / Em *Trama* (1977), a própria característica física do material carrega consigo as marcas de sua produção. Por meio do lapso apresentado (justamente como se parte daquele material tivesse sido arrancado), seguindo o caminho traçado por *O Cavalo de Troia* (1976), realiza-se uma cisão no público da arte: de um lado, aqueles para os quais a obra será ponto de partida para a reflexão; de outro, aqueles que rejeitam de princípio a própria validade de existência do objeto – seja por seu inacabamento, seja pelo aspecto tosco do material, seja pela aridez das reflexões a que seria levado.

Por sua vez, a repetição de diagramas, mentalmente projetados, emula analiticamente o processo capitalista de produção e consumo – já que os mesmos esquemas visuais foram realizados anteriormente por meio de outros materiais e mídias: lápis sobre papel, tinta acrílica sobre tela, reprodução xerográfica, impressão serigráfica, fotografia, fita adesiva no chão... A repetição de diagramas já realizados em outros lugares demonstra que tais produtos (o resultado visual concreto, com suas diferenças materiais e técnicas) são todos resultado de uma matriz mental que os antecede, denotando a equivalência dos procedimentos (trabalho em abstrato). Do ponto de vista do consumo rápido, nas gravuras do álbum, não apenas cada estampa impressa é equivalente à outra, como equivalem também às pinturas que foram realizadas anteriormente. No entanto, o conteúdo de cada trabalho é distinto, como atesta o fato de que uma gravura é diferente, *em conteúdo*, da

⁴⁷ Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha da trama” (1979, op. cit.), p. 26-27.

outra – e, uma vez que isso inclui as distintas proposições de ação, o *uso* de cada uma delas é obrigatoriamente diverso.

Fig. 42 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.8, *Evergreen – Monument to agriculture*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm

Texto: EVERGREEN MONUMENT TO AGRICULTURE
GRASS COVERED PYRAMID

CAN LABOR TRANSCEND ART?

No entanto, planejados e submetidos à mesma lógica de seriação, tais conteúdos são aparentemente intercambiáveis. Mas *aparência* vale aqui *situação de fato*, pois, na visada do todo, a proximidade visual dos diagramas cria um jogo ilusionista de aparências que é, *de fato*, a única regra visual apresentada explicitamente para o consumo do observador (tal como a estrutura de um jogo de *sudoku* apresenta inúmeras possibilidades de jogo, mas cada jogo específico possui apenas uma resolução possível). Dentro dessa regra, que permite à retina um consumo rápido da estrutura visual do trabalho, o conteúdo dos diferentes módulos – geométrico-visuais e tipográfico-verbais – são realmente equivalentes entre si. Obviamente o processo real da troca no mercado capitalista é apenas aludido no *intercâmbio* mental que o espectador realiza. Do ponto de vista do consumo, o conteúdo

real dessa analogia é que o espectador, seguindo a regra visual proposta, *se vê coagido a realizar* esse intercâmbio. Coação análoga àquela da troca no mundo social.

A relação entre geometria e abstração é ainda mais evidente, se, por outro lado, adotar-se o ponto de vista da produção: em *Trama* o rigor mental ou ideativo do aparato projetivo da diagramação (oriundo da divisão capitalista do trabalho, de dimensão industrial) se choca com a materialização realizada por procedimentos manuais (o que é outra novidade em relação ao *Project-book* de 1969).

Fig. 43

A PERDIDA PARTE DA ARTE / A contradição interna da dimensão do consumo da obra foi notada por Paulo Sérgio Duarte ao se referir ao “serviço americano” feito de papel indiano descartável utilizado em *O Cavalo de Tróia* (1976).⁴⁸ Na ocasião da fruição ou do consumo de *O Cavalo de Tróia*, a participação do espectador, aludida na conformação incompleta da visualidade (o painel retangular ao qual falta uma parte), estava, de modo contraditório, prevista e negada num mesmo movimento. Já em *Trama* (1977) e na série subsequente de *A Ilustração da Arte* (1977-78), a mesma dimensão contraditória da “participação” é levada também para a produção do trabalho:

O papel nepalês, que se caracteriza por uma extrema resistência aliada à suavidade e transparência de fibras, eu já conhecia através de amostras que me haviam sido trazidas por amigos. Nos últimos dois anos, eu havia executado vários trabalhos sobre suportes materiais, provenientes de países considerados subdesenvolvidos. [...] Em cada um destes trabalhos, o que se procurava evidenciar era a necessidade de encontrar o denominador comum a uma produção material profundamente arraigada na economia cultural, em contraponto às novas atitudes contemporâneas, contradições que se instalaram na prática artística. Logo, se o álibi da ida ao Nepal pode ser encontrado na procura do papel para a edição de *Trama*, na verdade, a intenção era ir à fonte de produção para tentar um transplante. Ou seja, tentar se inserir num determinado processo, através de uma função cultural que acentua o aspecto político da operação.⁴⁹

⁴⁸ “Às paredes da galeria, incorporadas como parte do trabalho, opõe-se o material dos ‘serviços de mesa’, papel prensado na Índia, importados para serem usados e jogados fora nas nossas sociedades de consumo. Esse material é tema do trabalho de Antonio por oposição ao espaço do mercado de arte. Importado de um país do Terceiro Mundo, onde estar na mesa é uma luta pela sobrevivência, ele não é a mesma coisa que nas sociedades onde será consumido para ser jogado fora ou transformado em obra de arte”. Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha da trama” (1979, op. cit.), p. 34.

⁴⁹ Depoimento de Antonio Dias em “No Nepal, a poética do trabalho de Antonio Dias”, in *Revista Arte Hoje*, n. 4 (Rio de Janeiro, Rio Gráfica Editora, outubro 1977), p.27-28.

Fig. 43 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.9, *The Secret Identity*, 1977 (xilografura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm
 Texto: THE SECRET IDENTITY

IN THE MIDST OF ANY PATH

THE MISSING PART OF ART

Fig. 44

O conteúdo forte – ligado ao mito romântico da busca pelo “material perfeito” – do uso do artesanato do papel nepalês não pode ser encarado sem ironia.⁵⁰ O colofon figura como a primeira gravura da série (que serviria de capa a um suposto álbum e que não se furta à exposição no formato painel), trazendo uma ficha técnica completa – como na abertura de um filme comercial, onde são creditados inclusive os produtores e investidores – que explicita a intensa e hierárquica divisão do trabalho necessária à sua produção.⁵¹ Nela, o artista (Antonio Dias) associa seu nome ao do colecionador-investidor (João Leão Sattamini).⁵² Juntos, atuando como “produtores-executivos” irão submeter à lógica

⁵⁰ Ecoando, de modo dúbio e contraditório, na história da arte, as viagens de Rimbaud à África e Gauguin ao Taiti; ou ainda, a busca de Oiticica pela inserção no ambiente social marginal periférico do Morro.

⁵¹ “Caducou também a dependência da arte à individualidade: as concepções podem perfeitamente proceder-se numa equipe tal como nas fábricas. Não é isso que acontece no cinema? A divisão do trabalho ocorre no cinema no cerne mesmo da criação e sem prejuízo da unidade da obra [...]” Rogério DUARTE, “Notas sobre o desenho industrial” (1965, op. cit.), p. 131.

⁵² Sobre o envolvimento do colecionador João Leão Sattamini na produção de *Trama*, ver “Hans-Michael Herzog em conversa com Antonio Dias” (op. cit.), p. 147: “Eu havia visto o papel nepalês e tive a ideia de ir para lá comprar papéis para uma edição. Então me organizei pelo telefone com o colecionador brasileiro João Sattamini, ele financiaria minha ‘expedição’ em troca de uma participação no algum que eu queria fazer. Eu

produtiva do circuito artístico internacional a técnica exata e paciente dos produtores de papel, xilógrafos e impressores orientais (Kul Bahadur & família; Bishnu & Shiam; e Puspa Ratna Sakya, respectivamente).

Fig. 44 – Antonio Dias, Prancha n. 1, Colofon de *Trama*, 1977 (álbum com dez xilografuras sobre papel artesanal nepalês), 56 x 82 cm cada

O colofon adquire importância ainda por constituir uma exceção ao laconismo usual da obra de Dias. Em comparação com as demais estampas (e com as outras obras aludidas no esquema construtivo de *Trama*), a primeira gravura, a que abre a coleção, apresenta uma verborragia até então inimaginável (salvo nas “instruções do usuário” do *Project-book* de 1969, a qual, por ironia, o colofon substitui), que se preocupa em enunciar detalhadamente, num crescendo de caracteres (criando um “bolo” visual caótico no centro da página, onde são descritas as qualidades do papel, o nome do artesão que comandou a operação e a localidade da aldeia onde se produziu o papel), cada uma das etapas da produção do álbum, nomeando individualmente os envolvidos. É notável que a hierarquização realiza uma compensação algo cínica: quanto mais baixa ou subordinada uma atividade (e o trabalhador envolvido) está na escala hierárquica socialmente (mas também visualmente) imposta, mais caracteres ela ganha.⁵³ Ao mesmo tempo, há um selo ou chancela de cera vermelha (aludido

pensei em ir, comprar o papel, voltar e imprimir aqui. Ficar quinze dias... Acabei por ficar cinco meses. Porque aconteceu que não havia papel em lugar nenhum. Não havia fábricas, nem lojas de papéis. Procurando, acabei sabendo onde faziam o papel, perto da fronteira do Tibet, e fui até lá.”

⁵³ Assim, por ordem: a concepção artística ganha 18 caracteres; a produção executiva, 60; a realização material da ideia (gravação e impressão), 93; a produção da matéria prima (o papel), 224 caracteres; a “pós-produção”, 52; a produção do logotipo, 59; o certificado de qualidade e autenticidade, 86 caracteres.

eufemisticamente como um reles logotipo) que silencia a logorreica descrição da divisão do trabalho. O selo apresenta três linhas verticais que são cruzadas por uma linha em formato de S ao contrário, remetendo tanto a uma *trama* de fios num tear, quanto a um cifrão (\$). Note-se também que, no colofon, todas as associações entre indivíduos estão grafadas com um “&” (“e” comercial), que espelha visualmente o cifrão do selo. Assim, a relação que rege o contato entre os indivíduos é a relação comercial ou dos negócios (Antonio Dias & João Sattamini; Kul Bahadur & sua família; Antonio Dias & Roberto Sambonet) – do mesmo modo que trabalho e capital estão envolvidos na mesma trama (tear e cifrão). Surpreendentemente, afora a tipografia que se mantém (integrando o colofon às demais pranchas da série), nenhum elemento do colofon reaparece nas demais estampas. O selo de autenticidade (cuja forma saliente destoa da rigidez geométrica presente no resto do trabalho) – que confere aura ao objeto, prenunciando valor monetário – atesta, tautologicamente, apenas a validade do organograma (cuja hierarquia rígida, valorativa, também destoa da equivalência geral dos elementos nas demais estampas).

A técnica manual, rigorosa e precisa, não deixa, no entanto, de apresentar marcas do trabalho realizado, que expõe falhas de impressão e descontinuidade das linhas de gravação. A precisão da técnica de gravação oriental é ambígua: rigoroso demais para ser trabalho manual (nos marcos ocidentais, e principalmente, brasileiros) e com falhas demais para ser produção industrial. Na textura das falhas e irregularidades da impressão, bem como na superposição de camadas e fibras do papel, o caráter duro do trabalho reaparece na produção de Dias, como que pedindo contas por seu encobrimento prévio.

Fig. 45-48

Fig. 45 – Antonio Dias, detalhe de *Monument to the Memory* (prancha 4 de *Trama*), 1977 (álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês), 56 x 82 cm cada (Exemplar da col. Daros Latinoamerica, Zurique)

Fig. 46 – Antonio Dias, detalhe de *Monument to the Memory* (prancha 4 de *Trama*), 1977 (álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês), 56 x 82 cm cada (Exemplar da col. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife)

Fig. 47 – Antonio Dias, detalhe de *Chinese Monument* (prancha 10 de *Trama*), 1977 (álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês), 56 x 82 cm cada.
(Exemplar da col. Daros Latinoamerica, Zurique)

Fig. 48 – Antonio Dias, detalhe de *Chinese Monument* (prancha 10 de *Trama*), 1977 (álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês), 56 x 82 cm cada.
(Exemplar da col. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife)

A diferença fundamental entre *Trama* (1977) e o *Project-book* (1969), que lhe serve de modelo, reside justamente na demonstração das determinações sociais da produção material (do trabalho artístico) que o álbum de 1977 realiza – o *Project-book* atentava apenas para as contradições entre o processo mental ideativo e a fruição criativa das proposições, abstraindo a produção material e tornando virtual para a percepção do observador a existência gráfica real, tinta depositada sobre papel, das proposições e diagramas.

Tanto a demonstração do processo de abstração da produção quanto a relativização da fruição criativa são realizadas, em *Trama*, por meio do mesmo jogo contraditório em que a participação (seja na produção material, seja no consumo) se encontra suspensa ou adiada (como observado em *O Cavalo de Tróia*). Em *Trama* (1977), a projeção da liberdade na esfera da ação ou da luta – por meio do campo discursivo da arte – realizada em 1969 com *Faça Você Mesmo: Território Liberdade*,⁵⁴ encontra um obstáculo no sistema mundial de produção e circulação de mercadorias – do qual a arte é parte. O resultado final – no qual a participação do público também se encontra, no mesmo movimento, pressuposta e vetada –, a ser exibido na *Galeria Arte Global* de São Paulo e na *Galeria Gravura Brasileira* do Rio de Janeiro,⁵⁵ se choca com o envolvimento comunitário da produção original do papel

Fig. 49-50

⁵⁴ Ver Capítulo 2.

