UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
ÁREA DE HISTÓRIA SOCIAL

THAIS ASSUNÇÃO SANTOS

**Escola de Arte Brasil, depois dos dois pontos
Uma experiência artística (e social) depois de 1968**

versão corrigida

São Paulo
2012

THAIS ASSUNÇÃO SANTOS

**Escola de Arte Brasil, depois dos dois pontos
Uma experiência artística (e social) depois de 1968**

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em História Social, sob a orientação do professor Francisco Cabral Alambert Júnior.

São Paulo
2012

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

s194e santos, thais assunção
 escola de arte Brasil, depois dos dois pontos -
 uma experiência artística (e social) depois de 1968 /
 thais assunção santos ; orientador francisco cabral
 alambert júnior. - São Paulo, 2012.
 192 f.

 Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de História. Área de concentração:
 História Social.

 1. escola brasil. 2. josé resende. 3. carlos
 fajardo. 4. arte anos 70. 5. ditadura militar . I.
 alambert júnior, francisco cabral, orient. II. Título.

a g r a d e c i m e n t o s

todos à minha mãe e ao meu pai (Agenor e Terezinha)

ao Rafa

a José, Zizi, Elza, Tião, Nenê, Fátima, Marcos, Sônia, Beto e à toda minha grande família

**a Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo e José Resende
aos ex-alunos da Escola Brasil**

**a Alambert, Marcos Napolitano,
Carmela Gross e Luiz Renato Martins**

a Maíra Isidoro Alves

as maridas Ana Paula Martins e Bianca Briguglio

**a Samira Bandeira e toda luz que veio com ela
Aroni e Ventania**

**Fernando Yukio, Erika Kulesa, Fabi Belém, Fábio Guaraldo,
Tiago de Souza Machado, Mariana Martins, Klaus Wernet, Daniel “Perry”**

a Gustavo Motta e Andrea P. Longobardi

a Wallace Masuko e Paulo Nenflíio

Carol Amaral, Ângela Cuca Meirelles, Aline Abbonizio, Oriana N. Fulaneti

Heloisa Louzada, Diego Cuevas, Thiago Nicodemo, Rubens Leonardo e Marcia Sake

**a Ana Cristina Franco, Saulo di Tarso, Ana Francisca S. Barros,
Ariane Neves, Mariana Trevas, Dani Azenha,**

a Juliana Florentino, pela revisão atenta

à FAPESP

Ao MAM-SP, pela entrada e pela saída

r e s u m o

Este trabalho trata da Escola de arte Brasil: (dois pontos), uma instituição fundada por quatro artistas paulistas: Luiz Paulo Baravelli, Frederico Nasser, Carlos Fajardo e José Resende, antes alunos de Wesley Duke Lee. A Escola existiu entre 1970 e 1974, em São Paulo. Os quatro fundadores eram, nos anos 60, estudantes de arquitetura; três deles participaram da Rex Gallery & Sons, criada por Geraldo de Barros, Nelson Leiner e Duke Lee. A galeria os colocou em contato com o meio artístico brasileiro, especialmente o paulista, e seus debates. Os pressupostos conceituais e a experiência social da Escola Brasil: apresentam pontos de intersecção com experiências e projetos artísticos (e culturais) situados entre os anos 50 e 70, dois pontos altos da modernização brasileira; e é esse o eixo temporal, histórico, em que se procura situar criticamente sua existência. Os principais nexos de relação entre a Escola e este recorte temporal são as sintonias que apresenta, tanto do ponto de vista da produção artística como da experiência de ensino, com tendências construtivas na arte e o Tropicalismo.

a b s t r a c t

This work is about Escola de arte Brasil: (two points), one institution founded by four artists from São Paulo: Luiz Paulo Baravelli, Frederico Nasser, Carlos Fajardo and José Resende, that before studied with Wesley Duke Lee. The Escola existed between 1970 and 1974 in São Paulo. The four founders were on the 60's architecture students; three of them participated of Rex Gallery & Sons, created by Geraldo de Barros, Nelson Leirner and Duke Lee. The gallery got them in touch with the Brazilian artistic environment and pleading, specially with the scene from São Paulo. The conceptual assumptions and the social experience of the Escola Brasil: presents points of intersection with artistic (and cultural) experiences and projects situated between the decades of 50's and the 70's, two highlights of the Brazilian modernization process; and this is the temporal axis, historical, that this work try to situate critically its existence. The main links of relation between the Escola and this temporal axis are the tunings that presents, both from the point of view of artistic production as the teaching experience, with the constructive tendencies in arte, and with Tropicalismo.

p a l a v r a s - c h a v e

Rex Gallery & Sons, Escola de arte Brasil, Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo, José Resende, modernização autoritária, arte brasileira, anos 70

k e y w o r d s

Rex Gallery & Sons, Escola de arte Brasil, Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo, José Resende, authoritarian modernization, brasilian art, 70's

í n d i c e

Introdução | p. 6 a 9

Capítulo I

Arquiteturas: modos de habitar a arte no Brasil

- 1.1 A Escola Brasil: quatro artistas trabalhando em conjunto | p. 11 a 12**
- 1.2 *Rex gallery & sons*: a piada (séria) do mercado de arte no Brasil | p. 12 a 24**
- 1.3 A, E, I, O, U, Y: modernização e campo da arte no Brasil | p. 25 a 33**
- 1.4 *Rex gallery*, Nova Objetividade e o consumo | p. 33 a 39**

Capítulo II

A Escola Brasil: projeto a oito mãos, sem régua ou esquadro

- 2.1 Centro de experimentação artística Escola Brasil: | p. 41-45**
- 2.2 Escola Brasil: projeto a oito mãos, sem régua nem esquadro | p. 45 a 51**
- 2.3 Traços no desenho *post-scriptum* do projeto da Escola Brasil: | p. 52 a 62**
- 2.4 O desenho que não era desenho, a escultura que era pintura e etc., etc. | p. 62 a 74**
- 2.5 O milagre: arte e capital cultural vistos através da Escola Brasil: | p. 74 a 84**
- 2.6 Experimentalismo artístico e disciplina na Escola Brasil: comportamento | p. 84 a 90**
- 2.7 Arte e sociedade na Escola Brasil: | p. 90 a 102**

Capítulo III

Autonomias da arte: outros fios soltos dos anos 70

- 3.1 *Rex*, Escola Brasil e “políticas das artes” | p. 104 a 105**
- 3.2 Modernização autoritária e consumo cultural | p. 105 a 112**
- 3.3 Poetas concretos, Tropicalismo e Escola Brasil: “objetos culturais” | p. 112 a 121**
- 3.4 Experimentações: mostra “Baravelli Fajardo Nasser Resende” | p. 121 a 143**
- 3.5 Circuitos: da política à política das artes | p. 144 a 162**
- 3.6 Ainda e depois da Escola Brasil: “autonomia” | p. 162 a 177**

Para não Concluir | p. 178 a 180

Bibliografia e Fontes | p. 181 a 192

i n t r o d u ç ã o

É preciso dizer que deslocada no tempo, ao longo desses últimos anos, fui uma aluna da Escola Brasil:. Tive notícias dela no curso de desenho de Dudi Maia Rosa no MAM-SP e, ao mesmo tempo, com Fajardo na ECA-USP, no semestre introdutório ao desenho de observação. Nunca tinha ouvido falar dela ou dos dois artistas antes. Foi, portanto, a generosa descoberta do desenho proporcionada por Dudi e Fajardo o ponto de partida do meu interesse pela Escola Brasil. A pesquisa começou em 2006, como projeto de iniciação científica financiado por auxílios CNPq-Pibic e depois pela FAPESP, e pretendia um mapeamento documental da Escola, seus fundadores e alunos. Realizei as primeiras entrevistas encantada com a descoberta do desenho e da arte enquanto descobria a disposição combativa da cultura brasileira nos anos 60 e 70. Por isso o amadorismo e certa dose de ingenuidade são visíveis a quem quiser se dedicar à árdua tarefa de ler as intervenções da muito jovem pesquisadora nas entrevistas (nada editadas) do Anexo. O objetivo era, por meio delas, construir terreno mais sólido sobre a experiência social e de aprendizado da Escola Brasil:. Ao final da iniciação científica descobri que ainda sabia muito pouco para trabalhar com o que elas me ofereciam. Neste trabalho elas interessavam e interessam como fontes, vias de acesso a uma experiência artística e social, não como histórias de vida. O curto e bem explicado livro de Maria Isaura Pereira de Queiroz¹ ajudou a delinear objetivos e abordagens para o aproveitamento das memórias (dos fundadores e ex-alunos) como fontes históricas e sociológicas. Perguntas eram preparadas antes das entrevistas e orientavam as conversas; quando alguma coisa interessante escapava (e era percebida) sugeria-se que fosse então detalhada.

Este trabalho é resultado de uma pesquisa de mestrado que durou três anos. Esboça a formação e os desenvolvimentos da Escola de arte Brasil: (dois pontos), instituição inaugurada por quatro artistas paulistas – Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende – que existiu entre 1970 e 1974, na cidade de São Paulo. Às entrevistas realizadas em

¹ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Variações sobre a técnica do gravador no registro da informação viva*. São Paulo: T. A Queiroz Editor, 1991.

2006 e 2007 durante a iniciação científica se somaram a outros documentos diretamente produzidos pelos participantes do projeto. Grosso modo são: uma monografia escrita por duas ex-alunas em 1978 e publicada em 2006; a exposição que anunciou a abertura da Escola em 1970, no MAM-RJ e no MAC-USP, intitulada “Baravelli Fajardo Nasser Resende”; outros trabalhos produzidos pelos artistas fundadores no final da década de 60; a edição especial da revista *Arte em São Paulo*, produzida em 1984; os três livros publicados sobre Wesley Duke Lee, que abordavam de modo indireto a Brasil; um vídeo produzido pelo Paço das Artes (SP) na década de 80. Ao final da pesquisa foram realizadas entrevistas com Baravelli, Fajardo e Resende atentando aos trabalhos da mostra conjunta de 1970. Como a tentativa foi situar historicamente pressupostos e desdobramentos do projeto o recorte temporal desta pesquisa de mestrado terminou abrangente: do debate sobre a autonomia centrado na função da arte e lugar social do artista inaugurado pelo movimento concretista, até o período da abertura (1974-1985) em que a questão aparece recolocada em outros termos, de modo especial no âmbito institucional do Estado. Ao tempo da entrega as transcrições não estavam prontas, por isso deixei-as de fora.

No começo da pesquisa Alambert me indicou Mário Pedrosa – sua crítica não dissocia experiência artística e social, crítica e política. *Bienal de Lá para Cá*² condensa um problema que atravessa e muito este trabalho: a modernização brasileira (de que a Bienal é um dos sinais) em curso a partir dos anos 50 é movida por uma combinação desigual, incômoda, de “luxo lixo”. Este artigo ajudou a articular a experiência da Escola e o que se passava fora dela, levantando alguns pontos de intersecção entre seu projeto e os debates travados na esfera pública da arte da época, a passagem entre as décadas de 60 e 70 no Brasil. E se Jürgen Habermas em *Mudança Estrutural na Esfera Pública*³ esclarece as origens da cultura burguesa que “passa a existir por conta própria” no século XVIII europeu, envolvendo instituições, jornais, eventos e encontros sociais, *Cultura e Política (1964-1969)*, de Roberto Schwarz⁴, apontava a contramão necessária à compreensão da esfera pública brasileira à época da formação da Escola. Nela o projeto dos

² PEDROSA, Mário. Bienal de Lá para Cá. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 251-257.

³ HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

⁴ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política (1964-1969)*. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

quatro jovens artistas era em alguma medida sinal de outra ordem, em sintonia com inflexões e mudanças de rumo que se seguiram depois do definitivo corte do AI-5; na Escola as aspirações socialmente críticas da arte estiveram postas em risco enquanto o mercado aumentava sua preponderância no campo da cultura.

Durante algum tempo supus que havia uma distância significativa entre o projeto de Baravelli, Fajardo, Nasser, Resende e o que a Escola tinha sido. Não estava de todo errada porque as obras indicavam que desde o princípio estavam plantadas as diferenças entre os fundadores; a Escola as fez amadurecer ao longo de seus quatro anos de vida e tornam visíveis algumas das inflexões pelas quais passava a cultura antes hegemonicamente crítica e política. Existe, contudo, algo que intersecta as diferentes perspectivas: a convicção sobre a especificidade da arte em relação aos outros campos, e a afirmação de sua dimensão institucional. É nesse sentido que este trabalho procurou ler experiência artística e social como partes recíprocas, através dos pontos de contato entre a *formação* (associação espontânea e livre de hierarquias e formalizações rígidas entre os artistas fundadores) e a *instituição* (organização de natureza reprodutiva com propósitos publicamente definidos no Brasil)⁵. São essas convergências que, acredita-se, conferem certa unidade aos trabalhos e posicionamentos públicos dos artistas nos tempos da Escola, em relação a outras experiências artísticas a ela contemporâneas.