⁵⁵ Salvo na hipótese do puro acaso, *Trama* e demais trabalhos produzidos com papel nepalês parecem visar diretamente o público brasileiro, pois, se em 1976 Dias realizara seis exposições individuais na Europa (Itália, França e Bélgica), depois da volta do Nepal, todas as suas exposições entre 1978 e 1979 foram realizadas no

nepalês, que por sua vez traz em sua composição física as marcas artesanais, ditas “do atraso”, do trabalho realizado em condições miseráveis (de maneira ainda mais clara do que se dera com relação à produção industrial do papel indiano).⁵⁶

Fig. 49 – Antonio Dias, *Do It Yourself: Freedom Territory*, 1969 (fita adesiva), 400 x 600 cm

Fig. 50 – Antonio Dias, *To the Police*, 1968 (bronze), aprox. 8 x 12 cm

Fig. 51 – Antonio Dias, *The Illustration of Art*, 1977 (folha de ouro sobre papel artesanal), 76 x 164 cm

Brasil (1978: *Galeria Arte Global*, SP; *Galeria Gravura Brasileira*, RJ; *Galeria Luisa Strina*, SP / 1979: *Núcleo de Arte Contemporânea* da Universidade Federal da Paraíba; e *Galeria Saramenha*, RJ).

⁵⁶ Sobre as condições de produção do papel: “Eu fui nesse lugar, onde eles faziam o papel de uma maneira muito artesanal, uma mini favela, poucas pessoas de quatro tribos diferentes. Ali entre eles tinha um arranjo: um limpava a fibra, o outro cozinhava a fibra, o outro fazia não sei o que... Divisão de trabalho mesmo. [...] Não chegava a ser uma fábrica. [...] Eles faziam um papel simples, que era vendido para fazer reproduções de coisas religiosas, geralmente tibetanas. Gravuras religiosas com orações, com imagens de Buda. Dependendo da qualidade do papel, alguns maravilhosos, eram usados para isso. Quando o papel ficava muito ruim, ele era vendido para fazer umas trouxinhas pra guardar coisas, como pigmento de cor pura, que eles usam para adoração. Aquilo geralmente é vendido dentro de uma trouxinha, feita de um pedacinho desse papel, que você faz assim e põe dentro da roupa... porque tudo lá é amarrado assim. E ele resiste bem como pano, só que é feito de uma maneira ultra artesanal.” Entrevista de Antonio Dias ao autor, Rio de Janeiro, 09.07.2011.

As palavras e as coisas

Fig. 51

Uma outra obra, também denominado *The Illustration of Art* (1977), realizada no Nepal, descreve plasticamente, de maneira cruel, a teoria do valor-trabalho: polarizando os espaços específicos – aparentemente fluídos, mas estancados pela simetria posicional que organiza o espaço do papel por meio uma grade invisível – da circulação (a planta da galeria folhada a ouro) e da produção (o vazio material correspondente à mão, materialmente abstraída, de Kul Bahadur, o artesão nepalês que produziu o papel). Por meio da distância e da simetria entre os dois elementos visuais (um que ganha uma camada material de ouro e outro que perde uma camada de papel), o *The Illustration of Art* nepalês, a um só tempo, reitera e expõe a dimensão “global” (desigual e combinada) do sistema produtor de mercadorias:

Jornais latinoamericanos são impressos em papel importado [de países onde a mão de obra e a matéria-prima são ainda mais baratos do que no Brasil], compostos em velhos linotipos ou novíssimas máquinas eletrônicas, uns e outros também importados, quase sempre dos Estados Unidos. Rodam em rotativas importadas, ainda dos EUA, e veiculam notícias que comprem de agências internacionais, mas orientadas desde Nova York e capitais europeias. Recebem as informações por teletipos também importados, acionadas via Satélite de propriedade da International Telephone and Telegraph Corporation, a ITT.⁵⁷

Fig. 52

Fig. 52 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.2, *Anywhere is my land*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm.
Texto: ANYWHERE IS MY LAND

SCALE 1:10
THE ORIGINAL POINT OF ENERGY WHICH HAS LOCATION BUT NO MAGNITUDE

⁵⁷ “A Imprensa e a Guerra do Cambodge”, artigo produzido para publicação no semanário *Movimento*, n. 61 (São Paulo, 30 agosto 1976), completamente vetado pela censura. Apud Maria Aparecida de AQUINO, *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978) – o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento* (Bauru, EDUSC, 1999), p.168-169.

Do mesmo modo, em *Trama* (1977), além do objeto material (o papel), também os conteúdos veiculados, visuais (*minimal art*) e escritos (textos em inglês, que apresentam certos jogos lógico-linguísticos próximos aos da arte conceitual americana), produzidos alhures, são importados para o ato da exposição. Afora no colofon (que está em português, denunciando o contexto de enunciação e o público-alvo original do discurso do artista), todos os enunciados escritos estão num inglês básico ou instrumental, multiplicando os possíveis contextos de circulação do objeto.

De quantas dependências – frequentemente transformadas em submissões – padece a imprensa brasileira e de regiões outras igualmente subdesenvolvidas? Como esses extraordinários meios de comunicação podem servir às populações de países subdesenvolvidos? [...] A “circulação livre” tende necessariamente a favorecer as agências, os jornais, as ideologias dos países industrializados.⁵⁸

Do ponto de vista da fruição ou do consumo das informações gráficas existentes, em cada estampa de *Trama* também se propõe um jogo de circulação combinada entre matéria local e matéria internacional mediante as sentenças inscritas nas gravuras. Tal como num jornal, as sentenças, claramente ligadas a momentos políticos precisos (fragmentos de notícias, supõe-se), provêm de várias partes (como no jornal italiano de *Dazibao / The Shape of Power*, 1972a/b, onde a notícia americana ganhava destaque): a *Panther* (da prancha n. 6, *Terror Square*) pode aludir ao Black Panther Party norte-americano (*Panteras Negras*); *Chinese Monument* (prancha n. 10) menciona a China comunista e, junto a *Monument to Agriculture* (ecoando a *Biografia de Lin Piao*, 1970) relaciona-se ao maoísmo dos diversos movimentos de esquerda franceses, italianos e brasileiros da época; *Environment for the Prisoner* (prancha n. 7) e *Terror Square* (prancha n. 6) ecoam o inominável terror de estado dos regimes totalitários da América Latina, especificamente a ditadura militar brasileira; dentro desse contexto, *Anywhere Is My Land* traz à baila a situação do exílio, compartilhada por militantes e opositores de esquerda de diversos países de regime ditatorial (Espanha, Grécia, Brasil, Chile, Argentina, México, Peru... a lista prossegue...). O léxico apresentado refere-se, no geral, à forças de esquerda, projetando uma espécie de *Internacional* das lutas anti-imperialismo e anti-ditadura – que ecoava tanto a teoria

⁵⁸ “A Imprensa e a Guerra do Cambodge”, artigo produzido para publicação no semanário *Movimento*, n. 61 (São Paulo, 30 agosto 1976), completamente vetado pela censura (op. cit.).

terceiro-mundista do maoísmo, quanto a política foquista (de disseminação de focos revolucionários por meio de guerrilhas) pautada no modelo da Revolução Cubana.⁵⁹ (Tal léxico fora coletado e agrupado para o *Project-book*, entre 1968 e 1969, no auge da mobilização global que se seguira aos vários “Maio de 68” e no momento em que a guerrilha brasileira colecionava um conjunto notório de sucessos, como o assalto ao cofre do ex-governador paulista Ademar de Barros, pela VAR-Palmares, em junho de 1969; e o sequestro do embaixador americano Charles Elbrick, pelo MR-8, em setembro do mesmo ano).

Quando o movimento dos países não-alinhados propôs a criação de uma agência de notícias, ligada aos governos desses países, que se encarregasse de transmitir as notícias oficiais, a grande imprensa e as agências de notícias ficaram indignadas. Argumentavam as agências e os grandes jornais que uma agência de notícias ligada aos governos de países do terceiro mundo iria propagar apenas a notícia distorcida, de acordo com as necessidades de cada governo, descumprindo assim, o mandamento básico da imprensa respeitável – a objetividade na apreciação dos fatos, a isenção fria do observador descomprometido. De fato, nem o mais otimista dos otimistas iria esperar que, por exemplo, Idi Amim [1925-2003, conhecido pelas alcunhas de “O Açogueiro” e “Senhor do Horror”, assumidamente fascista, ditador da Uganda entre 1971 e 1979] permitisse à agência noticiosa oficial de Uganda que produzisse uma reportagem isenta e objetiva sobre a situação interna do país.⁶⁰

No entanto, em 1977, a guerrilha brasileira fora derrotada militarmente e, além disso, nem a China maoísta nem Cuba figuravam mais como modelos para a desejada fraternidade internacional das lutas da esquerda. Na China, no contexto da sucessão de Mao Tse-Tung (1893-1976), conforme o episódio da *Gangue dos Quatro* chegava aos noticiários internacionais, ficavam evidentes os crimes cometidos e a tragédia da Revolução Cultural (que fora apoiada massivamente pelos militantes maoístas ocidentais). No Vietnã recém-vitorioso, já se antevia o contexto turbulento, os abusos de poder e a defesa dos interesses dos dirigentes locais que dariam origem à guerra sino-vietnamita em 1979. Cuba, por sua vez, devido ao embargo econômico liderado pelos Estados Unidos, se encontrava completamente na órbita de influência da burocracia soviética. Em meados dos anos 1970,

⁵⁹ Ver Ivan Akselrud de SEIXAS e Maurice POLITI, “A resistência armada na luta contra a opressão” (op. cit.), p. 31-50.

⁶⁰ “A Imprensa e a Guerra do Cambodge”, artigo produzido para publicação no semanário *Movimento*, n. 61 (São Paulo, 30 agosto 1976), completamente vetado pela censura (op. cit.).

nos Estados Unidos, devido à pressão e perseguição política, e ao assassinato de vários de seus líderes por agências governamentais, o *Black Panther Party* vivia uma crise profunda, que o levou ao abandono dos ideais e práticas revolucionárias (e poucos anos depois à extinção). Na América do Sul, afora a expansão da presença guerrilheira do *Sendero Luminoso* no Peru (que passava em 1977 para a guerrilha urbana), os grupos armados de esquerda se encontravam pelo menos um degrau abaixo na posição política que haviam ocupado no início da década: o governo argentino armava o aniquilamento dos *Montoneros* (que nos anos anteriores haviam conseguido pautar radicalmente a política peronista majoritariamente reformista), enquanto no Brasil a guerrilha havia sido dizimada (e o poder militar armava a segunda contra-revolução preventiva, com a política da “distensão lenta, segura e gradual”).

Mas, se observarmos como se desenrolou a campanha da imprensa e as agências respeitáveis contra a agência do terceiro mundo, surgem várias dúvidas. Seria a única preocupação dos inimigos do terceiro mundo a preservação da verdade? Aparentemente não, pois sendo a agência proposta apenas um serviço complementar, as agências respeitáveis, como a UPI, a AP, a France Press, e outras, poderiam continuar tranquilamente na perseguição de seus ideais confessos de verdade, objetividade e isenção. Um serviço noticioso a mais, nessas circunstâncias, só iria enriquecer os leitores, que teriam assim outras fontes de informação além das tradicionais. [...] Assim, as agências respeitáveis nada teriam a temer desse novo concorrente, muito pelo contrário.⁶¹

Em vista desse contexto, o léxico de organizações e lutas esquerdistas mencionado em *Trama* (1977) articula, no momento de sua enunciação, conteúdos ligados à paralização ou neutralização das forças revolucionárias e radicais. A estratégia linguística adotada nos enunciados e legendas de *Trama* é a do desfalque sintático: a aglutinação dos conteúdos semânticos ligados às lutas radicais não articula um sentido unívoco ou mesmo coerente, mas diversos sentidos – e de modo apenas fragmentário. Numa mesma estampa as diversas frases não possuem ligação sintática entre si. Em *Trama*, a parataxe substitui a sintaxe original do *Project-book* de 1969, no qual os enunciados escritos figuravam numa página à parte e operavam como legendas mais ou menos funcionais às imagens,⁶² por meio de

⁶¹ “A Imprensa e a Guerra do Cambodge”, artigo produzido para publicação no semanário *Movimento*, n. 61 (São Paulo, 30 agosto 1976), completamente vetado pela censura (op. cit.).

⁶² No que se refere à diferença radical que *Trama* apresenta comparada ao *Project-book* original, relativa à retirada das legendas descritivas (que enunciavam claramente proposições) e à adição de sentenças

orações completas e com estrutura sintática coesa, formando períodos mais ou menos claros, que propunham “exercícios abertos de comportamento significativo”.⁶³

Fig. 53 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.8, *Evergreen – Monument to agriculture* (detalhe), 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm

Texto: GRASS COVERED PYRAMID

Os elementos gramaticais que garantiam a coesão sintática das proposições à participação existente no *Project-book* (1969) são arrancados nos enunciados de *Trama* (1977), onde a aglutinação fragmentária dos sentidos semânticos configura um outro lapso, que também toma parte na experiência de incompletude ou decepção. No caso de *Trama*, as palavras (ou imagens verbais), de fato, só criam nexos – e um nexo sempre ambíguo, não objetivo – a partir da relação de tensão que estabelecem com o elemento gráfico – o que descaracteriza a autonomia relativa que campo verbal e campo visual resguardavam no *Project-book*. O dispositivo gráfico, por sua vez, opera por meio de variações mínimas e rigorosas em uma lógica de repetição ou de reprodução de suas estruturas gráficas internas (que sintetizam a repetição de estruturas no conjunto da obra), que se resumem a sinais visuais simples e formas geométricas “semantizadas” (como as duas linhas diagonais que se cruzam dentro do quadrado central, em *Monument to agriculture*, para representar a parte externa de uma pirâmide, como numa planta-baixa).

Fig. 53

fragmentárias que circundam os diagramas de *Trama* (de maneira mais impessoal e intransitiva no que nas proposições diretas do *Project-book*), Antonio Dias comenta: “Eu queria que isso [a ‘lista de legendas’] fosse separado, porque é quase uma bula. Parecia uma concessão para mim. Então, de uma certa maneira, quando eu publiquei mesmo em xilogravura, essa mudança me liberou: ‘Pronto, não tem mais o que explicar’.” Entrevista de Antonio Dias ao autor, Rio de Janeiro, 09.07.2011. Sobre o abandono das “instruções ao usuário” (escritas em 1969) ainda na primeira retomada do projeto em 1973 (também abandonada), ver a referência a uma carta de Antonio Dias a Hélio Oiticica (datada de 4 de fevereiro de 1973, PHO 1426/73) em Sérgio Bruno MARTINS, “A Not-So-Foreign View: Antonio Dias in Milan” (op. cit.), p. 15.

⁶³ Hélio OITICICA, “Special for ANTONIO DIAS’ *Project-book*” (1969, PHO 0306/69, op. cit.). No original: “open exercise of significative behavior”.

De acordo com o ponto de vista da produção, pode-se dizer que tais elementos (tanto as linhas que seccionam os retângulos em quadrados, como as setas e segmentos de reta que dão indicações visuais), mais do que simples, foram *simplificados*, demonstrando a operação de síntese realizada – reiterando, no aspecto visual, a hipertrofia da racionalidade técnica. Tal racionalidade não é apresentada mediante a pura ou “correta” apropriação da forma (tomada da arte geométrica brasileira dos anos 1950 ou da fonte internacional da *minimal*), mas por meio de seu raciocínio instrumental (solipsista e tautológico) – aliás, afeito ao *design*. O encadeamento já fragmentário dos conteúdos semânticos mencionados é complexificado pela relação que se estabelece entre os enunciados escritos e o jogo visual. As palavras, portanto, não têm fim explicativo (como teriam, obrigatoriamente, numa manchete).

Mas acusar a agência do terceiro mundo de facciosidade antes mesmo dela começar a funcionar, é um comportamento sintomático. Acusar os outros de facciosidade não seria uma forma de ocultar a própria facciosidade? Para compreender melhor essa acusação, nada melhor que examinar um caso específico, para se avaliar a objetividade e isenção da chamada grande imprensa. Tomemos como exemplo o Camboja. Essa pequena nação asiática de 6 a 7 milhões de habitantes tornou-se há pouco tempo um dos assuntos preferidos dos noticiários internacionais. Mas, da leitura das informações publicadas pela grande imprensa e pelas televisões, pouco se pode entender do que realmente acontece no Camboja. Em compensação, no entanto, por essas notícias, muita coisa se aprende sobre os grandes jornais e as grandes agências.⁶⁴

Também a intervenção no raciocínio da forma geométrica, por meio de sinais (setas, pontilhados, intersecções de retas), serve à desnaturalização e à enunciação do processo produtivo mental da forma – que, sendo lógico, fruto da atividade humana de ideação, não pode ser considerado um dado prévio, natural.⁶⁵ A historização da forma visual também

⁶⁴ “A Imprensa e a Guerra do Cambodge”, artigo produzido para publicação no semanário *Movimento*, n. 61 (São Paulo, 30 agosto 1976), completamente vetado pela censura (op. cit.), p.168-169.

⁶⁵ O dado de negatividade do desenho de *Trama* reside no fato de que o intercâmbio e abstração de valores gráficos são expostos como fatores sociais da organização produtiva, que é hierárquica (a atividade mental que precede e pretende ditar a realização material), mas não se furtam de também expor a tensão que a realização material inflige à “ideia” – ao contrário da lógica produtiva do concretismo, da *minimal* e do *design*, onde os indícios de fricção e resistência da atividade material com relação à ideia mental são apagados do produto final. Neste ponto, na “capacidade de dizer ‘não’” (nas palavras de Lina Bo Bardi) do desenho de *Trama*, é possível traçar um paralelo com a interpretação que o arquiteto, historiador e artista plástico Sérgio

sobre interferência das palavras, cujo modo fragmentário de articulação não exclui, mas acentua a precisão, mediante uma economia austera: palavras de ordem, reflexões curtas, palavras soltas, *slogans*, chamadas, constatações e proposições.

Fig. 54 – Jornal Movimento, julho de 177. A matéria sobre a sucessão do Presidente Geisel foi completamente censurada

Ferro (1938-) deu ao desenho industrial e arquitetônico em “O canteiro e o desenho” (1976), onde ele aproxima “a forma-desenho e a noção marxista de valor”. A interpretação de Sérgio Ferro pode ser assim resumida: “No capitalismo, o desenho de arquitetura tende a uma forma autossuficiente e autorreferente – que, em resumo, não é mais que o inchamento das regras visuais da ‘boa forma’. O desenho fica trancado, assim, em seu ‘em-si’, e o verbo desenhar aumenta sua tendência intransitiva. A ‘forma de tipo zero’ [como a geométrica], desprovida de significação por si mesma, pode ser entendida como ‘uma das corporificações da forma valor’. Segundo Sérgio, é um desenho que aplana o tempo pela hora social média do trabalho abstrato – o espaço é homogeneizado por uma espécie de ‘trama imutável’ (de novo, o desenho como molde) que permite sua mercantilização. Toda particularidade espacial é assim marginalizada, pois o desenho intransitivo não quer saber mais da singularidade da obra, e passa a olhar somente para que há de mais universal. E é, pois, como um universal, que o desenho [nas palavras de Sérgio Ferro] ‘se achega a outro universal – o valor’. O suporte particular revela, deste modo, o que verdadeiramente é: ‘abstração coisificada’ – cabe a ele a função simbólica de dar corpo ao capital.” Pedro Fiori ARANTES, “Apresentação”, in Sérgio FERRO, *Arquitetura e Trabalho Livre* (São Paulo, Cosacnaify, 2006), p.17-18. Ver, no mesmo volume, Sérgio FERRO, “O canteiro e o desenho”, publicado originalmente em 1976, em duas partes (“A forma da arquitetura e o desenho da mercadoria” e “O desenho”) in revista *Almanaque*, n. 2 e 3 (São Paulo, 1976) e em livro, *O canteiro e o desenho* (São Paulo, Projeto, 1979).

Do it yourself

Fig. 55-56

Visualmente, as palavras escritas nas estampas também funcionam, para além de sua significação, como elementos gráficos, submetidas a uma mesma lógica de diagramação. Deste modo, o encadeamento entre as palavras ou entre os elementos gráficos pode se dar, ao mesmo tempo, de modo compartimentado (imagem/imagem e palavra/palavra) e também de modo totalizante (o movimento vivo, de idas e vindas, entre parte e todo).

Fig. 55 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.2, *Anywhere Is My Land*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm

Fig. 56 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.7, *Environment for the Prisoner*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm

Os conteúdos semânticos das palavras (diversos entre si), por outro lado, não apenas diferenciam as várias sentenças inscritas nas estampas, mas figuram como “sinais” da participação do espectador (oriundos da resistência cultural de esquerda dos anos 1964-69). Em oposição à reorganização dos elementos lógicos e abstratos da geometria, na montagem realizada pelo artista, as sentenças (que parecem deslocadas ou arrancadas de um texto maior) servem para explicitar a arbitrariedade que subjaz à lógica geométrica apresentada visualmente. Num jogo complexo, assimétrico, os desenhos são ilustrações para falsas legendas.⁶⁶

⁶⁶ Ao lema publicitário da abertura “lenta, segura e gradual” clamado pelo próprio regime, a oposição contrapôs, na época, simetricamente, outro lema: a anistia “ampla, geral e irrestrita”. É preciso notar que a facilidade do jogo de palavras permitiu a rápida abstração do contexto de enunciação (originalmente à esquerda), de modo que o lema da oposição foi absorvido pela retórica do regime, que, em 1978, estabeleceu

Em 1969, no contexto de produção do *Project-book* (1969), Oiticica havia conceituado o jogo imagético-proposicional operado nos monumentos/proposições de Dias, mediante a criação do neologismo *enigmagem*:

A experiência de Antonio Dias emerge de uma visão imagética superlativa, em direção à sua síntese – a *enigmagem* [*enimage*], por meio da criação de monumentos: a *participação aberta*, provocando uma síntese de suas tendências iconográficas (a necessidade de continuamente construir imagens). [...] Mas a procura por *campos abertos* é também, neste caso, a procura por um *enigma aberto* [...] mas agora ele identifica o enigma com uma estrutura significante aberta, e mostra que o mundo imagético não é mais suficiente para expressar as múltiplas possibilidades para o *enigma* [...].⁶⁷

Em *Trama*, a utilização dos *enigmas abertos* é recontextualizada e reconfigurada, passando a articular uma noção proposicional complexificada, na qual, por meio da fragmentação intensiva, a participação do observador é, ao mesmo tempo, aberta e fechada. As proposições que eram enunciadas de modo mais ou menos claro por legendas no *Project-book*, são deslocadas para o mesmo campo visual em que se encontram as imagens. Das orações e períodos completos que apareciam nas legendas, sobraram apenas frases soltas – “sobras”, “sinais” e “rastros” enigmáticos das proposições ao participante.

outra leitura à amplitude e generalização da anistia, concedendo-a, irrestrita e previamente, aos torturadores ligados à linha-dura. Todavia o “fermento social” que animara, à esquerda, a campanha da anistia, aliando-se a movimentos organizados de base popular (o mesmo que formara o Partido dos Trabalhadores) dará origem, nos anos 80, ao lema “*Diretas Já!*”, de intensa circulação popular, que deslocava não apenas a semântica, mas também a sintaxe padrão dos lemas de época. Como? Por meio da subversão dos termos (o termo *já* no lugar da lentidão e gradação propostas pelo regime, impondo o *instante* como temporalidade da ação efetivamente política) e a incorporação de um dado externo à situação já posta, que aludia, sem citar, ao termo “eleições” por meio apenas de sua adjetivação, “diretas”, enfatizando o conteúdo *estritamente* político da abertura reivindicada (ao contrário do discurso de Geisel que abre o presente capítulo), por meio justamente da demonstração do processo de abstração do termo “eleições” (censurado pelo regime). A lógica metonímica, que tomava a parte (o adjetivo “diretas”) pelo todo (da expressão “eleições diretas”), e o uso subversivo da intercambialidade de termos e expressões (palavras “neutras” que dentro de um determinado contexto ganham significação política, driblando malandramente a censura) foram continuamente desenvolvidos durante os anos 1970 por compositores de música popular: o amor desonesto que figura o regime ditatorial (como em *Apesar de Você*), e o *batuqueiro* que substitui um censurado *brasileiro* (nascido “na barriga da miséria”) em *Partido Alto* (canções de Chico Buarque). Ainda que a campanha das *Diretas Já!* tenha sido derrotada por meio de negociações palacianas (entre a cúpula do PMDB e caciques oriundos da ARENA) e da pressão dos tanques sobre o Poder Legislativo, o lema “diretas já!” teve de ser dobrado à força e não pôde ser absorvido pela retórica do sistema.

⁶⁷ Hélio OITICICA, “Special for ANTONIO DIAS’ Project-book” (1969, PHO 0306/69, op. cit.). Em inglês, no original: “Antonio Dias’ experience emerges from a superlative imagetical vision, towards its synthesis – the *enimage*, by creating monuments: the *open participation*, provoking a synthesis of his iconographical tendencies (the necessity of continuously building images). [...] But this search for *open fields* is also, here in this case, the search for an *open enigma* [...]”.