O primeiro capítulo trata do lugar da Rex Gallery & Sons (1966-1967) na formação de Fajardo, Nasser e Resende; a participação nela colocou os jovens alunos de Duke Lee em contato com outros artistas e debates. Também são apresentados diálogos e distâncias entre a Rex e a Nova Objetividade; posições lançadas pelo movimento concretista, sobre autonomia da arte e a modernização do campo observada de modo especial na década de 50. O segundo capítulo apresenta a Escola Brasil: partindo do convívio formativo entre seus quatro fundadores e Duke Lee. A seguir as práticas de aprendizado, artísticas e sociais relatadas nela, articulando possíveis cruzamentos com outras experiências no campo da arte e seu ensino, nacionais e internacionais. O terceiro capítulo estabelece relações entre o projeto de modernização autoritária da ditadura e a experiência social da Escola. Segue um espaço próprio para encontros e diferenças dadas nos

⁵ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

trabalhos da exposição que anunciou publicamente a abertura da Escola Brasil: em 1970; e tímidos cruzamentos com a produção de outros artistas, situando-os no debate artístico, institucional e político da época. Ainda no terceiro capítulo tentou-se detalhar a formação do mercado de arte no Brasil e costurar a pauta experimental e institucional da Escola Brasil: com outras posições artísticas e críticas no contexto da “abertura”, iniciada no governo de Ernesto Geisel (1974-1979). A ausência de Frederico Nasser é sentida e resulta de uma escolha, dele mesmo, em não falar sobre a Escola. O que não suprime o lugar fundamental que parece ter tido tanto entre os quatro artistas como na instituição. Os documentos colhidos durante a pesquisa nos arquivos pessoais dos artistas serão deixados aos cuidados do arquivo do MAC-USP.

I.

“arquiteturas”: alguns modos de habitar a arte no Brasil

1.1| a escola brasil: quatro artistas trabalhando em conjunto

O processo compartilhado de aprendizado foi o ponto de sustentação da atuação conjunta dos quatro artistas paulistas: Luiz P. Baravelli, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende. O encontro com Wesley Duke Lee na primeira metade da década de 60 foi decisivo, e é o ponto de partida do problema arte. No encerramento da Escola Brasil:⁶ em 1974, diferenças internas ficaram claras. A Rex Gallery & Sons (1966-1967) pôs os alunos de Lee em contato com outros artistas e debates do meio local⁷. Depois da Rex, a primeira afirmação pública do grupo, que deu origem à Escola Brasil:, veio em 1968 num conjunto de trabalhos expostos em duas galerias⁸, caracterizado pela diversidade de meios expressivos (esculturas, objetos, desenhos, pinturas e colagens de autorias individuais) e pela convergência de repertórios e pesquisas artísticas⁹. A arquitetura e o ensino ocupavam em maior ou menor medida¹⁰ todos os quatro fundadores. Entre 1967 e 1970 organizaram cursos de arte em seus ateliês, trabalharam como professores em cursos preparatórios para o vestibular e profissionalizantes, como o Instituto de Artes e Decoração (vulgo IADÊ), à época conhecido pelo currículo pouco habitual, com disciplinas como cenografia e história da arte e professores como Ruy Ohtake, Anatol Rosenfeld, Arnaldo Papallardo, Marcelo Nitsche e Sergio Ferro¹¹. Em 1970, a abertura da Escola institucionalizava as trocas e o trabalho desenvolvido pela *formação*¹². O convívio formativo passou a amparar também uma

⁶ Ao longo do texto, para facilitar a escrita e a leitura, refiro-me à Escola Brasil: por partes de seu nome (Escola ou Brasil:, mantendo os dois pontos para distinguir a instituição do país.

⁷ Luiz Paulo Baravelli foi o único artista fundador da Brasil: que não participou da Rex.

⁸ Respectivamente Petit Galerie, no Rio de Janeiro, e Art Art, em São Paulo.

⁹ Cf. ZANINI, Walter. Exposição individual/conjunta. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 1970. Suplemento Literário. E o artigo sem indicação de autoria, Quatro amigos em mil metros de vanguarda. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23 set. 1970, Artes Plásticas. Os recortes encontrados nos arquivos consultados durante a pesquisa não dispõem de marcação de página.

¹⁰ Frederico Nasser era o único que não estudava arquitetura; segundo os outros artistas, ele passou pelo curso de Letras.

¹¹ Sobre o IADE cf. <http://www.iadedesign.com.br/index.asp?SID=312893094103312&pagina=iade>. Acesso em: 21 jul. 2011.

¹² Instituições são organizações publicamente e legalmente reconhecidas, pelas suas finalidades; nelas a associação entre membros obedece a alguma hierarquização – no caso da Escola ao menos a diferença entre os fundadores e os alunos é tácita. Já a *formação* caracteriza-se pela não distinção hierárquica entre associados, e pelo consenso livre de normatizações. Cf. WILLIAMS, Raymond. *Op. Cit.*, p. 37-57.

experiência de ensino em que Resende, Fajardo, Nasser e Baravelli estiveram, decerto, muito absorvidos. As aulas aconteciam nos três turnos (manhã, tarde e noite) de segunda a sexta e aos sábados em dois turnos (manhã e tarde); segundo os cálculos dos fundadores a Brasil: teve algo em torno de quatrocentos alunos¹³. Uma mostra realizada no MAM-RJ e no MAC-USP, em 1970, intitulada “Baravelli Fajardo Nasser Resende”¹⁴, anunciou publicamente a fundação da Escola. A terceira e última exposição do grupo, montada a convite de Lívio Abramo, representava a “Misión Cultural Brasileña” em Assunción, Paraguai e aconteceu em 1972. Alunos e fundadores da Brasil: participaram da “V Jovem Arte Contemporânea” do MAC-USP, embora a experiência não figure nas memórias como posicionamento público da instituição. Se enquanto *formação* a questão era artística, como escola a ação de Baravelli, Fajardo, Nasser e Resende passava a estar circunscrita ao campo da educação, ainda que essa dimensão não fosse prioritária nas intenções dos quatro artistas. A Brasil: era, para seus fundadores, um projeto artístico que fazia do convívio formativo (como antes com Duke Lee e entre eles próprios) uma estratégia de intervenção no campo da arte alternativa ao mercado e às “obras”, suprimindo ao mesmo tempo expectativas de afirmação profissional por parte dos quatro jovens artistas, antes dadas no contato com galerias e museus. Temos, já aqui nos pressupostos, duas questões, ou tensões.

1.2| *Rex Gallery & Sons*: a piada (séria) do mercado de arte no Brasil

Considerando que não há locais (...) que tenham um objetivo determinado ou uma linha de conduta idem, ou seja, que se atenham a um movimento e não passem de um primitivo sofisticado hoje para uma pop palhaçada de amanhã, ou de um pop autêntico hoje para um primitivo civilizado de amanhã. Considerando que isso mata qualquer movimento que irrompa, pois o artista – já não tendo galeria – também não tem representante comercial, o que faz com que ele se vire por conta própria, dependendo de oportunidades fortuitas e de acasos muito mais ocasionais do que a própria palavra sugere, dependendo de amizades influentes ou da influência de amizades, expondo hoje aqui, não se sabe quanto tempo depois ali (...). Considerando que a isto e aquilo se acrescenta a falta de informação por parte da crítica especializada, que se compraz mais no trabalho de um repórter de artes do que de um crítico propriamente dito, já que as críticas são freqüentemente incompreensíveis, raramente úteis para os artistas e para o

¹³ Carlos Fajardo contou que as fichas de inscrição da Escola perderam-se nas mudanças que fez ao longo da vida; o cálculo segue a medida de não mais de pouco mais de uma dezena de alunos por turno, por artista professor. Entrevista concedida à autora em 2006.

¹⁴ Ao longo do trabalho farei menção à mostra pela abreviatura BFNR.

público, a quem teoricamente se dirigem (...) (Essa história de que brasileiro faz tudo na bossa ainda vai acabar com o Brasil: que faz, faz. Mas podia fazer muito, muito mais. É preciso determinar com urgência em que medida a preguiça e a malandragem são componentes do subdesenvolvimento. (...)¹⁵

Por ordem da censura, o trabalho de Décio Bar foi retirado da mostra “Propostas 65”¹⁶; a ditadura militar recém-instaurada alegava subversivo o conteúdo erótico do trabalho deste então jovem artista e arquiteto. Geraldo Barros, Nelson Leirner e Duke Lee, contestando o acato do júri retiraram suas participações, dando início a uma série de reuniões entre interessados num “*movimento que visaria à defesa de interesses comuns*”¹⁷ no campo da arte. O líder do protesto teria sido, segundo Resende, Lee. Assim surgiu a Rex Gallery & Sons, fundada por Leirner e Barros acompanhados de Lee, Fajardo, Nasser e Resende¹⁸. A galeria durou pouco mais de um ano e fez com que artistas tomassem parte de três momentos fundamentais na atividade: expor, problematizar e sublinhar a crítica, vender¹⁹. As letras miúdas declaravam que a peleja era contra o sistema, aquele específico das artes, tal como estava montado em privilégios, ecletismos, insuficiência e submissão crítica, ausência de profissionalismo e de espaço institucional que acolhesse a produção então recente²⁰. Criaram um jornal próprio (*Rex Time*), promoveram exposições de seus integrantes e outros jovens artistas além de uma série de eventos com finalidades formativas – exibição de filmes, palestras, festas, *happenings*. Recolocaram em cena Flávio de Carvalho e suas *Experiências*. A ambigüidade e o escárnio, como na montagem de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina, para “*romper com a apatia do público*”²¹ era a estratégia crítica da galeria em consonância com a retomada de Oswald de Andrade e a germinação da “obra

¹⁵ CÔRREA, Thomaz Souto. Aviso: É a Guerra. In: jornal *Rex Time* – Órgão Oficial da Rex Gallery & Sons fundado em 1966, nr. 1, 3 jun. 1966.

¹⁶ “Propostas” era o par paulista da mostra carioca “Opinião”, e contou com duas edições consecutivas, em 1965 e 1966. Foram, sem dúvida, importantes espaços de articulação e debate da produção artística da época.

¹⁷ Cf. LOPES, Fernanda. *A experiência Rex – Éramos o time do Rei*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 39-40.

¹⁸ Ibidem, p 38-41.

¹⁹ A Rex abriu espaço para novas abordagens críticas, mas fazia também a crítica da crítica. Duvidando dos parâmetros que orientavam a recepção e a atuação das instituições artísticas e de críticos locais, abria caminho a referências novas para a produção da época – é o que sinaliza a tradução do texto “O ato da criação”, de Marcel Duchamp. In: *Rex Time*, nr. 4, 10/03/1967.

²⁰ Cf. CORRÊA, Thomas Souto. “AVISO: É A GUERRA”. In: *Rex Time*, nr. 1, 03 jun. 1966.

²¹ Cf. LOPES, F. *Op. Cit.*, p. 153.

aberta”, conceito antes sugerido por Haroldo de Campos²². O deslocamento do centro de influência da arte, da Europa para os Estados Unidos, constituía traço distintivo e ciente da ação. Sobre a exposição “Descoberta da América”²³, Barros e Leirner declaravam:

Nós pertencemos a uma tendência da arte de vanguarda cuja origem está na América (daí a denominação Descoberta da América para a exposição que vai ser realizada hoje). É a primeira vez que a arte é exportada da América para outros países, mesmo da Europa, de onde sempre procedem os movimentos de arte.²⁴

A “América” desenhava uma presença outra, separada do velho continente, ao mesmo tempo acompanhada da aproximação com os EUA. Marcel Duchamp, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Barrett Newman, Kenneth Noland, Frank Stella, a pop arte e outras várias tendências que se multiplicavam em nomes e subdivisões na arte norte-americana nos anos 60 – *cool*, *minimal*, *hard edge* – eram apresentadas pela Rex²⁵. A Bienal de São Paulo já vinha apresentando e colocando em sintonia os dois espaços sociais – em 1959 expôs Donald Judd, Barrett Newman e Robert Rauschenberg; em 1965, Frank Stella; em 1967, Robert Indiana, Edward Hooper, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, George Segal, Andy Warhol e Tom Wesselmann. Na representação brasileira da IX Bienal, em 1967, as polêmicas foram muitas. Além de enorme (393 artistas e 1.493 obras) a mostra selecionada exprimia o entusiasmo pelos novos meios expressivos:

A IX Bienal de São Paulo realiza-se num momento de extraordinária atividade e profunda renovação da arte brasileira, marcado por uma explosão de vitalidade criadora. Como não poderia deixar de acontecer, há agora nos meios artísticos e

²² Cf. LOPES, F. *Ibidem*, p. 101-106; 112-125. Caramuru, Bispo Sardinha “Nhãm-Nhãm” e D. Pedro I figuravam nos mitos de fundação do Brasil contados pela Rex. Lopes indica, sobre a Rex, a contribuição de Haroldo de Campos na elaboração do conceito “Obra Aberta”, antes da publicação do livro homônimo de Umberto Eco. Em artigo publicado em 1955, Campos fala em composições gestaltianas e no suposto interesse de Boulez por “*um BARROCO moderno*” [grifo do autor]; o centro de sua atenção é a abertura provocada por articulações de unidades mínimas dos fonemas, pelo silêncio e vazio na composição. Cf. CAMPOS, Haroldo. Obra de arte aberta. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 jul. 1955. In: BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista* – Noigandres, Ruptura, Waldemar Cordeiro, Antônio Maluf, p.70.

²³ Uma das atividades em “Descoberta da América” foi *Taxi Painting*; grandes telas ficavam à disposição do público e os interessados em pintá-las deviam pagar “bandeiradas” conforme cobram os taxistas pelas corridas, evidenciando o gesto didático e irônico da galeria com relação à recepção desta “tendência” internacional.

²⁴ Apud LOPES, F. *Op. Cit.*, p. 153.