Fig. 57 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.3, *Do It Yourself: Freedom Territory*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm

Texto: DO IT YOURSELF FREEDOM TERRITORY

MONOBLOC - PLURIDEA
PENETRATING THE WHOLE WHICH CAME FIRST AND GENERATE IT'S OWN PARTS

O TODO QUE VEIO PRIMEIRO E QUE GERA SUAS PRÓPRIAS PARTES | A terceira estampa da série recupera diretamente a prancha n. I (1) do *Project-book* (1969), *Do it Yourself: Freedom Territory*, que também fora realizada ambientalmente, com fita adesiva colada no chão. A legenda que figurava previamente no livro original sublinhava o caráter propositivo e ambiental do diagrama:

Faça você mesmo: território liberdade / uma estrutura aberta básica, que funciona apenas a partir do momento em que alguém utiliza o espaço declarado *livre* para colocar uma ação, seja mental, física ou

Fig. 57
58
59

visual. É importante que a pessoa adote uma postura *completamente não-condicionada* antes de penetrar o território-estrutura. Sem dimensões pré-estabelecidas: a ser feito em qualquer escala.⁶⁸

Fig.58 – Antonio Dias, *Do It Yourself: FREEDOM TERRITORY*, prancha n. I (1) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969
Anexo do documento Hélio OITICICA, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (06-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69).

Em *Trama* restarão apenas vestígios ou rastros desta proposição. As palavras estão diagramadas como se fizessem parte de um texto maior, que não existe mais:

DO IT YOURSELF FREEDOM TERRITORY

MONOBLOC – PLURIDEA

PENETRATING THE WHOLE WHICH CAME FIRST AND GENERATE IT'S OWN PARTS

⁶⁸ Em inglês, no documento original: “*Do it yourself: Freedom Territory* / a basic open structure, which only works from the moment someone uses the space declared *free* to put on an action, be it mental, physical or visual. It is important that the person adopts a *complete nonconditioned* stand before penetrating the territory-structure. No pre-established dimensions: to be made in any scale.” Antonio DIAS (tradução de Hélio Oiticica para o inglês), “*Project-book – 10 plans for open projects*” (1969, PHO 0306/69, op. cit.). Note-se o vocabulário utilizado (como a expressão “postura completamente não-condicionada”, única na obra de Dias), próprio ao léxico de Oiticica em suas proposições à participação.

Além da articulação paratática das frases, que exclui as ligações sintáticas originais, a diagramação também amplifica o efeito de enxerto (reiterando a sensação de que tais sentenças fazem parte de um texto maior), ao operar uma dispersão gráfica das frases soltas, espalhadas agora na amplidão do campo visual.

O título da estampa, DO IT YOURSELF FREEDOM TERRITORY, apresenta uma simetria que é repetida na sentença MONOBLOC – PLURIDEA. A referência a um “monobloco” pode ser considerada também um “rastro” da proposição visual realizada na primeira versão da instalação ambiental *Do It Yourself: Freedom Territory* (1969), *To The Police* (1969).⁶⁹

Fig. 59

Fig. 59 – Antonio Dias, *Do It Yourself: Freedom Territory*, 1969 (fita adesiva), 400 x 600 cm

A simetria na construção das duas sentenças evidencia uma espécie de progressão, que parte da potência contida no primeiro elemento de ambas (DO IT YOURSELF e MONOBLOC) para a liberação e projeção de energias no segundo elemento (FREEDOM

⁶⁹ Ver Capítulo 2.

TERRITORY e PLURIDEA). A proposição à participação não é mais aqui enunciada diretamente, como um apelo ao observador, mas por meio de um jogo tácito de reciprocidades, no qual fica apenas indicado que o termo *faça você mesmo* se refere ao *monobloco* (a pedra que tem direção certa: *para a polícia*); e que, desta ação “subversiva” resultará a *liberdade* como *território* fértil para as *múltiplas ideias*.

Fica de fora, aqui, a dimensão de *agitprop* que marcava as proposições originais do *Project-book – ten plans for open projects* (1969). A ação política direta, ainda que figure como modelo desejável, passa a ser aludida de modo indireto ou mediado. Se o espectador não tiver em mente o explosivo contexto dos anos 68-69 (e a estrutura participativa correspondente), o *monobloco* mencionado quedará inerte; nenhum “comportamento significativo” poderá ser deduzido do termo. A mensagem, que direciona o *monobloco para a polícia*, está indisponível para um observador apenas casual.

Regra geométrica da participação

A sociedade de consumo de massa não é propícia às artes. Desde a passagem do tachismo que a sucessividade dos momentos vanguardistas, ao contrário de se vir atenuando, veio se acelerando. Em face disso, começamos a falar na “lei do aceleração dos ismos”. Na realidade, à medida que essa sociedade se amplia (o eixo econômico Rio-S.Paulo, metrópole em relação ao resto do país, envereda cada vez mais por esse caminho), se intensifica, se exaspera até a histeria, vai já alcançando a saturação, e dá na revolta anárquica e, ao contrário, na negatividade total. Não há mais lugar nessa sociedade para a arte moderna, com suas exigências de qualidade e não-ambiguidade.⁷⁰

Em *Trama* (1977), os “vestígios” da participação do espectador instauram uma espécie de regra, na qual a “participação” passa a ser regida pela ausência. Um dos elementos principais de tal formulação se encontra na lacuna deixada pela falta de uma gravura (no canto superior) que completasse a forma retangular do painel. Tal lacuna “convida” o olho a completar virtualmente a forma retangular – mas a virtualidade do convite (no qual apenas o olho realiza o ato de completar) refere-se a um desejo (evidentemente frustrado)

⁷⁰ Mário PEDROSA, “A Bienal de Cá para Lá”, in Ferreira GULLAR (org.), *Arte Brasileira Hoje – Situação e Perspectivas* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973), p.63-64, rep. in Mario PEDROSA, *Política das Artes: textos escolhidos I*, org. Otilia Arantes (São Paulo, EDUSP, 1995), p.282-283.

de que fosse a mão (ou a conjunção de “cérebro, músculos, nervos, mãos etc.”) do observador a realizar a completação.

O sentido de negatividade ou de dúvida com relação à participação do espectador é dupla, pois, ao propor autonomia ao observador (que se tornaria um participante da obra, segundo as premissas estabelecidas por Oiticica no “Programa Ambiental” de 1966), o artista, em *Trama*, conta com o pré-condicionamento do pretense participante com relação à “boa forma” da geometria. Em outras palavras, o que está pressuposto é a adesão do “participante” justamente ao caráter normativo da geometria.

Ao mesmo tempo, o jogo realizado com os signos da abstração lógica demonstra, no processo da reordenação ou redistribuição que o painel opera, a lógica que lhes é subjacente (a da *abstração*), a lógica do intercâmbio onde cada elemento geométrico *se abstrai no outro* (quadrados em retângulos, retângulos em quadrados) – ao mesmo tempo em que se abstraem (ou suprimem), mutuamente, forma geométrica e observador.

Por ter ficado elitista, sem o querer, Mondrian queria que a arte morresse para que a vida mesma na sociedade assumisse as suas funções. Klee queria que o povo a sustentasse – ela [a arte] saiu da ordem do dia, foi rebaixada a uma atividade intimista de clube fechado. Uma “arte pós-moderna” inicia-se. É que entre aquela e o povo, a sociedade de consumo de massa se interpôs pela comunicação de massa que deu à imagem uma força atributiva maior do que a palavra, e forneceu à indústria, ao poder da publicidade, suas invencíveis armas ofensivas.⁷¹

O arbítrio aparente na composição do painel (ao qual falta um pedaço) revela na dimensão da montagem – do choque entre seus elementos internos – não arbítrio puro, mas lógica interna generalizada (ou socializada), que é a da divisão e da abstração do trabalho (no caso, objetivado na escolha do material que carrega consigo elementos da história de sua produção, realizada manualmente).

⁷¹ Mário PEDROSA, “A Bienal de Cá para Lá”, (1973, op. cit.), p. 63 / p. 283.

Fig. 60 – Antonio Dias, *The Illustration of Art*, 1977 (papel feito à mão com óxido de ferro), 115 x 240 cm

Fig. 60-61

O inverso desta lógica interna generalizada também é verificável: o entendimento de que o conteúdo de tal lógica é arbitrário, violento e irracional – motor de um movimento tautológico, que apenas se auto-reproduz.⁷²

Fig. 61 – Antonio Dias, *O Cavalo de Tróia*, 1976 (papel de pasta de algodão), 56 x 144 cm

⁷² “A racionalidade [do capitalismo] descrita por Weber, como racionalidade puramente interna, refere-se unicamente à finalidade fetichista da produção de riqueza abstrata. Somente nesse contexto é racional, como princípio econômico de rentabilidade. Do ponto de vista da sensibilidade, porém, do usufruto efetivo e da relação concreta com a natureza, a mesma ‘racionalidade’ tem de se tornar irracional. As ações ‘racionais’ do sujeito-mercadoria-dinheiro são racionais no mesmo sentido em que um louco, dentro do sistema de sua loucura, pode agir de forma completamente lógica.” Robert KURZ, *O Colapso da Modernização*, trad. Karen Barbosa (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992), p. 88.

Quem são os troianos?

Fig. 61

O *Cavalo de Tróia* mostra a dependência da ação artística com relação a seu meio, insiste sobre o caráter relativo de sua autonomia. Nós sabemos que a primeira grande vitória estratégica ocidental narrada pelo poeta se deu graças ao *trompe-l'oeil*, ao engodo, à sedução, à má avaliação do contexto, à confusão entre desejo e realidade.⁷³

Fig. 62

Em 1968, como parte do *Project-book – 10 plans for open projects*, a legenda da prancha n. VI (7), *Environment for the Prisoner*, descrevia laconicamente o monumento imagético:

*Ambiente para o prisioneiro / área cimentada a ser construída em torno de um pedaço de terra selvagem. Sem dimensões pré-estabelecidas.*⁷⁴

Fig.62 – Antonio Dias, *Environment for the Prisoner*, prancha n.VI (7) do documento *Project-book – 10 plans for open projects*, 1969. Anexo do documento Hélio OITICICA, *Special for ANTONIO DIAS' Project-book* (06-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69)

⁷³ Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha da trama” (1979, op. cit.), p. 34.

⁷⁴ Em inglês, no documento original: “*Environment for the prisoner / cemented area to be built around a piece of wild land. No pre-established dimensions.*” Antonio DIAS (tradução de Hélio Oiticica para o inglês), “*Project-book – 10 plans for open projects*” (1969, PHO 0306/69, op. cit.).

Fig. 63 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.7, *Environment for the Prisoner*, 1977 (xilogravura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm

Texto: ENVIRONMENT FOR THE PRISONER

THE TERRITORY – STRUCTURE OF SOCIAL STRATEGY

IMPRISONS THE MIND WITHIN ITS OWN PURELY MATERIAL FORMS

Fig. 63

A prancha correlata em *Trama* (n. 7) apresenta sentenças bastante diversas do conteúdo original da legenda, agregando novos sentidos, semi-dispersos, ao *Ambiente para o prisioneiro*. O território aqui – cujo aspecto visual é uma grade fechada que contém no meio um quadrado – é oposto àquele declarado *livre* em *Do It Yourself: Freedom Territory*

Fig. 64-65

– aberto visualmente, cuja grade geométrica é apenas indicada por intersecções de segmentos de reta. O território descrito na legenda de *Ambiente para o prisioneiro* configura uma *estrutura* (material, supõe-se) *da estratégia social* – estrutura aprisionante, como frisa a terceira sentença da estampa.

Fig. 64 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.7, *Environment for the Prisoner*, 1977 (xilografura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm

Fig. 65 – Antonio DIAS, *Trama*, Prancha n.3, *Do it yourself: freedom territory*, 1977 (xilografura sobre papel nepalês), 58 x 84 cm

No *Project-book*, o jogo entre os diagramas e as legendas procurava articular um campo imagético-proposicional que Oiticica definiu como *enigmagem*,⁷⁵ no qual propunha-se ao observador um teatro ambiental. Aí, o complexo campo discursivo da arte serviria para o “exercício aberto de comportamento significativo” (*open exercise of significative behaviour*). Tal exercício propunha ao observador a possibilidade de participar no ambiente modelar articulado pela arte, por meio de um ato criativo. Este ato criativo – determinado previamente pelo objeto – serviria para, na direção contrária, determinar o campo de significações que o objeto passaria a ter *depois* da intervenção do participante. O ato de *significação* operado pelo participante transformaria os significados dados, que haviam sido objeto da intenção do artista. No conjunto, o processo em que o participante atribuiria novos significados (ao objeto construído pelo artista) anularia, de certo modo, a univocidade das determinações prévias e autorais. A discussão estava posta nos termos do “Programa Ambiental” formulado por Oiticica em 1966 e dirigida a um público politizado (que passara a frequentar o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), formado pela

⁷⁵ Hélio OITICICA, “Special for ANTONIO DIAS’ Project-book” (1969, PHO 0306/69, op. cit.).

resistência radical à ditadura no Brasil, e, internacionalmente, a um público análogo, envolvido nas revoltas parisienses herdeiras do Maio de 68 e na política que viria a conformar a luta armada contra o estado italiano nos anos 1970.⁷⁶

Em outubro de 1968, às vésperas do AI-5, Oiticica explicitava o caráter organizativo das proposições de participação da vanguarda artística brasileira, num depoimento, direcionado a Antonio Manuel e Sami Mattar, que acabou não sendo publicado:

APOCALIPOPÓTASE: resumido [o apocalipse] em hipótese, nada ou tudo.

Cachorros, luzes, caixa-ôvo, jornal, flan, parangolé, samba, ferro, estandartes. [...]

Bem, chega – CHEEEEGA!...

Chega porque podemos fazer mais do que fazemos. Chega porque está na hora de aniquilar quem nos oprime. Chega porque somos bastante fortes para acordar a noite que dorme, nós os marginais massificados. Chega porque está matando o povo.

Subverter tudo – construir tudo

Gritar morte – objetivar a vida

Destruir tudo – objetivar a guerrilha

Ocasionar o caos – organizar a construção

DESTRUIR O SUICÍDIO SUBJETIVO

[...] Despertar o dia sem noite. A merda da manchete estabelecida – do jornal acadêmico. “VIOLÊNCIA À SOLTA” está em vida ardente vomitada pelo artista. Artista de natureza – gênio por descuido. Louco de sede dos vômitos da juventude militante. O despertar do dia, será a grande vitória do jovem participante. Rio, 10/10/68⁷⁷

⁷⁶ Em 1968, o crítico Pierre Restany (1930-2003) organizara com diversos artistas uma ocupação no Museu de Arte Moderna de Paris, na qual todos os quadros expostos foram virados contra a parede e *slogans* políticos foram escritos por trás das telas, tal os *dazibaos* realizados por trabalhadores e militantes de esquerda nas universidades e fábricas ocupadas, como protesto em relação à política repressiva do estado francês contra os movimentos do maio de 68. Por este motivo, Antonio Dias não teve seu visto parisiense renovado em 1969, tendo de mudar-se para Milão. Já na Itália, no início dos anos 70, Dias envolveu-se com artistas ligados à arte povera e foi convidado por Joseph Beuys (que então organizava em Berlim uma politizada universidade livre de arte) a ministrar o curso de arte latino-americana. Cf. “Hans Michael Herzog em conversa com Antonio Dias” (op. cit.), p. 140-144.

⁷⁷ Hélio OITICICA, “Manifesto” (10/10/1968, inédito, PHO 0154/68 –a).

Fig. 66 – Antonio Dias, *The Illustration of Art / Tool & Work*, 1977 (papel nepalês feito a mão, barro vermelho), 60 x 240 cm

Em *Trama* (1977), a mesma problemática do “Programa Ambiental” (1966) é abordada, mas agora, ainda fiel a seu princípio crítico e realista, na chave do fracasso e da decepção. O *território de liberdade* (discursiva) da arte é limitado, tornado um *ambiente para o prisioneiro*, no qual a *estrutura da estratégia social aprisiona a mente* (limitando, portanto, a possibilidade livre de atribuir significados) *nas suas próprias formas puramente materiais* (a geometria como tautologia que condiciona produção e consumo).

Mas quem são os troianos de nossos dias, no campo do consumo estético, senão os próprios consumidores e certos produtores?⁷⁸

Fig. 67 – Antonio Dias, *A Ilustração da Arte (Eu e os Outros)*, 1977 (papel artesanal, óxido de ferro), 115 x 240 cm

⁷⁸ Paulo Sérgio DUARTE, “A trilha da trama” (1979, op. cit.), p. 34.

Em 1977, o público mudara e a organização entre os produtores (que procurara se aproximar, na época da *Nova Objetividade Brasileira*, entre 1966 e 1969, da auto-organização dos movimentos de oposição e grupos de guerrilha) passara a refletir a lógica do sistema produtor de mercadorias, gerido no Brasil pelos grupos econômicos ligados à política governamental do regime militar, no “tripé econômico” da modernização conservadora.⁷⁹ Na periferia do capitalismo, as prisões, perseguições e aniquilamentos operados pela máquina repressiva da ditadura correspondem ao aprisionamento mental e à conformação subjetiva instaurada pela modernização conservadora, na forma de um mercado de bens de consumo.

Fig. 68 – Antonio Dias, *A Ilustração da Arte (O Lugar & A Coisa)*, 1977 (papel artesanal, óxido de ferro), 115 x 240 cm

APRISIONA A MENTE DENTRO DE SUAS PRÓPRIAS FORMAS PURAMENTE MATERIAIS | A Mangueira – que havia mediado nos anos 60 a dissolução da linguagem elitista da arte numa estrutura ambiental (como o *Parangolé*) socialmente compartilhada – é

⁷⁹ A este novo modo organizativo dos produtores de arte, pautado em princípios econômicos opostos ao modelo politizado da *Nova Objetividade Brasileira*, Luiz Renato Martins denominou “sistema de autores”. Ver Luiz Renato MARTINS, “Formação e Desmanche de um Sistema Visual Brasileiro Moderno” (op. cit.).

substituída, pelos novos produtores atuantes no meio artístico do final da década de 70, pelo mercado – novo “representante do ‘real’ para assuntos de arte”:⁸⁰

Sabe o que descobri? Que há um programa de genocídio, porque a maioria das pessoas que eu conhecia na Mangueira ou tão presas ou foram assassinadas. A Mangueira... eu tive lá recentemente, eu quero sambar como passista da Mangueira outra vez, no ano que vem. Só tenho que treinar a respiração outra vez, porque há muito tempo eu não danço. Mas eu ia mais no samba antigamente do que agora. Por exemplo, no aniversário da Mangueira teve tudo menos samba, tinha homenagem a coronéis da polícia que ajudaram a Mangueira, muitas homenagens. Tô achando a Mangueira um pouco fria para o que eu tava esperando, também tá fora da época de samba. Mas na minha época o samba costumava ser o ano inteiro. E isso tá me deixando um pouco triste, sei lá.⁸¹

Fig. 69 – Antonio Dias, *Arabesques to the desired death of art*, 1982 (grafite, ouro, bronze, óxido de ferro, nanquim e acrílica sobre papel), 58 x 293 cm

□ □ □

⁸⁰ Ronaldo BRITO, “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”, in Aracy AMARAL (org.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* (1977, op. cit.), p. 308. A mesma expressão é retomada em Ronaldo BRITO, *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985), rep. *idem* (São Paulo, Cosacnaify, 1999), p. 63.

⁸¹ Depoimento de Hélio Oiticica a Jary Cardoso, “Um mito vadio”, in *Folha de São Paulo* (5 novembro 1978), rep. in César OITICICA Filho, et. al (orgs.), *Hélio Oiticica – Encontros* (Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009), p. 215-216. Em meados da década de 1970 o carnaval carioca e o desfile das escolas de samba já haviam se tornado um grande mercado para o turismo e para as redes de televisão que transmitiam ao vivo os desfiles. Em 1975, o compositor Candeia funda a escola de samba Quilombo, procurando resistir à progressiva mercantilização do carnaval: “Quando o samba se submete a influências externas, a escola de samba deixa de representar a cultura de nosso povo”. Ver Francisco Ernesto da SILVA, *Candeia e a Escola de Samba Quilombo – a crítica ao processo de branqueamento das manifestações culturais afro-brasileiras*, monografia do curso de História (Guarulhos, UnG, 2008). Ver também Felipe FERREIRA, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro* (São Paulo, Ediouro, 2005). Candeia morre em 1978.

EPÍLOGO

Cena 1: Concórdia nacional

Fig. 1 – Millôr Fernandes, *Que país é este?* (São Paulo, Círculo do Livro, 1978), p. 31

DECÁLOGO PARA A CONCÓRDIA NACIONAL, DEFINITIVA E UNIVERSAL.

- I - Todos serão fundamentalmente hipócritas, pois o defeito principal das relações humanas e sociais é que alguns teimam em ser sinceros, e mesmo os muito hipócritas vez por outra têm lampejos - anti-sociais - de absoluta franqueza.
- II - Ninguém dirá na frente dos outros senão as coisas mais lixoteiras, buscando no interlocutor seu mínimo valor, sua qualidade essencial, por mais oculta e insignificante que seja. E, mesmo por trás, ninguém dirá nada de mal de ninguém, pois isso talvez chegue aos ouvidos da pessoa comentada e provoque ressentimentos pessoais que poderão ser transformados em motivos de discórdias grupais e, no futuro, módulo de divergências sociais, módulo de impasses.
- III - Todas as críticas literárias, teatrais, cinematográficas e políticas deverão ser sempre a favor, isto é, construtivas, quer dizer, só escreverá alguma coisa o crítico que tiver gostado da peça, amado o filme, tarado pelo livro, ficado bestificado diante do decreto-lei. Todos os demais se calarão para todo o sempre.
- IV - Todos os votos serão indiretos, inclusive, e sobretudo, o voto da castidade.
- V - A oração nacional será: "Deus, nos dai hoje opão nosso de cada dia que o diabo amassou".
- VI - Toda contestação será feita a favor. E jamais serão tomadas decisões em caráter definitivo.
- VII - O pensamento de Lincoln - reformado pelo autor deste modesto decálogo - será adotado oficialmente: "Pode-se enganar todas as pessoas algum tempo. Pode-se enganar algumas pessoas todo o tempo. E pode-se enganar todas as pessoas todo o tempo".
- VIII - Todos os computadores do país aprenderão a dar respostas evasivas.
- IX - O *pois sim* e o *pois não* serão estudados em profundidade em todas as escolas devido à estranha e louvável peculiaridade de significarem exatamente o contrário do que dizem.
- X - O ex-PSD será reorganizado e transformado em partido único.

Cena 2: Onde estão todos?

Fig. 3 – Antonio Manuel, *Onde estão todos?*, 1979 (madeira vidro, foto, folhas), 15 x 15 x 5cm

Cena 3: Ronda

Fig. 4 – Hélio Oiticica, Projeto (não realizado) para *Parangolé Área* “A RONDA DA MORTE” (frente), 1979
Anexo do documento *Carta para Martine – HO RIO ATAULFO MAY 23 79* (23.05.1979, PHO 0085/79)
Fac-símile digital de documento do arquivo online *Programa Hélio Oiticica*

SIMULTANEIDADE

este vislumbre me veio hoje
 domingo e dedico-o a todos
 os meus amigos-amantes
 mortos (penso em CELSO RIBEIRO
 DOS SANTOS - morto há 1 mês
 e a quem adorava - penso
 em PAULO morto dias antes,
 na MANGUEIRA - penso em
 JERÔNIMO morto há anos em
 69 quando estava em LONDRES)

- seria esta obra uma
 MEDITAÇÃO DA MORTE E
 DA DANÇA

A RONDA:

TEMPO-DANÇA
 A MORTE LIGADA
 A ESTE TEMPO - DANÇA COMO PARTE
 DELE
 !

Fig. 5 – Hélio Oiticica, Projeto (não realizado) para Parangolé Área “A RONDA DA MORTE” (verso), 1979
 Anexo do documento *Carta para Martine – HO RIO ATAULFO MAY 23 79* (23.05.1979, PHO 0085/79)
 Fac-simile digital de documento do arquivo online *Programa Hélio Oiticica*

Cena 4: Política

Fig. 6 – Antonio Dias, Detalhe da capa do jornal/catálogo *Antonio Dias*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
Catálogo da exposição realizada na Galeria Saramenha
(Rio de Janeiro, Galeria Saramenha, 1979)

Cena 5: Em direção à porta da rua

Fig. 7 – Antonio Dias, Capa do livro-catálogo *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPe)
(João Pessoa, FUNARTE / UFPb, 1979)

ENVIRONMENT FOR THE PRISONER

Fig. 8– Antonio Dias, Página 11 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
 Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPb)
 (João Pessoa, FUNARTE / UFPb, 1979)

NENHUMA GALERIA É UM ARTISTA

SOCIEDADE / DOIS MODELOS

FUMO NA BOCA

PÚBLICO

Fig. 9 – Antonio Dias, Página 16 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPb)
(João Pessoa, FUNARTE / UFPb, 1979)

SOCIETY / TWO MODELS

PRIVADO

BOCA DE FOGO

Fig. 10 – Antonio Dias, Página 17 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPe)
(João Pessoa, FUNARTE / UFPb, 1979)

TATZEBAO
A FORMA DO PODER

NENHUMA
REDUÇÃO PODE
CONTER A
DIFERENÇA

Fig. 11 – Antonio Dias, Página 24 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPb)
(João Pessoa, FUNARTE / UFPb, 1979)

DESMASCARANDO
UMA IDEOLOGIA DO QUADRO

UNMASKING
AN IDEOLOGY
OF FRAME

DESCOBRINDO A
COBERTURA

Fig. 12 – Antonio Dias, Página 32 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPb)
(João Pessoa, FUNARTE / UFPb, 1979)

MAKE-UP
PARA O PROCESSO ÀS DESERÇÕES

Fig. 13 – Antonio Dias, Página 33 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPb)
(João Pessoa, FUNARTE / UFPb, 1979)

COMUM A POLÍTICOS E FEITICEIROS

Fig. 14 – Antonio Dias, Página 34 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPe)
(João Pessoa, FUNARTE / UFPe, 1979)

CLASSE

A CLASSE DOS ARTISTAS

ESTRATÉGIA /
AFETIVIDADE

Fig. 15 – Antonio Dias, Página 35 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPb)
(João Pessoa, FUNARTE / UFPb, 1979)

WORKING-CLASS HERO

Fig. 16 – Antonio Dias, Página 38 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPb)
(João Pessoa, FUNARTE / UFPb, 1979)

Fig. 17 – Antonio Dias, Página 39 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPb)
(João Pessoa, FUNARTE / UFPb, 1979)

ELE NÃO ACHA
MAIS GRAÇA
NO PÚBLICO DAS
PRÓPRIAS GRAÇAS

Fig. 18 – Antonio Dias, Página 40 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPb)
(João Pessoa, FUNARTE / UFPb, 1979)

FASTING-BUDDHA
 BUDDHA DORME
 UM HOMEM ACORDA
 O ARTISTA PARA
 "QUEM VAI TRABALHAR
 SE O SOL ESTÁ QUENTE?"