²⁵ Cf. “Cinema ao ar livre”. In: *Rex Time*, nr. 3, 21 out. 1966. e LOPES, F. *Op. Cit.*, p. 21; 155-159.

culturais um debate apaixonado e uma luta acirrada de tendências várias, sobretudo da antiarte contra o esteticismo e do apego às tendências artesanais.²⁶

Schenberg condensava nos seus dizeres dois importantes desdobramentos do interesse pelos novos meios – a “*antiarte*” e a negação das feituas artesanais como negação do esteticismo, questionando o lugar supérfluo e decorativo da expressão artística. Os leilões de arte intensificam-se em São Paulo na segunda metade da década de 60, problema a que voltaremos mais detidamente no capítulo III. Ao que importa por hora, essa conjuntura certamente contribuía para que a percepção a respeito da condição mercadoria das obras de arte despertasse, e irrompesse de muitos modos, entre eles o saque dos trabalhos de Leiner no fechamento da *Rex*, a despeito da dificultosa probabilidade do valor de troca daqueles trabalhos, naquele momento. É o caso curioso de *A Espera*, “*um painel com uma série de chapéus pendurados tem um lugar vazio, a espera de que o espectador colocasse ali o seu*”, tomado por um grupo de estudantes de arquitetura que repartia a guarda da obra; na ausência do filho, a mãe de um deles o trabalho saqueado a um carroceiro²⁷. *Leilão*, de Paulo Vanzolini, gravada no mesmo ano da *Rex* e da IX Bienal (1967), cantava:

Ontem vendeu no correr do martelo/ o que eu não tenho mais quero/ Ontem vendeu no correr do martelo/ o que eu não tenho mais quero/ Fiquei desenhado/ rondando pelas beiradas/ botando os “óio” comprido e contando as marteladas/ Dou-lhe uma dou-lhe duas/ Ai dou lhe três punhaladas/ Depois do leilão fui embora chutando pedra na rua/ Um outro levou pra casa/ Pagou/ Leva a coisa é sua/ Eu desse não tenho mágoa/ Só um louco não levava/ Mas não gosta como eu gosto nem dá o trato que eu dava/ Ai olho de cobra mansa/ Ai boca de fruta brava.²⁸

Para Hélio Oiticica a “*antiarte*”, a negação do esteticismo e a procura de um lugar socialmente mais ativo para a arte integravam a *Rex* no que ele nomeava nova “*tendência*” despontada na arte brasileira, a *Nova Objetividade*. A “*vontade geral construtiva*” se manifestava na *Rex* pela superação do “*quadro de cavalete*” contrariando as concepções tradicionais de objeto artístico, e pela participação provocada de vários modos. Nas obras e textos de Oiticica e

²⁶ SCHEMBER, Mário. *Apud* PELEGRINI, Ana Cláudia. *A Iconografia de Massa nas Artes Plásticas – Brasil anos 60*. Dissertação de mestrado defendida pelo Programa IEHA – MAC/FFCLH/FAU-USP em 2006, p. 59. r

²⁷ Cf. LOPES, Fernanda. *Op. Cit.*, p.159-167.

²⁸ “*Leilão*” está no disco *Onze Samba e uma Capoeira*, de Paulo Vanzolini, gravado em 1967.

Waldemar Cordeiro, como na galeria paulista, despontava o trabalho de Marcel Duchamp, central ao questionamento do objeto e sistema artístico²⁹. A sociedade e o consumo de massas transbordavam os espaços da vida. A presença de automóveis, eletrodomésticos, produtos enlatados, os grandes supermercados substitutos dos “armazéns”, e a publicidade que a tudo acompanha, multiplicavam-se ao ritmo da abertura ao capital e às indústrias estrangeiras, desde o desenvolvimentismo propulsionado nos anos 50³⁰. Não à toa, justamente no final dos anos 60, o objeto, Duchamp e a arte *pop* despontavam na produção artística nacional, na *Rex* e na *Nova Objetividade*. Contudo, o solo no interesse pelo objeto não apazigua diferenças entre os dois projetos artísticos. Quanto à *Rex* parece evidente que seus esforços estavam concentrados na crítica ao consumo e ao sistema de arte, “*considerando as galerias comerciais como profissionalmente despreparadas para acolher obras de vanguarda*”³¹, e nesse sentido ao sistema institucional especificamente artístico. Isso numa leitura do projeto; vejamos as diferentes e possíveis contribuições dos trabalhos de Duke Lee, Leirner e Barros no processo formativo de três dos quatro artistas da Brasil:.

Wesley Duke Lee foi a primeira referência do meio artístico local para os quatro fundadores da Escola. Filho de mãe portuguesa e de pai norte-americano, Lee cresceu em Santo Amaro, bairro distante do centro, na Zona Sul de São Paulo. Sua formação liberal ajuda a explicar a distância que mantinha com relação à política, as polêmicas em torno de algumas de suas posições e declarações na cultura hegemonicamente à esquerda dos anos 60 e o papel que sua figura catalisou, em especial no projeto da Escola Brasil:³². O pintor italiano Karl Plattner foi

²⁹ Oiticica rejeitava o “*por acaso*” na construção de seus trabalhos, Neles, o objeto encontrava ideias que movem o desenvolvimento do trabalho, sendo, assim, produto de um gesto de determinação direto. Cf. FIGUEIREDO, L.; PAPE, L.; SALOMÃO, W. (orgs.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 63-65; 70. Cordeiro desconstruía a “*unidade de conteúdo*” dos objetos, desmembrando as informações que continham para reintroduzi-los “*no universo do sentido, da linguagem*”; para ele, o aleatório consistia em fazer da obra um espaço de alternativas probabilísticas. Cf. BELLUZZO, A. M. *Waldemar Cordeiro – Uma aventura da razão*. São Paulo: IBM/MAC-USP, 1986, p.27-35. Para *Rex* e Duchamp ver LOPES, F. *Op. Cit.*, p.157-162.

³⁰ MELLO, J. M. C. de. NOVAIS, F. A. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). *História da Vida Privada no Brasil – Contrastes da Intimidade Contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, p. 562-564.

³¹ Cf. LOPES, F. *Op. Cit.*, p. 145.

³² O reconhecimento não suprime as contribuições de Duke Lee à produção e à crítica, em especial nos anos 60, nem apaga o interesse que seus trabalhos desta época oferecem.

o primeiro contato de Lee com a atividade artística em São Paulo; passou pelo curso de comunicação visual de Roberto Sambonet no Instituto de Arte Contemporânea do MASP-SP, como muitos artistas da cena paulista dos anos 50. Entre 1952 e 1955, enquanto o movimento concretista acirrava os ânimos no debate local, Lee estava em Nova York; era também lá um momento de efervescência artística significativa, em parte alimentado pela migração de artistas e intelectuais europeus, entre os quais Joseph Albers. Lee frequentou a Parsons School of Design; lá absorveu legados da Bauhaus mediados pelo ambiente norte-americano do imediato pós-guerra³³. A temporada foi decisiva no lugar que assumiu no contexto brasileiro, como artista e mestre que trazia vívidos contatos com a produção de Rauschenberg, Tom Wesslmann, Jasper Johns, Cy Twombly, entre outros. Contudo, o encontro de maior impacto foi Marcel Duchamp³⁴. Intrigaram Duke Lee menos os *ready mades* e mais os trabalhos que, como *À regarder (l'autre cote du verre) d'un oeil, de près, devant presque une heure*, investigavam a ilusão e a natureza cifrada, epistemológica da arte³⁵:

Porém, não foi tanto esse Duchamp anárquico que atraiu e conquistou Wesley, mas sim o criador do Grande Vidro, o artista fascinado pelos mecanismos secretos da vida, do inconsciente e da linguagem. O artista completo, à semelhança de Leonardo da Vinci. (...) O caráter circular, ou seja, auto-referente, da obra de Duchamp fascinou Wesley e foi exemplar para ele. A adoção de títulos enigmáticos, cheios de jogos de palavras, que apontam para vários níveis

³³ Albers chegou aos EUA nos anos 30 convidado por John Andrew Rice e Theodor Dreier, fundadores do *Black Mountain College*. O convite foi mediado pelo MOMA-NY. A Parsons era dirigida por Leo Lionni, publicitário italiano também emigrado quando da ascensão fascista. Voltaremos às relações entre estas experiências e a Escola Brasil: no capítulo II. Duke Lee também morou na Europa; e retornou em definitivo ao Brasil no começo dos anos 60.

³⁴ No livro organizado por Costa em 1979, Lee depôs sobre seus encontros com Duchamp e Ezra Pound. Cf. COSTA, C. T. *Arte Brasileira Contemporânea – Wesley Duke Lee*. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE/ ABC, 1980, p. 12-14.

³⁵ A obra de Duchamp inaugurou muitas questões caras ainda hoje à produção artística e não caberia neste trabalho tratar detidamente sua obra. Mas podemos apontar, grosso modo, algumas linhas de força que interessam nas distinções que seguem. Seu trabalho constituiu um verdadeiro exercício de pensamento sobre a arte investindo no deslimite entre imagem e texto, visualidade e literatura, e sobre a afirmação da arte como campo específico de conhecimento; este último parece ser hoje o veio crítico mais hipertrofiado de seu trabalho. E nesse mesmo sentido está a investigação dos limites entre arte e não arte, escancarando o sistema institucional que alimenta a atividade. As duas partes ambivalentes coexistem em Duchamp, desconstruindo e fortalecendo o estatuto diferenciado da arte – daí a máxima que estava também no caderno de apresentação da Escola Brasil: – “*Não me interessa a arte. Me interessam os artistas*”. Cabe lembrar, como fez Bürger, que a ambivalência da obra do artista francês não nasceu nos anos 60 e 70, quando o crivo digestivo do sistema artístico com relação à produção contemporânea se fazia cada vez mais integrado à lógica do mercado. Cf. BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p. 113-114.

distintos de associação entre palavra e imagem, é um primeiro indício disso.³⁶

Em 1963, pouco depois de retornar ao Brasil, Duke Lee realizou o *happening* que expôs a *Série das Ligas* no João Sebastião Bar. Os desenhos de sensuais ventres femininos ficavam no escuro e só podiam ser vistos com lanternas oferecidas pelo artista³⁷. A elaboração metafórica inteligente também consistiria numa resposta à recusa dos desenhos por galerias paulistas e pela Bienal de São Paulo³⁸; e dessa insuficiência crítica e estrutural do circuito de arte é que passou a se ocupar o artista. Desde muito cedo o preocupava a impossibilidade de obter subsistência através de sua atividade como artista; o design gráfico, e de modo especial a publicidade, garantiam-lhe sustento³⁹. Distante dos agrupamentos artísticos ativos em São Paulo, Duke Lee aglutinou o movimento que batizou por Realismo Mágico, definido por Costa pela procura por modos de expressão que prospectassem do absurdo e do fragmentário uma visão da realidade por meio do choque e da ironia⁴⁰. Na década de 70, Duke Lee depôs sobre seu “*marginalismo*”, “*da segregação, da impossibilidade de assimilação*” como condição necessária ao seu processo. Diz: “*Sou um profundo participante; só que não pertenço a um grupo*”⁴¹.

³⁶ Cf. COSTA, Cacilda T. *Wesley Duke Lee – Um Salmão na Corrente Taciturna*. São Paulo: Alameda/ Edusp, 2005, p. 25.

³⁷ A exposição no escuro lembra o que fez Duchamp na Exposição Internacional do Surrealismo de 1938. Cf. Catálogo da exposição *Marcel Duchamp – uma obra que não é uma “obra de arte”*. Fundação PROA/ Museu de Arte Moderna de São Paulo: Buenos Aires e São Paulo, 2008/9.

³⁸ Cf. COSTA, C. T. *Op. Cit.*, p. 86.

³⁹ COSTA, C. T. *Op. Cit.*, p. 23-24.

⁴⁰ COSTA, C. T. *Op. Cit.*, p. 79; 89-90. Oitica aproxima os Parangolés ao Realismo Mágico no Esquema Geral da Nova Objetividade; é provável que estivesse pensando na procura do mito e na fantasia implícitas à dança. Cf. FIGUEIREDO, L.; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Wally (org.) *Op. Cit.*, p. 90. Hoje, à distância, não é difícil negar que a diferença essencial entre os trabalhos dos dois consiste no interesse produtivo do carioca por proposições que deitassem raízes na afirmação da arte como experiência social e política. Cf. FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oitica*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 121-127. Ver também LAGNADO, Lisette. O “além da arte” de Hélio Oitica. In: *Trópico*, periódico eletrônico disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2882,1.shl>. Acesso em: 24 nov. 2011. Sobre a “*mitologia pessoal*” de Duke Lee cf. COSTA, C. T. *Op. Cit.*, p. 39-61.

⁴¹ COSTA, C. T. *Ibidem*, p. 20-21.