BLACK NIGREDO
 ÁGUA ESCURA

BARABISHE
 NEPAL
 1977

Fig. 19 – Antonio Dias, Página 41 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
 Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPb)
 (João Pessoa, FUNARTE / UFPb, 1979)

Fig. 20 – Antonio Dias, Páginas 42-43 do livro *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças*, 1979 (off-set sobre papel jornal)
Catálogo da exposição realizada no Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC-UFPb)
(João Pessoa, FUNARTE / UFPb, 1979)

BIBLIOGRAFIA

Fontes Primárias (textos, entrevistas, projetos, documentos e compilações)

CORDEIRO, Waldemar (atribuído), “Carta-convite a Hélio Oiticica”, não publicado (São Paulo, 29.11.1966, PHO 0248/66-a).

DIAS, Antonio, “Project-book – 10 plans for open projects” (6-12.08.1969), trad. Hélio Oiticica para o inglês, fac-símile digital de documento original, a partir do arquivo online *Programa Hélio Oiticica*, parceria do *Projeto Hélio Oiticica* e Itaú Cultural, desenvolvido sob coordenação de Lisete Lagnado
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>

DIAS, Antonio, “Nadja von Tilinsky + Antonio Dias – Em conversação”, in idem, *Trabalhos, Arbeiten, Works 1967-1994*, textos Paulo Sérgio Duarte e Klaus Wolbert, entrevista Nadja von Tilinsky (Darmstadt, Institut Mathildenhöhe / São Paulo, Paço das Artes / Cantz Verlag, 1994), p. 51-64.

DIAS, Antonio, *Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla* (Rio de Janeiro, Lacerda Ed. 1999).

DIAS, Antonio, “Hans-Michael Herzog em conversa com Antonio Dias”, in idem, *Antonio Dias: Anywhere is My Land*, catálogo de exposição (Zürich, Daros Exhibitions, 17.10.2009-07.02.2010; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 11.09-07.11.2010), texto de Sonia Salzstein e entrevista de Hans-Michael Herzog (Zurique, Hatje Cantz, 2009 / São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2010), p. 133-164.

- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir, *70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura* (Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2000).
- GEISEL, Ernesto, *Discursos*, vol. I – 1974 (Brasília, Assessoria de Imprensa e Relações Públicas da Presidência da República, 1975).
- GEISEL, Ernesto, *Discursos*, vol II – 1975 (Brasília, Assessoria de Imprensa e Relações Públicas da Presidência da República, 1976).
- GEISEL, Ernesto, *Mensagem ao Congresso Nacional – Abertura da sessão legislativa de 1977* (Brasília, Assessoria de Imprensa e Relações Públicas da Presidência da República, 1977), p. 243-244, online, *Brazilian Government Document Digitalization Project*:
<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1355/contents.html>
- GUINLE Filho, Jorge, “A última entrevista de Hélio Oiticica”, in *Interview* (Rio de Janeiro, abril de 1980), rep. in César OITICICA Filho e Ingrid VIEIRA (org.), *Hélio Oiticica – Encontros* (Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009), p. 269.
- MARIGHELLA, Carlos, *Por que resisti à prisão* (Rio de Janeiro, Edições Contemporâneas, 1965; rep. São Paulo, Brasiliense, 1995).
- MARIGHELLA, Carlos, *Manual do guerrilheiro urbano* (junho 1969, material mimeografado datado de 1970), in *Marighella Internet Archive* (marxists.org), online (acesso 12.09.2011: <http://www.marxists.org/portugues/marighella/1969/manual/index.htm>).
- OITICICA, Hélio, “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé” (novembro de 1964, PHO 0471/64), publicado por H.O. para a exposição Opinião 65 (MAM-RJ, 1965), rep. in Catálogo HO (op. cit.), p. 85.
- OITICICA, Hélio, “Programa Ambiental” (1966, PHO0253/66), in *Catálogo HO* (op. cit.), p. 103-105.
- OITICICA, Hélio, “Posição e Programa – Programa Ambiental – Posição Ética” (julho de 1966, PHO0253/66), in idem, *Aspiro ao Grande Labirinto*, org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão (Rio de Janeiro, Rocco, 1986), p.83.
- OITICICA, Hélio, “A dança na minha experiência” (parte 2, 10 de abril de 1966, PHO 0120/65), in idem, *Aspiro ao Grande Labirinto*, org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão (Rio de Janeiro, Rocco, 1986), p. 76.
- OITICICA, Hélio, “Situação da Vanguarda no Brasil” (nov.-dez.1966, PHO 0248/66), apresentado em 15.12.1966, no seminário *Propostas 66*, publicado in *Arte em Revista*, n. 2 (São Paulo, maio-agosto 1979), p. 31.
- OITICICA, Hélio, “Vivência do Morro do Quieto” (1966, PHO0192/66-7/9), in Carlos BASUALTO (org.), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* (São Paulo, Cosacnaify, 2007), p. 218-220.
- OITICICA, Hélio, “Esquema geral da Nova Objetividade” (abril 1967, PHO0110/66), in Catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira* (Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1967), republicado in *Catálogo HO*, p. 110-130.
- OITICICA, Hélio, “Instâncias do Problema do Objeto” (1968, PHO 0130/68), in *Revista GAM*, nº 15 (Rio de Janeiro, Fevereiro 1968), p. 27-28.

- OITICICA, Hélio, “O Herói Anti-Herói e o Anti-Herói Anônimo” (25.03.1968, PHO 0131/68), in coluna “Artes Plásticas” de Frederico MORAIS, “Heróis e anti-heróis de Oitica”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10.04.1968, 2ª Seção, p. 3, *apud* Luciano FIGUEIREDO (cur. e org.), *Hélio Oitica: Obra e Estratégia*, cat. de exposição (MAM-RJ, Maio de 2002), Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / MAM-RJ, 2002, p.28.
- OITICICA, Hélio, “Apocalipopótase no Pavilhão Japonês”, não publicado (PHO 0145/68, 28.07.1968).
- OITICICA, Hélio, “Apocalipopótase no Atêrro”, não publicado (PHO 0146/68, s.d., 1968).
- OITICICA, Hélio, “Manifesto”, não publicado (10/10/1968, PHO 0154/68 –a).
- OITICICA, Hélio, “Cara de Cavalo” (1969, PHO 0365/69), in *Catalogue Hélio Oitica* (Londres, Whitechapel Gallery, 1969), rep. in *Catálogo HO*, p. 25.
- OITICICA, Hélio, “Special for ANTONIO DIAS’ Project-book”, não publicado (6-12 agosto 1969, Londres, PHO 0306/69)
- OITICICA, Hélio, “Experiência Londrina: Subterrânea”, não publicado (27.01.1970, PHO 0290/70).
- OITICICA, Hélio, “Brasil Diarréia” (10.02.1970, PHO0328/70), in Ferreira GULLAR (org.), *Arte Brasileira Hoje – Situação e Perspectivas* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973), p.147-152, rep. in César OITICICA Filho / Sergio COHN/ Ingrid VIEIRA (orgs.), *Hélio Oitica – Encontros* (Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009), p.112-119.
- OITICICA, Hélio, “PN12 e PN16 NADA / Propor propor / Auto-teatro / subterranean Tropicália Projects”, esboço não publicado (01.09.1971, PHO 0511/71 – 11/15).
- OITICICA, “BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA – programa in progress”, não publicado (03.03.1974, PHO 0301/74).
- OITICICA, Hélio, “Um mito vadio – depoimento a Jary Cardoso”, in *Folha de São Paulo* (5 novembro 1978), rep. in César OITICICA Filho, et. al (orgs.), *Hélio Oitica – Encontros* (Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009), p. 215-216.
- OITICICA, Hélio, “Carta para Martine – HO RIO ATAULFO MAY 23 79”, não publicado (23.05.1979, PHO 0085/79).
- OITICICA, Hélio, *Aspiro ao Grande Labirinto*, org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão (Rio de Janeiro, Rocco, 1986).
- OITICICA Filho, César/ COHN, Sergio/ VIEIRA, Ingrid (orgs.), *Hélio Oitica – Encontros* (Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009).
- Vv. Aa. *Nova Objetividade Brasileira*, catálogo de exposição (Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, abril 1967).
- V.v. Aa. *Visão – revista noticiosa semanal* (São Paulo, Companhia Lithografica Ypiranga, 28.04.1967).
- V.v. Aa. *Revista Arte Hoje*, n. 4 (Rio de Janeiro, Rio Gráfica Editora, outubro 1977).

V.v. Aa. *Arte em Revista*, n. 2 (São Paulo, maio-agosto 1979)

[ONLINE] *Antonio Dias*, *sítio oficial* – <http://www.antoniodias.com>

[ONLINE] *Programa Hélio Oiticica*, coord. da pesquisa Lisette Lagnado (São Paulo, Itaú Cultural / Rio de Janeiro, Projeto Hélio Oiticica) – <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/>

Entrevista de Antonio Dias a Gustavo Motta, Rio de Janeiro, 09.07.2011 (inédita).

Entrevista de Paulo Sérgio Duarte a Gustavo Motta, Rio de Janeiro, 10.07.2011 (inédita).

▽

Catálogos

AGUILERA, Yanet (org.), *Preto no branco – a arte gráfica de Amílcar de Castro* (São Paulo, Discurso Editorial / Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005).

ALVES, José Francisco (org.). *Amílcar de Castro: uma retrospectiva* (Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005).

AMARAL, Aracy (org.), *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão* (São Paulo, MAC-USP, 1986).

BRETT, Guy / FIGUEIREDO, Luciano (ed.), *Oiticica in London* (London, Tate Publishing, 2007).

BURGI, Sergio / TITAN Jr., Samuel (org.), *Brasília – Marcel Gautherot* (São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010).

CINTRÃO, Rejane (cur.), *Grupo Ruptura / Arte Concreta Paulista (revisitando a exposição inaugural)*, textos Rejane Cintrão e Ana Paula Nascimento (São Paulo, Cosacnaify / Centro Universitário Maria Antonia-USP, 2002).

COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora* (São Paulo, Cosacnaify, Centro Universitário Mariantônia, 2002).

COUTINHO, Wilson; ARAGÃO, Cristina (curadores), *Opinião 65 - 30 Anos* (Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, maio-julho de 1995), (Rio de Janeiro, CCBB, 1995).

DIAS, Antonio, *Antonio Dias*, folder de exposição (4-20.12.1964), texto de Pierre Restany (Rio de Janeiro, Galeria Relêvo, 1964).

DIAS, Antonio, *The Tripper*, texto de Ernesto L. Francalanci (Milão, Galleria Breton, 1971).

DIAS, Antonio, *Antonio Dias*, textos de Gabriele Usberti e Paulo Sérgio Duarte (Rio de Janeiro, Galeria Saramenha, 1979).

DIAS, Antonio, *Política: Ele não acha mais graça no público das próprias graças* (João Pessoa, FUNARTE / NAC-UFPb, 1979).

- DIAS, Antonio, *Trabalhos, Arbeiten, Works 1967-1994*, textos de Paulo Sérgio Duarte e Klaus Wolbert, entrevista de Nadja von Tilinsky (Darmstadt, Institut Mathildenhöhe/São Paulo, Paço das Artes, Alemanha, Cantz Verlag, 1994).
- DIAS, Antonio, *Antonio Dias* (Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão / Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 1999), Paulo Herkenhoff e Jorge Molder (textos) (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / São Paulo, Cosac & Naify, 1999).
- DIAS, Antonio, *Antonio Dias: o País Inventado*. (Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, setembro-outubro de 2000; Curitiba, Casa Andrade Muricy, novembro de 2000-janeiro de 2001), texto de Elisa Byington (Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia / Curitiba, Casa Andrade Muricy, 2001).
- DIAS, Antonio, *Antonio Dias: o País Inventado* (São Paulo, Museu de Arte Moderna, fevereiro-abril de 2001; Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, maio-julho de 2001), texto de Sônia Salzstein (São Paulo: A. M. L. Dias, 2001).
- DIAS, Antonio, *Antonio Dias: Anywhere is My Land* (Zürich, Daros Exhibitions, 17.10.2009-07.02.2010; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 11.09-07.11.2010), texto de Sonia Salzstein e entrevista de Hans-Michael Herzog (Zurique, Hatje Cantz, 2009 / São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2010).
- FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira (cur.), *Tendências do Livro de Artista no Brasil* (16.05-23.06.1985) (São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1985).
- FERREIRA, Glória, *Situações: Arte Brasileira – anos 70* (Rio de Janeiro, Fundação Casa França-Brasil, 16.08-24.09.2000), (Rio de Janeiro, 2000).
- FERREIRA, Glória, *Anos 70: Arte como Questão*, (Instituto Tomie Ohtake, 05.09-28.10.2007), coleção Meio Século de Arte Brasileira 2 (São Paulo, Imprensa Oficial/ Instituto Tomie Ohtake, 2009).
- FIGUEIREDO, Luciano (cur. e org.), *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia* (MAM-RJ, Maio de 2002), texto de Luciano Figueiredo (Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / MAM-RJ, 2002).
- MANUEL, Antonio, *Antonio Manuel* (Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997).
- MANUEL, Antonio, *Fatos* (São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007).
- OITICICA, Hélio, *Hélio Oiticica / Catálogo HO* (Witte de With, Rotterdam, 22.02-26.04.1992; Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 08.06-23.08.1992; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 01.10-06.12.1992; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 20.01-20.03.1993; Walker Art Center, Minneapolis, 31.10.1993-20.02.1994; Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 30.09.1996-30.01.1997), org. Guy Brett, Catherine David, Chris Dercon, Luciano Figueiredo e Lygia Pape (Rio de Janeiro, Projeto Hélio Oiticica, 1997).
- OITICICA, Hélio, *Hélio Oiticica: museu é o mundo* (São Paulo, Itaú Cultural, Março-Maio de 2010), cur. Fernando Cocchiarale e César Oiticica Filho (São Paulo, Itaú Cultural, 2010).
- RAMIREZ, Mari Carmen, *Hélio Oiticica – The body of colour* (London, Tate Publishing, 2007).