Ilustração 1
Wesley Duke Lee,
um dos desenhos de
Ode Erótica à Lygia, 1960

O álbum de desenhos intitulado *A História da Moça que Atravessou o Espelho* (1964) conta a história de um personagem suscetível e sedutor que atravessa, não sem esforço, dúvida e prazer, a rasa superfície que separa ilusão e realidade, introspecção e mundo exterior. Os traços aproveitam com inteligência a redução da imagem e o espaço do papel na construção semântica do trabalho e indicam certo diálogo com a lógica construtiva. A palavra, os títulos, e a forma encadernada criam um seqüenciamento narrativo que aproxima a *História da Moça* ao universo dos quadrinhos, sem abandonar a qualidade artesanal do desenho e do objeto no arranjo encadernado. Num vídeo produzido pouco antes de seu falecimento, o artista mostrava à câmera um de seus diários:

Esse diário de bordo, ou roteiro, eu botei o nome “História da Arte”. E o que eu quero dizer com isso? Que a arte só fala dela mesma, a arte não troca de assunto, isso é preciso entender. Então em toda esta montagem a referência é a arte; e

essa arte é que conta a história do universo. E o que provoca uma obra de arte é uma catarse. (...) A pintura é um dom. Não se ensina um dom. Você pode orientar uma pessoa que tem o dom. A arte é um sistema de harmonia que precisa de ordem; liberdade é expressão. É expressão, não é? Mas você tem que se educar para ter essa expressão. (...) Mas a cor... Eu não sou exatamente um colorista, porque eu uso as cores puras e justapostas; eu não faço meio tom. E isso é oriundo da publicidade. (...) Agora, eu não tenho nada contra, é como você usa. Em vez de fazer a censura eu ia adaptando e acabei inventando um estilo muito particular. [E por fim, lendo um trecho de seu diário, cita-o] “Eu sou um artesão de ilusões. O que realmente me interessa é a qualidade da ilusão. Se você conseguir atravessar o espelho e tiver a coragem de olhar para trás, você não vai ver nada”.⁴²

As obras de Lee circunscrevem seu espaço na história da arte e na interioridade do sujeito, artista e espectador. O Realismo Mágico e o estado paranoico da direita levaram até Duke Lee à prisão, em 1964. O motivo foi uma carta de um amigo noticiando o nascimento do filho, interpelada pela ditadura que a leu como mensagem cifrada, e por isso perigosa: “*Rodriguinho barra limpa, primeiro realista mágico de Nitheroy manda dizer ao tio Lee que a ordem do dia é fralda larga e leite morno, o Pai.*”⁴³

O ocorrido colocou Duke Lee em contato com uma interferência substancial da ditadura sobre o seu trabalho; talvez o tenha do mesmo modo repellido. Solto, indignado com a arbitrariedade da prisão, realizou uma série dentro da série *Zona*, intitulada *Da Formação de um Povo*. Entre esses trabalhos está: “*Brasil: Hoje é Sempre Ontem*” inversão do slogan “Brasil: Ontem, Hoje, Sempre”⁴⁴. Mas para Lee, a interferência da política no seu trabalho, como um assunto, tinha sido um caminho infértil, desvio da trajetória introspectiva que vinha traçando. Passou a criticar a postura “*guerrilheira*” de alguns artistas, alegando que a arte se confundia com a publicidade e o jornalismo quando abandonava as raízes do artístico em vista da política⁴⁵. O que parece de primeira importância assinalar aqui é que a insistência na separação e especialização do campo artístico tornou marginais as interpenetrações de interesses e relações sociais que formaram não só o público de Lee, mas também certas leituras polarizadas de seu

⁴² Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2844&id=001450&titulo=Wesley%20Duke%20Lee&auto=undefined. Acesso em: 13 jun. 2011.

⁴³ Apud COSTA, C. T. *Op. cit.*, p. 96.

⁴⁴ A inversão teria surgido de uma analogia entre a Revolução de 30 e o Golpe de 1964. Cf. COSTA, C. *Ibidem*, p. 97.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 96-99.

trabalho⁴⁶, desfocado a dimensão social implícita à experiência artística nos dois níveis, produção e circulação. Foi exatamente esse o incômodo que mudou o trabalho de Leirner.

Ilustração 2
Wesley Duke Lee

O Riso de Dentro, O Trambolhão, A Cabeça Primeiro (da esquerda para a direita)

Na sua primeira exposição individual Nelson Leirner encontrou efusiva celebração de seus trabalhos. A repercussão o espantou, ciente de que era um iniciante, um jovem rico incentivado pelos pais ricos a levar adiante a carreira artística. Na segunda mostra, pouco depois da morte de seu pai que era membro diretor do MAM-SP, seus trabalhos foram ignorados pela crítica, deixando aparentes os interstícios pessoais e políticos que colocavam a esfera pública da arte em movimento⁴⁷. A partir daí a pintura foi abandonada; a ambivalência dos trabalhos que estão dentro da arte, mas gozam dela, passou a habitar a imaginação de Leirner; nela a passagem (fazendo uso da metáfora criada por Duke Lee), a confusão entre as duas partes – arte e realidade, arte e não arte – é imprescindível. No episódio do porco empalhado Leirner questionava nos jornais a aceitação do objeto no Salão de Brasília. Mário Pedrosa respondeu lembrando que a arte mudava acompanhada pela crítica. E que *O porco*, como os *ready-mades* de Duchamp, exprimia um gesto de “*desmistificação cultural e estética*”, “*consequência de todo um comportamento estético e moral do artista*”. Numa provocação didática e discreta às críticas de Leirner ao júri, o

⁴⁶ Em 1976, Aracy Amaral criticava duramente a produção então recente de Duke Lee e a aura “de artista” em torno de sua figura, ligando seu trabalho a seu público (senhoras da alta sociedade e diretores de agências de publicidade). Vale reforçar a coerência de uma de suas observações, que serve também à crítica da Escola – há uma confusão entre autonomia da linguagem e esvaziamento crítico numa suposta “neutralidade” política. O texto volta ao artigo de Amaral e à referida confusão outras vezes. Cf. AMARAL, Aracy. “Evidências e equívocos de um meio artístico dependente”. In: *Arte e meio artístico – entre a feijoada e o X-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 249-253.

⁴⁷ LOPES, F. *Op. Cit.*, p. 66-68.

crítico abriu as dubiedades da autoria perguntando se a taxidermia (arte de empalhar animais) não era digna de reconhecimento; sublinhava que mais importante do que o objeto ter sido feito ou não pelas mãos do artista era o gesto de determinação que conferia dimensão crítica ao porco⁴⁸. Em entrevista recente, Leirner, dividindo a responsabilidade por decursos da arte “contemporânea” que inquietavam os entrevistadores, devolvia questionamentos sublinhando o papel fundamental da crítica; avaliava que apesar das especificidades e distâncias que marcam a experiência criativa e a crítica, é da relação recíproca entre as duas que se estabelecem ou são obstruídos sentidos sociais para a arte⁴⁹.

Ilustração 4
Nelson Leirner
Você faz parte II (1965)

Ilustração 3
Nelson Leirner
O porco, 1966

Na sua disposição dessacralizadora o Concretismo destacava a condição objeto da obra de arte, mas invertia proposições identificadas com o Dadaísmo e Duchamp pondo de lado a ambigüidade em favor de uma expressividade objetiva. Daí a relação quase que natural entre arte, arquitetura e design, equiparando os lugares e funções do criador e do produtor⁵⁰ e a franqueza

⁴⁸ PEDROSA, Mário. “Do porco empalhado ou os Critérios da Crítica”. In: AMARAL, Aracy (org.). p. 231-236.

⁴⁹ Disponível em http://www.nelsonleirner.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=58. Acesso em: 13 jun. 2011. Nesta entrevista, Leirner comenta que podia não conhecer Duchamp à época da *Rex*, e que a crítica pode ter sido o estímulo à aproximação que depois foi objeto direto na construção de alguns de seus trabalhos. Resende aponta uma aproximação entre Leirner e o norte-americano Larry Rivers (1923-2002). Sobre Leirner, Cf. CHIARELLI, T. *Arte e não arte*. São Paulo: Takano, 2001.

⁵⁰ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 69-77.

contida na relação entre o suporte e a imagem criada, dele derivada. É o que dizia Antonio Maluf quando explicava que o suporte é “(...) o que se manifesta, se auto define, que revela a estrutura”; Maluf referia-se a seus trabalhos pela palavra “produto”⁵¹. A qualidade estética era entendida como força organizadora; o Concretismo propunha uma visão contingente da experiência criativa, projetava a figura do artista como a de um agente empenhado na construção da ordem pictórica e real, procurando afastar o mito romântico; sem romper a distinção da arte como campo específico, “meio de conhecimento deduzível de conceitos”⁵². O atrelamento concretista às atividades produtivas era desejável, estratégico; percepção e expressão universalizadas constituem o nó de seu imaginário e de sua estratégia de intervenção social, meio de estabelecer presença social efetiva da arte, para além dela, tornando-a necessária, de modo bastante objetivo. A objetividade e a integração da experiência criativa na construção do ambiente continham boa dose de positividade, na corrente do processo de modernização por que passavam a economia e a cultura brasileira nos anos 50. Ora, uma galeria também pode ser parte desta estratégia. Os artistas ligados ao concretismo paulista, no começo da década de 60, mantiveram, através da Associação de Artes Visuais Novas Tendências, a galeria Novas Tendências⁵³, onde Cordeiro expôs pela primeira vez seus famosos *Popcretos*. Antes da *Rex* Barros tinha participado ativamente de três projetos em que o interesse criativo acompanhava a viabilidade profissional – a cooperativa Unilabor, a agência para criação de logomarcas e identidade visual Form in Form e a fábrica e loja de móveis Hobjeto, empresa que, aliás, dividia espaço com a *Rex*. Barros, o terceiro membro da escandalosa galeria paulista, foi um dos signatários do manifesto do Grupo Ruptura em 1952, a primeira irrupção agrupada do movimento concreto.

Quando, em período correspondente ao convívio assíduo com Leirner e à *Rex*, Geraldo de Barros se lança às pinturas que tomam por base cartazes e outdoors, a vontade de clareza e objetividade não são de todo abandonadas; ele manteve o uso de pistola e máscaras substituindo o pincel livre e as placas de madeira compensada como suporte em vez da tela. Barros alegava que não tinha abandonado os problemas da Gestalt nestas experiências. Em *Cena do Sofá II (Fantasia*

⁵¹ Apud BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista – Documentos*, p. 41.

⁵² Cf. Manifesto Ruptura In: BELLUZZO, A. M. *Op. Cit.*

⁵³ DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1989, p. 192-193.

Agressiva) o uso das máscaras é evidente⁵⁴; a cena é sombria, guarda tensão no contraste entre o tema (família no sofá) e a abordagem (um adulto abordando uma criança). Nas pinturas executadas na década de 70 não só a habilidade técnica do artista já era maior; também a presença da publicidade, e certa neutralidade crítica dela oriunda, é mais assertiva. *Marlboro* e *Sabonete Francis* (Ilustrações 7 e 8) somam narrativa, alusão a sensações e mensagens dos objetos (produtos) à semelhança do modo com a publicidade as transmite. Os recortes das figuras são focados na relação entre os personagens e as qualidades dos produtos – o olhar desafiador do fumante, o prazer olfativo da mulher que cheira o sabonete. Parece plausível supor que Barros tenha dedicado atenção à publicidade como que por uma espécie de atualização da imaginação concreta, à procura da dimensão massiva da comunicação; daí que estivesse mais propenso a considerar a carga informacional da imagem e menos a ambivalência do *ready-made*, ou da subjetividade cifrada numa abordagem psicológica ou autorreferente da experiência artística.

Ilustração 5

Nelson Leirner

A-doração (altar para Roberto Carlos), 1966

⁵⁴ Cf. LOPES, F. *Op. Cit.*, p. 74. PECCININI, Dayse. “Figurações Brasil Anos 60: Neofigurações Fantásticas e Neo Surrealismo, Novo Realismo e Nova Objetividade”. São Paulo: Edusp/ Itaú Cultural, p. 76-77.

1.3| A, E, I, O, U, Y: modernização e campo da arte no Brasil⁵⁵

Tomando em consideração que a instalação de exposições de artistas locais saem bastante baratas (como o demonstrou a extensão do programa realizado pela pequena e pobre galeria Domus) pode-se-á [sic] incrementar a importação de representativas exposições do estrangeiro, tentando ao mesmo tempo maior democratização das artes plásticas contemporâneas. Outrossim, a lição dos fatos ensina que não é mais possível separar o problema estético e social da arte do problema econômico do artista, pois que é este último que fornece a matéria primeira da vida artística.⁵⁶

Num balanço anual da vida artística em São Paulo Waldemar Cordeiro, em 1951, concluía assim seu breve artigo. Era o ano inaugural da Bienal de São Paulo, mostra de papel então indubitável no estímulo e atualização da produção artística nacional. A discussão sobre o papel das instituições na ativação da produção artística e crítica ganha força nessa década. Nos anos 60 a legitimidade pública desses espaços é questionada – foi o caso da participação de Oiticica e dos passistas da Mangueira na mostra *Opinião* em 1966⁵⁷, e também em alguma medida da *Rex*. E na década de 70 é que as perspectivas que

fecham o excerto de Cordeiro ganham densidade e posições bem marcadas nos debates da esfera pública da arte⁵⁸. Ao longo do artigo, Cordeiro expunha cálculos e custos de manutenção dos dois museus (MASP-SP e MAM-SP) e da galeria integrada com a produção dos artistas modernos em São Paulo (Domus), notando inclusive a ausência de participação do poder público, a não ser sob a forma de subvenções concedidas a uma organização privada, o MAM-SP. Importa, contudo, que permaneçam assinalados neste excerto três pontos: as importações como passo essencial no desenvolvimento das artes em plano nacional, a criação de espaços específicos que acompanhem a produção local “*contemporânea*” e a percepção sobre o cruzamento das perspectivas artística, institucional e econômica. Tanto a *Rex* quanto o Concretismo reivindicavam a atualização de repertórios, a afirmação de novos critérios para as instituições e o

⁵⁵ Em 1953 José Gomes Filho, Jackson do Pandeiro, gravou a canção “Sebastiana”, cujo refrão incluía, entre as vogais, a letra “y”: “A-E-I-O-U-Y”.

⁵⁶ Apud BANDEIRA, J. (org.). *Op. Cit.*, p. 16.

⁵⁷ Sobre as tensões sociais em torno da chegada dos passistas da Mangueira ao MAM-RJ cf. SALOMÃO, W. *Hélio Oiticica – qual é o parangolé*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 51.