TASSINARI, Alberto (org), *Amílcar de Castro*, textos de Rodrigo Naves e Ronaldo Brito (São Paulo, Cosac & Naify, 1997).

¬

Textos Críticos (Arte Moderna)

ALAMBERT, Francisco / CANHETE, Polyana, *Bienais de São Paulo – Da era dos museus à era dos curadores* (São Paulo, Boitempo Editorial, 2004).

ALAMBERT, Francisco, “Mário Pedrosa e a Bienal (moderno, primitivo, nacional e internacional)”, in Benjamin ABDALA Jr. e Salete de Almeida CARA, *Moderno de nasença: figuras críticas do Brasil* (São Paulo, Boitempo Ed., 2006), p. 229-235.

ALAMBERT, Francisco, “Tarsila do Amaral”, “Artes Plásticas”, “Lygia Clark”, “Hélio Oiticica” e “Mário Pedrosa”, in *Latinoamericana: enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe*, coord. geral Emir Sader (São Paulo / Rio de Janeiro, Boitempo Ed. / LPP-UERJ, 2006).

ALVES, Cauê, *O Pensamento em Processo da Obra de Hélio Oiticica*, dissertação de mestrado apresentada ao PPG em Filosofia, sob orientação da profª. Drª. Marilena Chauí (São Paulo, FFLCH-USP, 2004).

AMARAL, Aracy, *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962* (Rio de Janeiro, MAM-RJ / São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo/FUNARTE/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977).

AMARAL, Aracy, *arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)* (São Paulo, Nobel, 1983).

AMARAL, Aracy, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970) – subsídios para uma história social da arte no Brasil* (São Paulo, 1987).

AMARAL, Aracy, *Textos do Trópico de Capricórnio – artigos e ensaios (1980-2005)*, Vol.1: *Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar* (São Paulo, Ed. 34, 2006).

ANDRADE, Mário de, “O Movimento Modernista” (1943), in *Aspectos da Literatura Brasileira* (São Paulo, Martins Editora, s.d.).

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. “De Opinião 65 à XVIII Bienal”, in *Novos Estudos CEBRAP*, 0 n.15, (São Paulo, CEBRAP, jul.1986), p. 69-84.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori, *Mário Pedrosa. Itinerário Crítico*, (São Paulo, Scritta Editorial, 1991).

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna Moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, trad. Denise Bottman (São Paulo, Companhia das Letras, 1990).

ARGAN, Giulio Carlo, *A Arte Moderna na Europa – de Hogarth a Picasso*, trad. Lorenzo Mammì (São Paulo, Companhia das Letras, 2010).

- ASBURY, Michael, “O Hélio não tinha ginga”, in BRAGA, Paula (org.), *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica* (São Paulo, Perspectiva, 2008), p. 25-51.
- BARATA, Mário, “Antonio Dias em Milão”, in *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro, 30.12.1969).
- BARDI, Lina Bo, *Lina por Escrito - textos escolhidos*, org. Silvana Rubino e Marina Grinover (São Paulo, Cosacnaify, 2009).
- BASBAUN, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas* (Rio de Janeiro, Contra capa, 2001).
- BASUALTO, Carlos (org.), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* (São Paulo, Cosacnaify, 2007).
- BRAGA, Paula (org.), *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica* (São Paulo: Perspectiva, 2008).
- BRETT, Guy, *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*, trad. Renato Rezende, organização Kátia Maciel (Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2005).
- BRETT, Guy, “O exercício experimental da liberdade”, in *Catálogo HO*.
- BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985 / São Paulo: Cosacnaify, 1999).
- BRITO, Ronaldo, *Experiência Crítica*, org. Sueli de Lima (São Paulo, Cosacnaify, 2005).
- BUCHLOH, Benjamin H.D., “From Faktura to Factography”, in *October*, n. 30, Autumn 1984 (Cambridge, MIT Press, 1984), p. 84-119.
- BUCHLOH, Benjamin H.D., “Cold War Constructivism”, in GUILBAUT, Serge, *Reconstructing Modernism – Art in New York, Paris and Montreal. 1945-1964* (Cambridge / London, MIT Press, s.d.), p.85-112.
- CANONGIA, Ligia, *O legado dos anos 60 e 70* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005).
- CARNEIRO, Beatriz Helena Scigliano, “Processo artístico como ferramenta de análise social: procedências e ressonâncias do *Bólido 33 Caixa 18 Poema-caixa 2 Homenagem a Cara de Cavalo de Hélio Oiticica*”, in *Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia – mudanças, permanências e desafios sociológicos* (Curitiba, Sociedade Brasileira de Sociologia, 2011), online: <http://www.sbsociologia.com.br>.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy, *Por uma Vanguarda Nacional – a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)* (Campinas, Ed. Unicamp, 2004).
- DUARTE, Paulo Sérgio, “Sobre a Ilustração da Arte, ainda”, in Antonio DIAS, *Antonio Dias*, catálogo de exposição (Rio de Janeiro, Galeria Saramenha, 1979), p.10, online: http://www.antoniodias.com/textos_13.php?codTexto=63)
- DUARTE, Paulo Sérgio, *Anos 60: Transformações da arte no Brasil* (Rio de Janeiro, Campos Gerais/Sílvia Roesler, 1998).
- DUARTE, Paulo Sérgio, *A trilha da trama e outros textos sobre arte* (Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004).

- DUARTE, Rogério, “Notas sobre o desenho industrial”, in idem, *Tropicaos*, org. Narlan Matos, Mariana Rosa e Sergio Cohn (Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2003), p. 109-132.
- FAVARETTO, Celso, *A invenção de Hélio Oiticica* (São Paulo, EDUSP, 2000).
- FAVARETTO, Celso, “Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica”, in BRAGA, Paula (org.), *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica* (São Paulo, Perspectiva, 2008), p. 15-22.
- FREITAS, Artur, “Arte e movimento estudantil: análise de uma obra de Antonio Manuel”, in *Revista Brasileira de História*, v. 25, n. 49 (São Paulo, Associação Nacional de História – ANPUH, 2005), p. 77- 97.
- GULLAR, Ferreira, “Opinião 65”, in *Revista Civilização Brasileira*, n. 4 (Rio de Janeiro, setembro 1965), rep. in *Arte em Revista*, n. 2 (São Paulo, maio-agosto 1979).
- GULLAR, Ferreira (org.), *Arte Brasileira Hoje – Situação e Perspectivas* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973).
- JACQUES, Paola Berenstein, *Estética da Ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001).
- LAGNADO, Lisete [Zizette Lagnado Dwek], *Hélio Oiticica: O Mapa do Programa Ambiental*, tese de doutoramento apresentada ao PPG de Filosofia, sob orientação do prof. Dr. Celso Favaretto (São Paulo, FFLCH-USP, 2003).
- LESSA, Washington Dias, *Dois estudos de comunicação visual* (Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995).
- MARTINS, Luiz Renato, *A Fabricação da Pintura. De Manet a Rothko*, tese de doutoramento apresentada ao departamento de Filosofia da FFLCH-USP sob orientação do prof.dr. Paulo Eduardo Arantes (São Paulo, FFLCH-USP, 2001).
- MARTINS, Luiz Renato, “Teoria da arte – teoria da montagem: poéticas do choque, de Cézanne a *Outubro*”. IN: ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo – A dramaturgia da forma em “Stuttgart”*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosacnaify, 2002. p. 9-32.
- MARTINS, Luiz Renato, “De Tarsila a Oiticica: estratégias de ocupação no espaço no Brasil”, in *Margem Esquerda, ensaios marxistas*, n.2 (São Paulo, Boitempo, 2004), p. 159-162.
- MARTINS, Luiz Renato, “Para além da geometria. A arte de um país atrás das grades (ou da Nova Figuração aos tempos do *neoexpressionismo*)”, inédito (texto de conferência cedido pelo autor, 2004).
- MARTINS, Luiz Renato, "A situação da arte e o 'pensamento único'", in revista *Margem Esquerda/ Ensaios Marxistas*, número 5 (São Paulo, Boitempo, 2005), p. 89-102.
- MARTINS, Luiz Renato, “A Nova Figuração como Negação”, in *Revista Ars*, nº 8 (São Paulo, Departamento de Artes Plásticas –ECA-USP, 2006), p. 61- 69.

- MARTINS, Luiz Renato, “Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro moderno”, in *Margem Esquerda, ensaios marxistas*, n.9 (São Paulo, Boitempo Editorial, 2007), p. 154-167.
- MARTINS, Luiz Renato, “De onde vem e para onde vai... tanta geometria?”, inédito (texto de conferência cedido pelo autor, 2008).
- MARTINS, Luiz Renato, “Dos estudos da *formação* à greve como *formação*”, in Revista *Margem Esquerda*, n.14 (São Paulo, Boitempo, 2010), p. 90-201.
- MARTINS, Luiz Renato, “O esquema genealógico e o mal-estar na história”, in Revista *Literatura e Sociedade*, n. 13 (realismo) (São Paulo, FFLCH-DTLLC, 2010), p. 186-211.
- MARTINS, Sérgio Bruno, “A Not-So-Foreign View: Antonio Dias in Milan”, texto apresentado no *Permanent Seminar in Latin American Art* (Austin, University of Texas, 2009), *online*:
https://www.finearts.utexas.edu/aah/files/latin_seminar_conference_papers/PAPER-SergioBrunoMartins.pdf
- MARTINS, Sérgio Bruno, “Hélio Oiticica: Mapping the Constructive”, in *Third Text*, n. 24 (Londres, Routledge, 2010), p. 409-422, *online*:
<http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2010.491371>
- MARTINS, Sérgio Bruno, *Constructing an Avant-garde – Passages in Brazilian Art, 1949-1979*, PhD Thesis, orient. Briony Fer (London, University College London, 2011).
- MENNA, Filiberto, *La Linea Analitica della'Arte Moderna – Le figure e le icone* (Turim, Giulio Einaudi Editore, 1975).
- MOTTA, Gustavo, *DIAS/TRAMA/MODELO*, trabalho de conclusão de curso, orient. Prof. Dr. Luiz Renato Martins (São Paulo, Departamento de Artes Plásticas ECA-USP, 2008).
- NAVES, Rodrigo, *A Forma difícil – Ensaios sobre a arte brasileira* (São Paulo, Cia. das Letras, 1997).
- NAVES, Rodrigo, *O vento e o moinho – Ensaios sobre arte moderna e contemporânea* (São Paulo, Cia. das Letras, 2007).
- PECCININI, Daisy, *Figurações Brasil Anos 60 – Neofigurações Fantásticas e Neo-Surrealismo, Novo Realismo e Nova Objetividade Brasileira* (São Paulo, Itaú Cultural / Edusp, 1999).
- PEDROSA, Mário, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, organização Aracy Amaral (São Paulo, Perspectiva, 1981).
- PEDROSA, Mário, *Mundo, homem, arte em crise*, organização Aracy Amaral (São Paulo, Perspectiva, 1986).
- PEDROSA, Mário, *Política das Artes – Textos Escolhidos I*, organização e apresentação Otília Beatriz Fiori Arantes (São Paulo, EDUSP, 1995).
- PEDROSA, Mário, *Acadêmicos e Modernos – Textos Escolhidos III*, organização e apresentação Otília Beatriz Fiori Arantes (São Paulo, EDUSP, 1998).