⁵⁸ Adentraremos a conjuntura no terceiro capítulo.

meio artístico – nos anos 50 era a abstração geométrica, na segunda metade dos anos 60 Duchamp e os movimentos artísticos norte-americanos. Nisso um ligeiro e importante deslocamento com relação ao Neoconcretismo:

Ilustração 7
Geraldo de Barros,
Marlboro, 1976

Ilustração 6
Geraldo de Barros
Cena do Sofá II
(Fantasia Agressiva), 1965

Ilustração 8
Geraldo de Barros,
Sabonete Francis, 1977

(...) Ocorreu, então, esse paradoxo tão brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de um modo quase marginal. (...) os agentes neoconcretos relacionavam-se entre si muito menos como profissionais (e, como tal submetidos ao regime de competição) do que como “homens de cultura”.⁵⁹

A ação da *Rex* circunscrevia o debate e a intervenção dos artistas a partir e em favor de um tratamento crítico e, sobretudo, institucional, coerentes para a produção artística. A ironia e o espírito combativo da galeria paulista são identificadas por Lopes com o Dadaísmo e Futurismo⁶⁰; mas não parece de todo absurdo supor que sua crítica estivesse mais propensa a um gesto afirmativo do que negativo do universo da arte. Gonzalo Aguilar sugere que a concomitância vanguarda-museu nos países periféricos ajudaria a explicar um dos traços essenciais que diferem o grupo concreto no Brasil; seu espírito vanguardista caminhou no mesmo

⁵⁹ Cf. FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: FAPESP, 1992, p. 61-62.

⁶⁰ LOPES, F. *Op. Cit.*, p. 53-145.

passo que a afirmação dos museus e da Bienal paulista, criando ainda vias próprias de difusão – as revistas *Noigandres* e *Invenção*⁶¹. Isso do ponto de vista institucional.

Foi sem dúvida o Concretismo quem deu o primeiro passo no sentido de tornar reconhecíveis especificidades do campo artístico também no que tange a linguagem e a expressão visual. Adentrando terreno brasileiro, a ruptura estética da primeira geração modernista não foi tanto questão de forma, mas uma reviravolta temática – caipiras, negros, índios, trabalhadores, paisagens bucólicas ou contraditórias de pequenas e grandes cidades passaram a povoar as obras de arte. Miceli chama a atenção para um conjunto de pequenos quadros de Fernand Léger, datados da década de 20, dedicados (ou endereçados) a Paulo Prado⁶² por um pequeno poema assinado pelo pintor. A pintura continha um homem acompanhado de um cão numa paisagem composta por montanhas, árvores, casas e nuvens. Para Miceli a pintura é um dos indícios que torna possível pensar numa “*margem de negociação*” que atravessa um dos preceitos propalados pela arte moderna, a liberdade da criação:

Tal composição sintetiza alguns elementos modeladores do círculo de sociabilidade, no interior do qual foi tomando feição e sentido o experimento artístico logo rotulado de modernista. Tanto pelo tamanho, pelo assunto, como pelo esquema de composição e, mais ainda pelo tratamento visual, as “paisagens animadas” e, em particular, essa versão de *L’homme au chien* atestam a margem de concessões a que se dispôs Léger, com vistas a atender aos padrões de gosto, um bocado passadista, desses clientes não-europeus, dentre os quais se incluíam magnatas brasileiros como Paulo Prado.⁶³

Os círculos de sociabilidade por onde transitava a filiação não ortodoxa ao cubismo de Tarsila do Amaral, Portinari e Di Cavalcanti foram co-colaboradores na constituição de uma identidade específica para o modernismo; eram parte de uma esfera pública interessada na questão nacional. No Estado Novo (1930-1945), grosso modo caracterizado por seus esforços de centralização, a cultura vivida nos limites do território brasileiro foi oficialmente convertida em campo de interesse estatal. Os intelectuais chamados a compor o quadro governamental tomavam

⁶¹ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira – As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 33-35; 93-97.

⁶² Paulo Prado (1869-1943) era um entusiasta do modernismo brasileiro, um progressista da oligarquia paulista.

⁶³ MICELI, S. *Nacional Estrangeiro – História Social e Cultural do Modernismo Artístico no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 10-11.

parte de dados, políticas implementadas, publicações oficiais, acesso à imprensa e à produção editorial, erguendo uma esfera pública interessada na formação de um aparato voltado para a cultura nacional – os casos mais emblemáticos são os do Ministério da Educação e Saúde Pública, dirigido por Gustavo Capanema, engrossado por Carlos Drummond e os primórdios da formação do Departamento de Patrimônio Histórico na Prefeitura de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade⁶⁴. A permanência da narrativa no modernismo brasileiro era um dos sinais de sua sintonia com a esfera pública de que era parte recíproca, recontando a história local sob outros pontos de vista. A conjuntura não diminui o valor e empenho crítico da produção modernista, nem deixa dúvidas certas diferenças entre perspectivas internas - em *Macunaíma* (1928), a crítica do brasileiro em geral funda um universo em que o mítico e o político convergem em comportamentos ambíguos; *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) é uma imagem ácida de uma oligarquia no seu desejo de aburguesamento e cosmopolitismo que se mantêm, contudo, atada a arcaísmos morais, sociais, políticos e econômicos.

A década de 50 e o movimento concreto marcam uma nova etapa de modernização, urbana, industrial e sobretudo internacional. Este ganha lugar irrevogável: a industrialização alavancada por substituições de importações construiu seu feito mais paradigmático, Brasília; neste universo é que estavam inscritas as observações de Cordeiro - “importar” exposições do “estrangeiro”. Nas artes plásticas, o abandono das funções representacionais que, entre outros parâmetros fundava a ação concreta, atualizava questões que tinham sido centrais às experiências vanguardistas na Europa, até então à margem na produção e crítica artística local. O Concretismo anunciava, enfim, o “novo”. A formação do grupo Ruptura (Anatol Wladyslaw, Leopoldo Haar, Lothar Charoux, Féjer, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro) firmou suas posições entre resistências e ânimos bastante exaltados:

⁶⁴ No começo dos anos 30 Lúcio Costa é escolhido para dirigir a Escola Nacional de Belas Artes; não durou muito (1930- 1931). Pinheiro escreve e transcreve a reforma pretendida por Costa na ENBA: “Após explicar os problemas que identifica aí – relacionados, basicamente, à ‘divergência entre arquitetura e a estrutura’, e também à invertebrade dos materiais (pó de pedra simulando pedra, por exemplo) – elabora a famosa frase, que repetiria em outras ocasiões: ‘Fazemos cenografia, estilo, arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura’.” Cf. PINHEIRO, M. L. Bressan. *Lúcio Costa e ENBA*. Disponível em:

<http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Maria%20Lucia%20Bressan%20Pinheiro.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2011.

Para um leitura das relações entre intelectuais e Estado na formação nacional cf. MICELI, Sergio. *Intelectuais e a Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

A obra de arte dos abstracionistas, tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder, é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos, revelados pelos microscópios de cérebros doentes. Ir o artista buscar alimento para a imaginação nesses desvãos do mundo, não me parece obra da razão.⁶⁵

A abstração geométrica, base da produção do grupo concreto, síntese de uma “*intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático*”⁶⁶, destacava a distância dos planos real e representacional, procurando, entretanto, sublinhar o segundo como resultante de um gesto de determinação do pensamento; autônomo, portanto, com relação à realidade e à representação da mesma. As “*possibilidades de desenvolvimento prático*” declaravam a disposição de engrenar o “*novo*” da arte na ordem social vigente, delimitando um lugar próprio e prático para a atividade. Da intersecção dos dois pressupostos advém a opacidade da atividade em projetos e objetos concretos, tangíveis. E numa compreensão socialmente engendradora do ofício:

Ilustração 9
Waldemar Cordeiro
Idéia Visível
(da esquerda para a direita) 1956, 1957, 1956

A poesia concreta responde a um certo tipo de “forma mentis” contemporânea: aquele que impõe os cartazes, os “slogans”, as manchetes, as dicções contidas

⁶⁵ DI CAVALCANTI, E. Apud BANDEIRA, J. *Op. Cit.*, p. 17.

⁶⁶ Manifesto Ruptura. Cf. BELLUZZO, A. M., *Op. Cit.*

em anedotário popular, etc. O que faz urgente uma comunicação rápida de *objetos culturais* [grifos da autora]. A figura romântica, persistente no sectarismo surrealista, do poeta “inspirado”, é substituída pela do poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário o muro.⁶⁷

O paralelismo de Haroldo de Campos é uma síntese da imaginação concreta. As ideias de ascensão, regularidade, progressão, proporção e clareza dos trabalhos concretos atestavam, em tempos de muitos planos, que o pensamento podia ser exequível, materializado. Não só Brasília, mas as estradas, as superintendências para desenvolvimento regional, a aglutinação dos estudos sociais enfocados na questão nacional através do ISEB⁶⁸ e a atividade industrial atrelada à tecnologia eram todas expressões da vontade de desenvolvimento que pairava nos ares do país nos anos 50, crendo que a superação era uma questão de etapa, ordem e industrialização⁶⁹. Nestas circunstâncias em que os paradigmas da (e para a) nação eram outros – desenvolvimentismo, industrialismo, internacionalismo - inscreve-se o debate sobre a autonomia da arte. Foi Mário Pedrosa quem, tomando partido na querela abstração versus figuração, compreendeu e esclareceu o parentesco e a adequação entre a subjetividade concretista e aquele presente. O crítico construía seus exames da arte sob a luz dos pressupostos dados na relação entre obras e espaço social, entusiasmado também ele com o que o internacionalismo e o universalismo da abstração geométrica significavam no esforço de restituir experiência à ação política⁷⁰. A noção de autonomia implícita à sua crítica esclarecia que a criação e as interpretações a serem feitas a partir dela repousavam na relação recíproca entre expressão subjetiva e realidade e não na forma ou no tema, *a priori*. Pedrosa inscrevia trabalhos de arte na experiência social do artista,

⁶⁷ CAMPOS, H. em 1957 In: *Teoria da Poesia Concreta*. Apud AGUILAR, G. Op. Cit., p. 94.

⁶⁸ Cf. ORTIZ, Renato. “Alienação e Cultura: o ISEB”. In: *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 42-52.

⁶⁹ Cf. FURTADO, Celso. *Brasil – A Construção Interrompida*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 37-45.

⁷⁰ Nos anos 40, Mário Pedrosa escreveu trabalho inaugural (para o Brasil) investigando as relações entre as teorias gestaltianas da percepção e as obras de arte; mas nunca esteve interessado na “pura” forma e nem exclusivamente em arte: “O conceito da forma pode assim ser aplicado para lá dos limites dos campos sensoriais. De acordo com a definição da Gestalt, os processos de aprendizado, de reprodução, o esforço da atitude emocional, do pensar, da ação etc., podem ser incluídos como tema da Teoria da Forma, desde que não consistam de elementos independentes, mas estejam determinados numa situação, como um todo”. PEDROSA, Mário. “Da Natureza afetiva da Forma na Obra de Arte.” In: ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa Forma e Percepção Estética – Textos Escolhidos*, vol. 2, São Paulo: Edusp, p. 116.

figurativo ou abstrato, comunista ou católico, bem ou mal nascido⁷¹. Sua contribuição no debate em torno do Concretismo ajudou a inaugurar o olhar modernista da arte no Brasil, introduzindo perspectivas que não dissociavam forma-conteúdo e nem a relação entre obras e espaço social. A legitimidade social da geometria concreta era parte recíproca do espírito universalista, organizador e, em princípio, democrático que se impunha como condição necessária às transformações do país.

Entre a primeira geração modernista e a arte concreta o campo da arte e seus círculos de sociabilidade também se transformaram. Surgem entre 1949 e 1952 no MASP-SP, MAM-SP e no MAM-RJ cursos de artes e áreas correlatas. O Instituto de Arte Contemporânea no MASP-SP, por onde passaram Lee e Barros se converteu em verdadeiro centro de formação artística, e profissional da cidade. Eram cursos em acordo com os novos tempos e entendimentos sobre a habilidade artística e criativa: gravura, desenho com modelo vivo e ao ar livre, desenho industrial e em tecidos, escultura, modelagem, propaganda, história da arte e da música, bailado⁷². O espírito de atualização e a objetividade concreta da arte e do artista se faziam também presentes na afirmação dos objetivos do IAC: “(...) *consciência da função social do desenho industrial, refutando a fácil e deletéria reprodução dos estilos superados e o diletantismo decorativo*”⁷³. Suzana Rodrigues, esposa de Augusto Rodrigues foi, nesse mesmo museu, responsável pelo Clube de Arte Infantil, atrelando a prática artística ao desenvolvimento psíquico e cognitivo das crianças. No mesmo intervalo tinham surgido, no Rio de Janeiro, as experiências de Nise da Silveira e Augusto Rodrigues, respectivamente, na Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, em Engenho de Dentro e na Escolinha de Arte do Brasil⁷⁴. No trabalho dirigido por Ivan Serpa no MAM-RJ, a diferenciação das formas, o domínio dos instrumentos, o

⁷¹ A título de exemplo, cf. PEDROSA, Mário. “Ismael Nery, um Encontro na Geração”. In: AMARAL, A. (org.) *Op. Cit.*, p. 11-22. Sobre sua concepção de criação cf. In “Problemática da Sensibilidade I”. In: AMARAL, A. (org.). *Dos Muros de Portinari aos Espaços de Brasília*, p. 211-216.

⁷² Cartaz da Escola de Arte do MASP. Cf., BANDEIRA João (org.). *Op. Cit.*, p. 22.

⁷³ Cf. Instituto de Arte Contemporânea. *Revista Habitat*, nº 3, 1951. In: BANDEIRA, João (org.). *Ibidem*.

⁷⁴ As experiências em Engenho de Dentro começam na segunda metade dos anos 40; as que desembocaram na Escolinha de Arte do Brasil começaram em 1949, no corredor de uma biblioteca municipal. Sobre histórico da Escolinha de Arte do Brasil cf. RODRIGUES, Augusto (coord.). *Escolinha de Arte do Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Educação e Cultura/ INEP/ MEC, 1980.

controle da expressão, das emoções e da lide com os materiais elogiados por Pedrosa (para quem as crianças também precisavam “saber o que estavam fazendo”), contrastavam com a prática da livre expressão no projeto de Rodrigues⁷⁵. O círculo de sociabilidade da arte, seja pela absorção sistêmica da criatividade e habilidade artísticas nas profissões projetistas (design, arquitetura) ou pela mudança nos paradigmas no desenvolvimento e tratamento psíquico expandiam as possibilidades de ação para artistas num sistema institucional cada vez mais organizado, e como veremos prgrssivamente atrelado ao consumo.