- PEDROSA, Mário, *Modernidade cá e lá – Textos Escolhidos IV*, organização e apresentação Otília Beatriz Fiori Arantes (São Paulo, EDUSP, 2000).
- RIBEIRO, Ana Carolina Carmona, *Reconstrução da história e projeto moderno em Flávio Motta*, dissertação de mestrado orientada por Luiz Renato Martins (São Paulo, PPGAV-ECA-USP, 2010).
- RIBEIRO, Marília Andrés, “Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60”, in Annateresa FABRIS (org.), *Arte & Política – algumas possibilidades de leitura* (Belo Horizonte / São Paulo, C/Arte / FAPESP, 1998), p. 165-177.
- SADER, Emir (coord.), *LATINOAMERICANA: enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe* / coordenação geral Emir Sader; coordenação executiva Ivana Jinkings; coordenadores Carlos Eduardo Martins, Rodrigo Nobile (São Paulo/ Rio de Janeiro: Boitempo/ Laboratório de Políticas Públicas da UERJ, 2006).
- SALOMÃO, Waly Salomão, *Hélio Oiticica, qual é o parangolé?* (Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996).
- SCOVINO, Felipe, “Negócio arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira”, in *Revista Poiésis*, n. 13 (Rio de Janeiro, UFF, 2009), p. 159-172.
- ZANINI, Walter (coord.), *História Geral da Arte no Brasil*, vol. II (São Paulo, Instituto Moreira Salles / Fundação Djalma Guimarães, 1983).
- ZILIO, Carlos, *A Querela do Brasil – a questão da identidade da arte brasileira* (Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1997).
- ZILIO, Carlos, “Da Antropofagia à Tropicália”, in NOVAES, Adauto (org.), *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira* (Rio de Janeiro, Ed. Brasiliense, 1982), p. 11-56.

▮

Textos Críticos (História Social, Política e Cultural do Brasil)

- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de / WEIS, Luiz, “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, in Lilia Moritz SCHWARCZ (org.), *História da Vida privada no Brasil*, vol. 4, coord. coleção Fernando A. Novais, org. volume Lilia Moritz Schwarcz (São Paulo, Cia. das Letras, 1998), p. 319-409.
- AQUINO, Maria Aparecida de, *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978) – o exercício cotidiano da dominação e da resistência* O Estado de São Paulo e Movimento (Bauru, EDUSC, 1999).
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori, “Esquema de Lucio Costa” in Ana Luiza NOBRE, et. al. (org.), *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea* (São Paulo, Cosacnaify, 2004), p. 84-103.
- ARANTES, Pedro Fiori, *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos Mutirões*, pós-fácio de Roberto Schwarz (São Paulo, Ed. 34, 2002).

- BARÃO, Carlos Alberto, “A influência da Revolução Cubana sobre a esquerda brasileira nos anos 60”, Daniel Arão REIS e João Quartim MORAES (org.), *História do Marxismo no Brasil – O impacto das revoluções* (Campinas, Ed. Unicamp, 2007), p. 229-278.
- DREIFUSS, René Armand, *1964: A Conquista do Estado – Ação Política, Poder e Golpe de Classe*, trad. Else Ribeiro Pires Vieira et. al. (Petrópolis, Ed. Vozes, 2008).
- FAUSTO, Boris, *História Concisa do Brasil* (São Paulo, EDUSP, 2006).
- FERRO, Sérgio, *Arquitetura e Trabalho Livre*, org. e apres. Pedro Fiori Arantes, posfácio Roberto Schwarz (São Paulo, Cosacnaify, 2006).
- GASPARI, Elio, *A Ditadura Envergonhada. As Ilusões Armadas. Vol. 1* (São Paulo, Cia. das Letras, 2002).
- GASPARI, Elio, *A Ditadura Escancarada. As Ilusões Armadas. Vol.2.* (São Paulo, Cia das Letras, 2002).
- GASPARI, Elio, *A Ditadura Encurralada – O Sacerdote e o Feiticeiro*, vol. 2 (São Paulo, Cia. das Letras, 2004).
- GOMES, Paulo Emílio Salles, *Cinema, Trajetória no Subdesenvolvimento* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2001).
- KUCINSKI, Bernardo, *O fim da ditadura militar* (São Paulo, Contexto, 2001).
- KUCINSKI, Bernardo, *Jornalistas e Revolucionários nos tempos da imprensa alternativa* (São Paulo, EDUSP, 2003).
- LOBO, Maria da Silveira (org.); SEGRE, Roberto (org.); *Congresso internacional extraordinário de críticos de arte. Cidade nova: síntese das artes - 1959* (Rio de Janeiro, UFRJ/FAU, 2009).
- MACARINI, José Pedro, “A política econômica da ditadura militar no limiar do ‘milagre’ brasileiro: 1967/69”, in *Textos para discussão*, n.99 (Campinas, IE/Unicamp, 2000).
- MACARINI, José Pedro, “A política econômica do governo Médici: 1970-1973”, in *Nova economia*, v.15, n.3 (Belo Horizonte, 2005), p. 53-92 (online: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-63512005000300003>).
- MARKUN, Paulo e HAMILTON, Duda, *1961: Que as Armas Não Falem* (São Paulo, Ed. Senac, 2001).
- MARTINS, Luiz Renato, “Brasília e a forma livre, ou as longas raízes do formalismo no Brasil”, in *Revista Crítica Marxista*, n. 33 (São Paulo, Ed. UNESP, 2011).
- MASSQUETTI, Angélica, “A trajetória de um agitador camponês”, in *Estudos Sociedade e Agricultura*, n.17 (Rio de Janeiro, UFRJ, out.2001), p. 150-153.
- MELLO, João Manuel Cardoso de / NOVAIS, Fernando, "Capitalismo tardio e sociabilidade moderna", in Lilia Moritz SCHWARCZ (org.), *História da Vida Privada no Brasil*, vol. 4, coord. coleção Fernando Novais (São Paulo, Cia. das Letras, 1998), p.559-658.

- NAPOLITANO, Marcos, “A República das bananas: o Tropicalismo no panorama da MPB”, in idem, *Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)* (São Paulo, Annablume/ FAPESP, 2001), pp.233-286.
- PRADO, Larissa Brisola Brito, “A anistia de 1979: uma análise sobre seus reflexos jurídicos, políticos e históricos”, in SILVA, Haíke R. Kleber da (org.), *A luta pela anistia* (São Paulo, Ed. UNESP / Arquivo Público do Estado de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009), p. 173-192.
- REIS, Daniel Arão, “O maoísmo e a trajetória dos marxistas brasileiros”, in idem (org.), *História do Marxismo no Brasil – O impacto das revoluções* (Campinas, Ed. Unicamp, 2007), p. 161-198.
- SEIXAS, Ivan Akselrud de / POLITI, Maurice, “A resistência armada na luta contra a opressão”, in SILVA, Haíke R. Kleber da (org.), *A luta pela anistia* (São Paulo, Ed. UNESP / Arquivo Público do Estado de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009), p. 31-50.
- SODRÉ, Nelson Werneck, *História Militar do Brasil* (Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1979), 3ª ed.; 1965 1ª ed.
- TELES, Edson/ SAFATLE, Vladimir (org.), *O Que Resta da Ditadura* (São Paulo, Boitempo, 2010).
- XAVIER, Ismail, *O Cinema Brasileiro Moderno* (São Paulo, Paz e Terra, 2001).
- [ONLINE] *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (Rio de Janeiro, Instituto Cravo Albin / UFRJ / UNIRIO / BNDES / FAPERJ / FINEP / Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2002-2011) – <http://www.dicionariompb.com.br/>

↵

Referencial Teórico

- AGAMBEN, Giorgio, *Estado de Exceção*, trad. Iraci Poletti (São Paulo, Boitempo, 2004).
- ANDERSON, Benedict – *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition (London / NewYork, Verso, 1983, 1999).
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da Formação. Três Estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa* (São Paulo, Paz e Terra, 1997).
- ARANTES, Paulo Eduardo, *Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira/ Dialética e Dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz* (São Paulo, Paz e Terra, 1992).
- ARANTES, Paulo Eduardo, *O Fio da Meada* (São Paulo: Paz e Terra, 1996).
- ARANTES, Paulo Eduardo, *Extinção* (São Paulo: Boitempo Editorial, 2007).
- BENJAMIN, Walter, *Ouvres III*, trad. Maurice de Gandillac et. al (Paris, Gallimard, 2000).

- BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría (Editorial Itaca, Ciudad de Mexico, 2004).
- BENJAMIN, Walter, *Passagens*, org. da edição brasileira Willi Bolle, trad. Irene Aron e Cleonice Mourão (Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007).
- BRECHT, Bertolt, *Teatro dialético* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977).
- BRECHT, Bertolt, *Journal de Travail*, trad. Phillpe Ivernel (Paris, L'Arche, 1976).
- BUCK-MORSS, Susan, *Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, trad. Ana Andrade (Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2002).
- CANDIDO, Antonio, *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)* (São Paulo, Livraria Martins Editora, 1959 (1ª. ed.), 1962).
- CANDIDO, Antonio, *A Educação pela Noite e outros Ensaio*s (São Paulo, Ática, 1989).
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da Malandragem”, in idem, *O Discurso e a Cidade* (São Paulo, Duas Cidades / Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2004), p. 17-46.
- DEBORD, Guy, *A sociedade do espetáculo*, trad. Estela dos Santos Abreu (Rio de Janeiro, Contraponto, 1997).
- FURTADO, Celso, *Análisis del ‘modelo’ brasileiro*, trad. Estela dos Santos (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972).
- FURTADO, Celso, *Brasil – A Construção Interrompida* (São Paulo, Paz e Terra, 1992).
- FURTADO, Celso, *O Longo Amanhecer – Reflexões sobre a formação do Brasil* (São Paulo, Paz e Terra, 1999).
- JAMESON, Fredric, “Reificação e utopia na cultura de massa”, trad. João Roberto Martins Filho, in *Revista Crítica Marxista*, n. 1, (São Paulo, Brasiliense, 1994), p.1-25.
- KURZ, Robert, *O Colapso da Modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*, trad. Karen Elsabe Barbosa (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992).
- LÖWY, Michael, “A teoria do desenvolvimento desigual e combinado”, trad. Henrique Carneiro, in *Outubro – Revista do Instituto de Estudos Socialistas*, n.1 (São Paulo, Alameda Casa Editorial, 1998), p. 73-80.
- LÖWY, Michael, *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio – Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*, trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, trad. das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller (São Paulo, Boitempo Editorial, 2005).
- LUKÁCS, Georg, *História e Consciência de Classe* (São Paulo, Martins Fontes, 2003).
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão, *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo (Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács e Bertolt Brecht)* (São Paulo, Ed. Unesp, 1998).
- MARX, Karl, *O Capital: crítica da economia política*, trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 3.ed. Col. Os Economistas (São Paulo, Nova Cultural, 1988).

- OLIVEIRA, Francisco, *Crítica à razão dualista/O Ornitorrinco* (São Paulo, Boitempo, 2003).
- OLIVEIRA, Francisco, *A Navegação Venturosa – ensaios sobre Celso Furtado* (São Paulo, Boitempo Ed., 2003).
- PASTA JR., José Antonio, “Uma conversa com José Antonio Pasta”, in Revista Online *Sinal de Menos*, n. 4 (2010), p. 5-12. [www.sinaldemenos.org]
- PASTA JR., José Antonio, “Volubilidade e Idéia Fixa (o outro no romance brasileiro)”, in Revista Online *Sinal de Menos*, n. 4 (2010), p. 13-25. [www.sinaldemenos.org]
- PASTA JR., José Antonio, “O romance de Rosa – Temas do *Grande Sertão* e do Brasil”, in QUINT, Anne-Marie (org.), *La ville – exaltation et distanciation – Études de littérature portugaise et brésilienne*, Centre de Recherche sur les Pays Lusophones (CREPAL), Cahier n. 4 (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997), p.159-170.
- PASTA JR., José Antonio, “Prodígios de ambivalência – notas sobre *Viva o Povo Brasileiro*”, in Revista *Novos Estudos CEBRAP*, n. 64 (São Paulo, CEBRAP, novembro 2002), p. 61-71.
- PASTA JR., José Antonio, “Variação machadiana sobre o tema da formação”, in PERES, Daniel T. et. al. (orgs.), *Tensões e Passagens: filosofia crítica e modernidade – uma homenagem a Ricardo Terra* (São Paulo, Singular / Esfera Pública, 2008), p.255-263.
- PASTA JR., José Antonio, “Le point de vue de la mort (une structure récurrente de la culture brésilienne)”, in Jacqueline PENJON (org.), *Voies du Paysage – Représentations du monde lusophone*, Centre de Recherche sur les Pays Lusophones-Crepal, Cahier n. 14 (Paris, Presses Sourbone Nouvelle, 2007), p. 157-168.
- PASTA JR., José Antonio, “Singularidade do duplo no Brasil”, in *A clínica do especular na obra de Machado de Assis – Cahiers de l’Association Lacanienne Internationale* (Paris, Association lacanienne internationale, 2003).
- SANTOS, Milton, “Planejando o Subdesenvolvimento e a Pobreza”, in idem, *Economia Espacial – com críticas e alternativas*, 2ªed (São Paulo, EDUSP, 2003), p.13-40.
- SARLO, Beatriz, *Paisagens Imaginárias*, trad. Rubia P. Goldoni e Sérgio Molina (São Paulo, Edusp, 2005).
- SCHWARZ, Roberto, “Cultura e política: 1964-69” (1971), in idem, *O pai de família e outros estudos* (São Paulo, Paz e Terra, 1992), p. 61-92.
- SCHWARZ, Roberto, *O pai de família e outros estudos* (São Paulo, Paz e Terra, 1992).
- SCHWARZ, Roberto, *Que horas são?* (São Paulo, Cia. das Letras, 1987).
- SCHWARZ, Roberto, *Seqüências Brasileiras* (São Paulo, Cia. das Letras, 1999).
- ZIZEK, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology* (Londres, Verso, 1989).