1.4| *Rex gallery, Nova Objetividade e o consumo*

Na década decisiva de 1940-1950, em que toma impulso o surto de industrialização através do mecanismo de substituição de importações, a população urbana no país cresceu de 45%; com um aumento populacional de 10 500 000 pessoas, 5 800 000 são absorvidas pelo setor urbano. (...) são milhões que deixam as roças, – o isolamento da vida rural em troca da fermentação cosmopolita da vida urbana. (...) ao mesmo tempo que o capitalismo brasileiro-paulista recebe o sangue desta mais-valia que entra em torrente pelos portões adentro das fábricas novas que vão se abrindo em São Paulo; descem nos portos e aeroportos do Rio e São Paulo, na mesma década, novas camadas de imigrantes que, diferente das primeiras vagas imigratórias com início da República e do começo do século não vêm com contrato de trabalho para as fazendas de café, mas com bens, capitais e *know-how*, para aqui mesmo instalar seus negócios, fábricas e empresas. (...) Em face desta cifra é interessante reter que 50% dos novos empresários dessa época vêm de fora, do estrangeiro. De um lado são capitalistas batidos pelas intempéries da Europa, à procura de uma nova pátria; do outro são milhões de brasileiros açoitados de suas terras no interior pela miséria endêmica, em busca de um ganha pão mais seguro na metrópole sedenta de força de trabalho, e que já fazem em São Paulo 60% de seus assalariados ativos, contando o censo nessa massa inclusive “maiores” de dez anos.⁷⁶

Geraldo de Barros, frei João Batista, o serralheiro Antônio Thereza e o engenheiro Justino Cardoso inauguraram, em 1954, a Unilabor, uma cooperativa para fabricação e comercialização de móveis modernos. O plano era viabilizar um passo de modernização da produção por meio de

⁷⁵ Iná Camargo Costa sublinha as críticas de Pedrosa ao método da livre criatividade, corrente nas escolas (especialmente as públicas) nos anos 70; a “técnica da desinibição, e do desabafo” alimentava o narcisismo e a gratuidade em detrimento de uma relação atenta com a realidade e as coisas. A despeito de que na Escola Brasil: não houvesse crianças, as duas coisas – o narcisismo e a gratuidade – encontraram nela espaço. O capítulo II esclarece o problema. Cf. COSTA, Iná C. “A educação pela arte segundo Mário Pedrosa.” In: MARQUES, J. C. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Ed. Fund. Perseu Abramo, 2001, p. 62-65.

⁷⁶ PEDROSA, M. *A Bienal de cá para lá*, escrito em 1970 e publicado In: AMARAL, A. (org.). *Op. Cit.*, p. 253.

desenhos funcionais e da participação econômica e sociopolítica dos moradores do Ipiranga, bairro da cidade de São Paulo onde se instalou a fábrica⁷⁷. Barros também criou, com Alexandre Wollner, a Form In Form, uma agência voltada à elaboração de logomarcas e identidade visual para empresas.

O longo excerto de Pedrosa desenha a situação que o desenvolvimentismo pôs em marcha. E a mesma legitimidade que antes o levou a defender o Concretismo, pela relação entre imaginação artística e espaço social, o fez revogar seu juízo: faltava, afinal, considerar a experiência e perceber que os passos da modernidade passavam ao largo de contradições de peso, movendo um crescimento desigual. Wollner avalia que o insucesso da Form In Form resultou do desinteresse do empresariado nacional em consolidar suas marcas⁷⁸. A Unilabor, fechada em 1967, teve sua produção destinada ao consumo das classes média e alta, apesar dos processos produtivos pautados na produção em série e no consumo massivo, inspirados na Bauhaus. O modo de organização cooperado resultava em altos custos da mão de obra no comparativo com a exploração intensiva que marcava (e marca) a economia brasileira⁷⁹. Para Pedrosa a modernidade concretista na sua pretensão de situar os conceitos a um passo da ciência – “*acima da opinião, exigindo para seu juízo conhecimento prévio*”⁸⁰ – enredava-se no desenvolvimento tecnológico e na informação, fazendo da construção uma norma. A abertura à experiência lançada pelo Manifesto Neoconcreto (1959) era o sinal de outro “*novo*”, ainda um tanto positivo e otimista da arte brasileira; a sensibilidade da geometria que propunha mantinha a inteligibilidade construtiva e desconstrutiva da forma, e dos sujeitos. A Nova Objetividade (1967), contemporânea à *Rex*, era em certo sentido a interrogação da unidade e positividade neoconcretas⁸¹. Luiz Renato Martins desloca a cisão crítica da cultura brasileira do Neoconcretismo a NO, observando que o ilógico e a confusão em trabalhos como *O homem que foi atropelado* (1963), de Antonio Dias, desfaziam a

⁷⁷ Cf. CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*. São Paulo: Senac, 2004.

⁷⁸ WOLLNER, Alexandre. *Design Visual, Alexandre Wollner, 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 123.

⁷⁹ Sobre a Unilabor cf. CLARO, M. *Op. Cit.*, p. 68-74; 100-102. A respeito da alta exploração do trabalho como uma das causas do desenvolvimento desigual cf. OLIVEIRA, Francisco. “A crítica à razão dualista”. In: OLIVEIRA, F. *Crítica à razão dualista: O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 46-47.

⁸⁰ Cf. Manifesto Ruptura In: BELLUZZO, A. *Op. Cit.*

⁸¹ Daqui em diante a referência à Nova Objetividade será feita pela abreviação NO.

impressão de que houvesse naquele momento um acesso transparente à realidade. O impedimento dos trabalhos deste artista são para Martins indicativos de que a NO teria tecido a crítica à modernização através de um dos pontos nodais do processo de modernização econômica posto em marcha na década de 50 e ratificado sob o regime autoritário pós 1964: o consumo⁸².

Nem na NO, nem na *Rex* princípios unitários e filiações formais rígidas alicerçavam os agrupamentos, primando pela abertura à incorporação de novas referências; a geometria não era mais capaz de com ela materializar as experiências de um imaginário altamente estimulado por um meio ambiente cada vez mais urbano, industrializado e inundado de objetos, informação, confusão, e algum encantamento. Por ocasião da mostra NO Oitica dedicou-se a escrever sobre o que entendia ser a nova “*tendência*” da arte brasileira. A “*vontade construtiva geral*” pautava-se no diálogo com a realidade brasileira em visadas comportamentais, políticas, sociais, estéticas⁸³; nela interessava o enfrentamento dos parâmetros tradicionais de representação enquanto experiência crítica. À NO, tal como esquematizada por Oitica, parecia fundamental expandir e sublinhar os problemas latentes na arte como problemas da *cultura* brasileira; escrevia:

Somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do norte com suas solicitações superprodutivas. (...) Aqui subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional (...) A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva.⁸⁴

Os membros da *Rex* foram convidados para a mostra NO; o evento reunia os diálogos que vinham sendo travados desde as edições antecedentes de *Propostas e Opinião*. Nelson Leirner e Geraldo de Barros aceitaram. Wesley Duke Lee, ao que consta no catálogo organizado por Mário Barata, recusou-se a participar. Lee vinha contribuindo significativamente para a abertura e

⁸² MARTINS, Luiz Renato. O esquema genealógico e o mal-estar na história. In: *Revista Literatura e Sociedade*, FFLCH-USP (São Paulo), 2010, nº 13, p. 186-211.

⁸³ OITICA, H. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In: FIGUEIREDO, L.; PAPE, L.; SALOMÃO, W. (org.). *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1983, p. 84.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 85.

renovação do meio paulista – basta sublinhar trabalho intitulado *Trapézio ou Uma Confissão* (1966). Mas o mestre dos quatro fundadores da Escola Brasil: acreditava que o atrelamento dos trabalhos à realidade, às questões de ordem social e política representava um cerceamento à liberdade de criação. Ainda assim, o texto de Mário Barata ressaltava que Oiticica, de quem tinha partido o convite, reconhecia nas pesquisas “*não normativas*” do artista paulista a abertura necessária para que as novas produções surgissem⁸⁵. No Esquema Geral a *Rex* tinha sido associada à “*vontade geral construtiva*” pelo uso dos meios expressivos não tradicionais e pelo espírito de participação manifesto nos trabalhos de Leiner, nas palestras e *happenings* promovidos pela galeria. A participação de Flávio de Carvalho – arquiteto, desenhista, pintor, cenógrafo, escritor – é uma das pistas de que a abertura ao internacional acompanhava a tentativa de traçar referências próprias⁸⁶, à semelhança do que Oiticica pretendia tornar reconhecível afirmando que a NO era um estado *simultâneo*, mas *distinto* das “vogas internacionais” da *pop*, *op*, *nouveau réalisme* e *primary structures*.⁸⁷ Contudo, não deixemos à parte a centralidade do problema arte na *Rex*, o endereçamento específico de sua crítica ao campo da arte no que tange à inovação da linguagem e das instâncias institucionais, um tanto seguindo os ventos que tinham ocupado Cordeiro e os concretos em São Paulo da década de 50. Ares que estão no inteligente trabalho de Carlos Fajardo exposto na mostra *Descoberta da América. Neutral* (1966/67) é um cubo em acrílico que contém, em seu interior, outro, desenhado por incisões nas placas que existe somente na ilusão da imagem. O que estava à venda não era o objeto, mas a instrução explicativa textualizada em tom técnico e objetivo, para que outros fossem construídos. Placas de acrílico são menos fáceis de encontrar do que partes para um *Parangolé*, a famosa proposição de Oiticica (1966) contemporânea ao trabalho de Fajardo; *Neutral* se relaciona com o corpo, mas em distância analítica. A identidade industrial do acrílico soma-se e contrasta à simplicidade construtiva indicada pelo desenho e pela montagem, sugerida nas instruções. Trata-se de uma construção muito simples que depende, todavia, de um material nem tanto. A transparência e o

⁸⁵ Cf. BARATA, M. *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1967. PELEGRINNI, Ana Claudia S. *A iconografia de massa nas artes plásticas – Brasil anos 60*. Dissertação de mestrado defendida pelo Programa IEHA-FFCLH/ ECA/ FAU em 2006, p. 43.

⁸⁶ LOPES, F. *Op. Cit.*, p. 21 e 138.

⁸⁷ OITICICA, H. *Op. Cit.* In: FIGUEIREDO, L.; PAPE, L.; SALOMÃO, W. (orgs.). *Op. Cit.*, p. 85.

nome aludem a anonimato e isenção, enganosos. É um objeto enredado em relações produtivas: o próprio artista lembra que o tipo de acrílico sugerido pelas instruções em 1966 não existe mais; não é difícil notar certa combinação entre o último passo do moderno dado no material e o arcaico da montagem, feita de traços simples, goma laca e estilete. E não deixemos à parte que depois do modernismo obras de arte não cessam de ser uma espécie de metalinguagem de sua própria condição, e que *Neutral* expressa uma virtualidade – segundo as palavras do dicionário, valor potencial, possível e não realizado na ação de fato. É como se o objeto reconhecesse seu lugar de impasse naquela cultura – do inócuo decorativo ao valor cultural e econômico.

Ilustração 10
Wesley Duke Lee
Trapézio ou Uma Confissão (1969)

NEUTRAL

INSTRUÇÕES

O acrílico utilizado na construção da caixa é transparente (Neutral 918 ou Rayban) de medidas 90 x 120 cm e de espessura 3 mm.

Pode ser cortado com qualquer tipo de serra.

As faces da caixa formam um cubo, de medidas 29,7 x 30 para os lados e 30 x 30 para as tampas.

O desenho interno das faces da caixa é feito por meio de um estilete, nas medidas indicadas na figura, sendo que nas tampas não chega às bordas, mas termina a 3 mm de cada aresta.

As incisões feitas pelo estilete devem ser enchidas com laca branca.

Os lados são colados numa das tampas com clorofórmio, utilizando-se um pincel pequeno.

Depois de ser colada, a caixa deve ser limpa com algodão embebido em álcool. A segunda tampa é colada da mesma forma.

As medidas indicadas nestas instruções foram as utilizadas no modelo; porém quaisquer outras medidas podem ser usadas na mesma proporção.

nr. 007 tem Fungubó

Neutral é carregado de valor simbólico, articulado em relações artísticas, mas também sociais e produtivas a ele contemporâneas. A franqueza explícita no fazer e a reprodutibilidade quase que seriada, em que ficam praticamente ausentes marcas pessoais, circunscrevem o lugar ambíguo da arte, entre sua aspiração à ilusão etérea e o opaco do objeto e da atividade artística, como mais um ofício enredado no modo de produção capitalista. A circularidade implicada na visão de um cubo que contém outro devolve a arte ao seu próprio universo. Metáfora de si, ilusão preservada no espaço abstrato e arquitetônico do cubo – a arte, o projeto, o museu, a galeria, o mercado. Se no discurso mais contingente dos trabalhos de Barros e Cordeiro o construtivo e o semântico são fundidos para reforçar os sentidos da mensagem, em *Neutral* construtivo e semântico estão envoltos em mistério e ambigüidade, na sua transparência permeável ao que esteja dentro ou fora, ao que seja ilusão ou realidade. Não sem motivo, tem se falado na influência minimalista sobre a produção dos fundadores Brasil: A aproximação, é procedente, mas talvez pouco atenta ao espaço social formativo do artista e de seus companheiros, em muito cruzado pelos diversos desdobramentos do construtivo. Mais adiante, anunciando a fundação da Escola Brasil: a manchete no jornal *O Estado de S. Paulo* de 11/05/1970 dizia: “*É uma fábrica, de artistas*”⁸⁸. A alusão adianta um pouco sobre o modo como o projeto de Baravelli, Fajardo, Nasser e Resende era socialmente recebido, na esfera pública da arte na intensa passagem dos anos 60 aos 70.

Ilustração 11
Carlos Fajardo
Neutral, 1966/67

⁸⁸ É uma fábrica: de artistas. *O Estado de S. Paulo*, 11 mai. 1970. O artigo não tem autoria assinada.

a Escola Brasil: projeto a oito mãos, sem régua ou esquadro

2.1| centro de experimentação artística escola brasil:

Em Moema, num laboratório farmacêutico reformado, Baravelli, Fajardo, Nasser e Resende abriram o “centro de experimentação artística escola de arte Brasil: (dois pontos)”. Este era o nome oficial da Escola, registrada legalmente como empresa cujos fins eram oferecer cursos de arte, dar assessorias didáticas e artísticas aos alunos e a diversos campos da comunicação⁸⁹. Já a nomeação expunha a situação contraditória do projeto – ser uma escola significava assumir uma dimensão estrutural, hierárquica e reprodutiva; ser um centro de experimentação, por outro lado, representava a tentativa de uma organização interna mais difusa, aberta, inconclusa. O caderno de apresentação do projeto, cuidadosamente composto em sua condição de objeto por sobreposições de papéis e transparências, explicava que a ideia era estruturar o aprendizado em arte diferentemente do modo como as escolas tradicionalmente o faziam, segundo a hierarquia desenho, gravura, pintura, escultura etc. Na Escola Brasil: não eram os meios expressivos, mas os processos criativos dos artistas fundadores e dos alunos que ordenariam o aprendizado. História da arte, perspectiva, teoria da cor, composição e mesmo a lide com as técnicas seriam abordadas segundo interesses e necessidades individuais. A experimentação, alicerce fundamental da proposta, equiparava processo criativo e pedagógico, tornando o processo mais importante do que os resultados. Os critérios de avaliação tinham por fim chamar atenção às relações entre os caminhos percorridos e a pertinência das soluções diante de consensos no campo da expressão visual. A experiência criativa como jogo, lúdica, era um pressuposto claramente enunciado. Os quatro fundadores mantinham ateliês fora da Escola; conheciam diretamente os trabalhos que produziam na época aqueles cuja proximidade não se restringia ao convívio nela. Uma parte dos alunos provinha dos círculos de amizade e suas extensões – colegas e alunos dos cursos de arquitetura e de suas respectivas experiências anteriores no ensino. Outras chegavam aconselhadas por artistas que tinham conhecimento da proposta, críticos e psicanalistas. As mostras no MAM-RJ e MAC-SP em 1970, e a proximidade dos fundadores com Duke Lee também atraíram participações.

⁸⁹ Contrato Social do Centro de Experimentação Artística Escola de arte Brasil: no arquivo pessoal de José Resende.

O curso era constituído de seis horas por semana divididas em dois dias, e pelos “*estúdios*” de cada um dos artistas. Era uma escola paga; os valores das mensalidades variavam entre NCr\$ 160,00 e NCr\$ 180,00⁹⁰. Além dos quatro fundadores, George Love (fotógrafo norte-americano), Claudia Andujar (fotógrafa húngara) e Macej Babinski (pintor e gravador polonês) coordenaram ateliês paralelos aos de Baravelli, Fajardo, Nasser e Resende. O relatório das atividades desenvolvidas ao longo de 1970 indicava futura participação de Maureen Bisilliat, nascida na Inglaterra e formada nos Estados Unidos; uma vez fixada no Brasil, abandonou a pintura para dedicar-se à fotografia tendo trabalhado durante muitos anos para a revista *Realidade*. O curso não aconteceu. Baravelli e “Boi” (José Carlos Cezar Ferreira) eram responsáveis pelos trabalhos na oficina equipada com serras para metal e madeira, furadeira, tupia, solda elétrica, compressores, pistolas para pintura entre muitas outras ferramentas. Dudi (Rafael) Maia Rosa ajudava Babinski no ateliê de gravura. “Boi” e “Dudi” substituíram Resende e Baravelli quando os dois abandonaram o projeto em 1974, pouco antes de seu fechamento. A prática dos quatro fundadores na Escola tinha, grosso modo, três desenvolvimentos possíveis: vivência de situações pontuais, desenvolvimento de projetos e a discussão em torno dos resultados.

Nas aulas se propõe experiências baseadas em idéias pessoais do artista encarregado do estúdio. Essas propostas são colocadas de uma maneira aberta e tão natural como se o artista estivesse fazendo um trabalho particular no seu estúdio.⁹¹

Daí mesmo algumas das contradições podem ter se originado. Os pontos de partida para a prática na Brasil: eram os processos criativos dos artistas fundadores. Um ex-aluno admite que num dado momento se viu

(...) aprendendo e incorporando a visão dos quatro artistas, chegando ao ponto que procurava “acertar” os exercícios propostos, tentando fazer aquilo que eles (os quatro) iriam gostar. (...) Isso se deu muito mais por um problema meu do

⁹⁰ Para uma aproximação, o valor do salário mínimo em maio de 1969 era de NCr\$ 156,00, em São Paulo, segundo a tabela do IBGE disponível em: http://www.ibge.gov.br/seculox/arquivos_xls/trabalho.shtm. Acesso em: 18 jul. 2010.

⁹¹ Texto datilografado para um balanço das atividades da Escola Brasil: ao longo do ano de 1970. Arquivo pessoal de José Resende.

que da Escola, se bem que se pode sentir em grande parte das pessoas que estudaram lá um “estilo Brasil.”⁹²

Sem qualquer pretensão de esgotá-las, apenas a título de apresentação, foram listadas algumas das propostas lançadas pelos quatro fundadores. Registrar sombras. Percorrer de carro um trajeto pela cidade, para que alguma observação ou acontecimento durante o percurso pudesse suscitar um exercício expressivo. Outras incursões pela cidade eram feitas ao som variável das rádios para notar e discutir a atmosfera de sentido conferida pela música. Passeios pelo Parque do Ibirapuera eram registrados com fotografias; no encontro seguinte as imagens eram organizadas segundo diferentes critérios, atentando aos sentidos variáveis advindos das formas de ordenação. Fazendo uso de fios, situações espaciais eram criadas inventando caminhos pela Escola ou concentrando atenção à ocupação de um determinado pedaço da arquitetura. Pedia-se construir relações entre palavra, imagem e espacialidade do suporte, valendo-se de fragmentos de *Ulisses*, de James Joyce. Propunha-se pensar as relações entre os materiais e suas características tendo em vista a construção de escultura ou objeto tridimensional. Propunha-se projetar maquetes de espaços arquitetônicos ideais prescindindo de sua viabilidade real. Contava-se uma história em conjunto, cada pessoa uma parte da narração com um recorte de papel correspondente, formando ao final uma “trama narrativa”. Alguns pintavam uma grande tela enquanto o resto do grupo observava. Trazia-se de casa qualquer tipo de trabalho anterior (bordado, desenho, pintura, invenções, poesias) escolhendo um deles como meio expressivo para desenvolver e discutir um trabalho nos encontros subseqüentes. Comentavam-se e discutiam-se impressões sobre trabalhos de um determinado artista. Atentava-se às percepções despertadas pela escuta de uma música procurando diferenciar gosto pessoal e crítica⁹³. Eram criadas topografias com massa de modelagem. O *I Ching* era tomado como instrumento no curso decisório do processo criativo. Observando a figura humana traçava-se e refletia-se sobre o ato de desenhar. Apagavam-se e

⁹² O depoimento de Villares e de muitos outros ex-alunos, artistas e críticos em atividade da época da Escola formam um trabalho de conclusão de curso de Helena Carvalhosa e Regina Sawaya, orientado por Walter Zanini na área de Licenciatura em Artes da Fundação Armando Álvares Penteado, em 1978. As duas autoras foram alunas da Escola. Mais tarde, em 2006, outro ex-aluno, dirigindo uma fundação herdada dos pais, criou um banco de dados reunindo documentos produzidos ao longo das últimas décadas sobre a Brasil:, sob coordenação da professora e pesquisadora Claudia Valladão de Mattos. Uma exposição dos materiais no Museu de Arte Contemporânea de Campinas (intitulada *Rouxinol*, 51) e a publicação do trabalho de Carvalhosa e Sawaya são parte deste projeto. Depoimento de Marcelo Villares. Cf. CARVALHOSA, Helena; SAWAYA, Regina. *Sobre a Escola Brasil:.* São Paulo: Fundação Stickel, 2006, p. 28. Aqui se trata de uma monografia publicada pela referida instituição.

⁹³ Alguns ex-alunos falaram em coros femininos africanos, outros em Bob Dylan.

acendiam-se as luzes da Escola para indicar sentidos de ocupação dos espaços. Objetos e situações de apreensão sinestésica eram oferecidos para desenhar, pintar ou criar, por exemplo, peixes mortos como ponto de partida para criação e reflexão experimental sobre “natureza morta”. Construíam-se chassis de metal de tamanhos não padronizados, tomando contato com soldas, serras etc. Subia-se no teto da Escola para desenhar. Ambientes montados pelos artistas, como uma sala semiescura repleta de espelhos, eram adentrados e discutidos. Extraíam-se *frotages* de pedaços da paisagem urbana, pneus por exemplo. Perguntava-se a cada um: o que você quer fazer?⁹⁴. Os alunos respondiam às situações com resoluções pontuais ou desenvolviam projetos próprios a partir de qualquer meio expressivo – desenho, pintura, escultura, objeto, gravura, *happenings*, performances etc.

Nasser escreveu que não tinha uma formulação teórica ou metodológica bem definida, mas que seu objetivo despertar a compreensão de que “*a linguagem opera em todos os níveis (consciente, inconsciente, mental, sensorial etc.)*” e pensar arte como “*atividade ligada à vida*”. Segundo o caderno de apresentação da Brasil: o aprendizado era dirigido a qualquer um que se interessasse ou precisasse desenvolver seu potencial criativo em atividades não especificamente artísticas. O terreno da participação, que artistas ligados ao Neoconcretismo tinham começado a pisar no final dos anos 60 e que a NO arregimentava criticamente estava, na proposta de aprendizado na Brasil:, a um passo do método:

(...) começamos a pensar que a relação que nós teríamos com os alunos não seria uma relação de professor-aluno, mas seria uma relação de participantes de uma relação comum, então o nome oficial da Escola era “centro de experimentação artística”, isto é, nós fazíamos uma experimentação. Porque quando eu ensino a você alguma coisa eu passo pra você o repertório que eu tenho e o meu repertório é fruto de escolhas pessoais, que não tem nada que ver com você. Então ao invés de eu dar preferência a passar o repertório, isto é técnica, o modo de trabalhar, métodos, talvez fosse interessante eu estimular (...) o seu repertório. (...) A experimentação era produzir, propor estímulos, propor questões que cada um dos alunos ia (...) nesses termos ampliar o conhecimento, o repertório, desenvolver técnicas pessoais.⁹⁵

⁹⁴ Propostas extraídas das entrevistas realizadas entre 2006 e 2007. Às práticas relacionadas ao desenho dedicaremos maior atenção adiante.

⁹⁵ Entrevista de Fajardo concedida à autora em 2006, Anexo, p. 51-52.

Não sem certa confusão entre técnica e repertório a experimentação correspondia à investigação de novas formas de expressão a partir de estímulos trazidos pelos artistas; e talvez este ponto constitua sinal explicativo da impressão de que ideias e formas às vezes encontravam existências separadas, abrindo espaço para que a lide com os materiais alcançasse status de expressão por si. Os “*participadores*” das experiências propostas na Brasil: recriavam a partir de uma experiência estética criada pelos artistas fundadores. A Escola, como a *Rex*, não implodia o diferenciado do artístico e, em sua dimensão institucional, em certo sentido o fortalecia. Para Fajardo tratava-se de proporcionar aos alunos uma “*relação crítica e criadora com a arte*”, estabelecendo um diálogo horizontal, não hierárquico com os alunos; mas os quatro recusavam a função de professores, insistindo em suas presenças como artistas. Há nisso uma discreta, mas importante distância com relação aos trabalhos pioneiros de Lygia Clark e Hélio Oiticica⁹⁶, na medida em que a significação das experiências mantinha resistentes laços com a diferenciação “artística”. Ainda nesse sentido, cabe ressaltar que movimentos e artistas locais não figuram nas entrevistas como descobertas no curso do aprendizado na Escola. Wesley Duke Lee, freqüentemente lembrado, é a única exceção; Lygia Clark foi mencionada uma vez, associada ao “*estúdio*” de Resende. Já Matisse, Oldenburg, Kelly, Kandinsky, Warhol, Pollock, Jean Arp, Lichtenstein, Ives Klein, De Kooning, Giacometti, Raoul Dufy, Picasso, Tony Smith, Peggy Guggenheim, artistas *pop* ingleses e norte-americanos, James Joyce e a Bauhaus figuram como aprendizados atribuídos à passagem pela Escola. E Marcel Duchamp, muitas vezes. O mesmo deslocamento, da arte europeia para a norte-americana e anglo-saxã, que formou e informou a *Rex*, teve também espaço na Brasil:.. Tenha ou não a prática na Escola adentrado mais a produção nacional, sua experiência social não as reteve.

2.2| um esboço crítico dos alicerces: convívio formativo e experimentação antes da brasil:

⁹⁶ “Lygia, propondo o ‘precário como novo conceito de existência’, convoca o homem para viver aqui e agora, livre do condicionamento histórico e das amarras do inconsciente. A arte desinstitucionalizada e mesclada à vida deixa de funcionar como lazer dirigido à elite ou signo de distinção social.” Cf. MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 1992, p. 100. Sobre as proposições de Oiticica, “Os participantes não criam; experimentam a criação, recriando-se ao mesmo tempo como sujeitos.” Cf. FAVARETTO, C. *Op. Cit.*, p. 127.

Três trabalhos, produzidos quase que ao mesmo tempo, não deixam dúvidas sobre as afinidades que alimentavam o convívio produtivo entre os fundadores da Escola. *Neutral* (1966/1967), *Cacto e Miragem* (1967) e *Bibelô: Secção da Montanha* (1967) põem às vistas pesquisas paralelas e o intenso fluxo de informação entre produção local e internacional a que estavam expostos os jovens artistas no final dos anos 60. Em 2006 Baravelli chamou atenção aos materiais não típicos na arte, mas comuns no universo da arquitetura: compensados de madeira e fórmica, ferro, parafusos cromados, acrílico. Também os modos de fazer que não raro solicitavam ofícios entre o artesanal e o seriado – serralheiros, marceneiros – trabalhavam sob a conciliação entre desenho e feitura, arquiteto e operário. Eram peças articuladas por arranjos e execuções simples. *Neutral*, *Cacto e Miragem* e *Bibelô* pesquisam (tomando expressão corrente na época) possibilidades expressivas de um mesmo material, o acrílico. Tecem reflexões, sobre a experiência criativa, apresentando a disposição didática e doses de interesse autorreferente compartilhado pelos jovens artistas.

Vejamos *Neutral*: o cubo dentro do cubo, ideias projetadas numa outra ideia, preservadas pela condição de objeto artístico em sua transparência permeável que tudo pode refletir em si. Fajardo apontou o impacto de *Specific Objects* em 1965, texto em de Donald Judd⁹⁷ pensava a emergência dos novos meios expressivos na arte e os significados decorrentes do uso de objetos e novos materiais. Para o artista norte americano a “tendência ao tridimensional” desestabilizava os dois meios expressivos mais tradicionais de representação – pintura e escultura. A tendência estaria, ainda segundo Judd, identificada com uma espécie de incômodo ou dificuldade⁹⁸, que levava os artistas a inscreverem seus trabalhos diretamente no real. Trata-se de uma leitura bastante interessada no aspecto formal da “tendência”, em diálogo com as transformações da história da arte. Sobre este mesmo texto, Hal Foster chamou atenção a uma oposição de Judd a Greenberg, que constitui um dos fundamentos do projeto da Escola Brasil: – o “interesse” toma

⁹⁷ FAJARDO, Carlos. SALZSTEIN, Sônia. *Carlos Fajardo – Superfícies*. São Paulo: Petrobras/ Arte 3/ Editora Pallotti, p. 15-16, 2003.

⁹⁸ Cf. o texto completo de Donald Judd, está disponível, em inglês, em: <http://homepage.newschool.edu/~quigley/vcs/judd-so.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2011. O termo que traduzi por incômodo ou dificuldade é “*some uneasiness*”, p. 1.

lugar da “qualidade” como critério de validade da experiência artística ou, em outros termos, bons trabalhos passam a ser sinônimo de bons problemas.

Ilustração 12
Luiz Paulo Baravelli
Cactos e Miragem, 1967

Whereas quality is judged by reference to the standards not only of the old masters but of the great moderns, interest is provoked through the testing of aesthetic categories and the transgressing of setting forms. In short, quality is a criterion of normative criticism, an encomium bestowed upon aesthetic refinement; interest is an avant-gardist term, often measured in terms of epistemological disruption. *It too can become normative, but it can also license critical inquiry and aesthetic play.* [grifos da autora] ⁹⁹

O grifo na última oração adianta um dos problemas centrais da experiência social da Escola e do que de modo geral (e confuso) a define por sua relação com a “arte contemporânea”: Foster nota que a pesquisa estética confere licença crítica, mas pode se tornar normativa.

⁹⁹ FOSTER, Hal. *The Return of the Real – The Avant Garde at the End of the Century*. Cambridge/ Massachusetts/ Londres: MIT Press/ October Book, 1996, p. 46.

O bom problema criado por Fajardo em *Neutral* trazia escondida ou suprimida a interioridade, seja pela superfície transparente ou pela objetividade do gesto¹⁰⁰. A abstração do cubo dissipa a narrativa sem excluir o espaço real. A possível repetição do objeto, sugerida pelas instruções, solapa ou torna etérea a subjetividade. A membrana transparente entre o artista e o espectador, objeto e experiência criativa coloca *Neutral* a par da ideia do objeto como “sinal do ambiente”, em contato com algumas das formulações de Ferreira Gullar na *Teoria no Não Objeto*, e de outro modo Oiticica nas suas anotações sobre o objeto e o ambiental na arte¹⁰¹. Contudo, a autoreferência, a metáfora de si contida em *Neutral*, reforçada pelo diálogo e inscrição do objeto numa galeria (a *Rex*), torna sua membrana transparente mais rígida, mais concreta, pela referência a seu universo de origem, a arte. A “condição ambiental” constitui sua leitura, e lhe confere carga de tensão ausente às experiências minimalistas, digeridas nos interstícios da esfera pública norte-americana em reflexões fenomenológicas. A diferença com relação ao campo artístico dos países centrais era um calo que pisava a *Rex* e é o que faz *Neutral* oscilar de um polo a outro de sua ambiguidade – de supérflua mercadoria à sua dimensão crítica, objeto cultural, a depender do lugar social e político de sua inscrição.

Ilustração 13
José Resende
Bibelô: Secção da Montanha, 1967

¹⁰⁰ O interesse de Fajardo pelas “superfícies” mostrava-se já em *Neutral*, ainda que não fosse claro. O aspecto autorreferente aqui apresentado encontra par com o seguinte trecho de Judd em *Specific Objects*: “Anything on a surface has space behind it. Two colors on the same surface almost always lie on different depths”. A interioridade, dada na dimensão objetual e o abandono da função representativa da pintura é uma das questões de que se ocupa Judd tanto em *Specific Objects* como em seus trabalhos. Cf. JUDD, D. *Op. Cit.*, p. 2.

¹⁰¹ Cf. GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto* In: *Malasartes*, Rio de Janeiro, nr. 1, set./out./nov. 1975, p. 26-27. OITICICA, H. *Op. cit.*, p. 80. MOTTA, Gustavo de Moura Valença. *No fio da navalha: do programa ambiental à economia do modelo*. Dissertação de mestrado defendida na ECA-USP em 2010, p. xxiii.

A narrativa implícita à figura e os papéis menos evidentemente trocados, entre artista e espectador, poderiam afastar *Cactos e Miragem* de *Neutral*. *Cactos e Miragem* (Ilustração 12) também guarda uma medida de autorreferência no jogo entre objeto e sua imagem projetada, sua ilusão, como numa outra metáfora da natureza da criação artística¹⁰²:

É uma das primeiras peças que fiz, lá por 1968. É uma paisagem de deserto e parte da idéia de que a paisagem no deserto é extremamente simples, mas com coisas muito concretas e agressivas como um cacto e outras etéreas e idealizadas como a miragem, subproduto do calor amarelo, da secura e da exaustão. Se quisermos poetar um pouco, o deserto era o que se via aqui nesses anos ruins, embora para mim, filho protegido da classe média, o cacto ameaçador fosse virtual e estivesse ancorado no mesmo chão de ferro árido e cinza onde estava ancorada a miragem. Envolvendo tudo, um paralelepípedo de acrílico transparente (a razão, a ordem, o material sofisticado de uma cultura complexa). Isto tudo estou pensando agora; artistas fazem primeiro e pensam depois, às vezes 45 anos depois!¹⁰³

As qualidades dos materiais constituem a imaginação e sua expressão visual – os recortes de acrílico amarelo sobrepostos pela luz têm seus planos confundidos como numa miragem e assim a relação com a narrativa do ambiente (o deserto) é reforçada. O humor pop já despontava no trabalho de Baravelli, conjugado num raciocínio construtivo que deixa evidente cada passo do processo criativo, como nas instruções de *Neutral*. A objetividade com que criou e descreve o trabalho faz lembrar a “*utilização de meios capazes de reduzir à máxima objetividade o subjetivismo*”, um dos tópicos da *Declaração dos Princípios da Nova Vanguarda* publicada em 1967¹⁰⁴, na corrente dos debates em torno de *Propostas e Opinião* que culminariam na NO. Mais uma vez esbarramos semelhança e distância. A “Nova Vanguarda” se declarava interessada na liberdade de criação e em análises críticas da realidade. *Cactos e Miragem* e *Neutral* se encontravam também no problema da ilusão através da superfície - Baravelli e Fajardo são os dois artistas da Brasil: desde o princípio, de modo bastante heterodoxo, interessados na pintura.

¹⁰² Lembrando, uma vez mais, que Baravelli foi o único dos quatro fundadores da Escola que não participou formalmente da *Rex*.

¹⁰³ Baravelli por e-mail à autora, 24/10/2011.

¹⁰⁴ A Declaração dos Princípios Básicos da Nova Vanguarda defendia também a “análise crítica da realidade”. Cf. excertos do documento assinado por Mário Pedrosa, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Carlos Zilio, Maurício Nogueira Lima entre outros em PECCININI, D. *Op. Cit.*, p.136-138.

Bibelô: Secção da Montanha (Ilustração 13), de José Resende, foi premiada na mostra Jovem Arte Contemporânea do MAC-USP em 1967. Seu nome não deixa dúvidas sobre o movimento introspectivo do trabalho; como *Neutral*, transborda a experiência da *Rex*, enfeixando a dimensão objeto-crítica ao esteticismo e à condição mercadoria da arte. O raciocínio construtivo deixa à mostra materiais, procedimentos, ordenação do processo criativo, a experiência estética. A *Secção* desenha relação direta com a arquitetura, oferecendo às vistas o interior de um objeto em exame: a arte. O acrílico funciona como uma redoma, uma vitrine que preserva e converte a experiência do sublime, representada pela montanha, em objeto¹⁰⁵. *Bibelô* domestica a experiência, não é mais do que uma extração de um acontecimento, de um encontro entre sujeito e o mundo. Desenhos e aquarelas retratando montanhas são freqüentes nos cadernos de esboços que Fajardo e Resende guardaram da época (1967-1974). Na mostra BFNR, em 1970 Baravelli; dedicou a cada um dos três parceiros um trabalho em madeira e fórmica, três recortes em forma de montanhas em cores distintas. As montanhas são um dos sinais de um convívio formativo que extrapolava relações e expectativas profissionais, que de todo modo desaguaram na formação da Escola Brasil:.

Ilustração 14
da esq. para a direita José Resende, Carlos Fajardo em cadernos de esboço
e Luiz P. Baravelli, desenho de trabalho *Sem Título* exposto na mostra BFNR

¹⁰⁵ CORRÊA, Patrícia (texto). *José Resende*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 125.

O contato com a produção então contemporânea dos Estados Unidos foi uma das muitas portas abertas pelo convívio com Wesley Duke Lee, e é um traço importante na compreensão da Escola Brasil. Resende lembra que a precária organização das instituições locais tornava trabalhoso o conhecimento da produção de jovens artistas brasileiros; os diálogos entre pares, reconhecíveis nos trabalhos, eram geralmente estabelecidos a partir do convívio pessoal, como também no caso de Oiticica e Clark¹⁰⁶. A fenda minimalista, em boa medida proporcionada pela abertura de Duke Lee à produção estadunidense e pelas atividades da *Rex*, é recorrentemente atrelada às produções destes artistas. Mas divide espaço com as passagens pelo curso de arquitetura – Fajardo e Resende estudaram no Mackenzie, Baravelli na FAU-USP. Alguns trabalhos realizados entre 1967 e 1970 eram projetados em relação ao espaço – galerias, residências. *Sem Título* de Fajardo (apelidado “floresta”) exercia e sofria a pressão das paredes da galeria. Dois trabalhos *Sem Título* de Resende guardam a proximidade com a domesticação sugerida em *Bibelô*. Se o diálogo autorreferenciado na arte os mantinha próximos às posturas de Lee, o parentesco construtivo na exposição dos nexos que formam as peças, na presença do projeto e na passagem pelos cursos de arquitetura colocam seus processos formativos e trabalhos em relação ao contexto brasileiro¹⁰⁷.

Ilustração 16
José Resende
Sem Título (ambos), 1967

Ilustração 15
Carlos Fajardo
Sem Título (“floresta”), 1968

¹⁰⁶ O artista referia-se ao fato de as exposições coletivas exibirem não mais do que dois ou três trabalhos de cada artista, restringindo compreensões mais aprofundadas. Entrevista concedida à autora, dezembro de 2011.

¹⁰⁷ Resende foi aluno de Alexandre Wollner no curso de arquitetura do Mackenzie; Willis de Castro e Hércules Barsotti acompanhavam de perto a *Rex* e depois o trabalho conjunto do grupo que deu origem à *Brasil*. Uma das peças de Baravelli na exposição de 1970 foi comprada por Barsotti. Entrevistas de Resende e Baravelli concedidas à pesquisadora em dezembro de 2011.

2.3| traços no desenho post-scriptum do projeto da escola brasil:

Ilustração 17
Wesley Duke Lee,
Série das Ligas 1, 2 e 3, 1962

O desenho entre expressão e instrumento é uma das linhas de força do processo formativo compartilhado entre os quatro fundadores da Escola e Wesley Duke Lee. Resende, Baravelli e Fajardo contam que procuraram por Lee interessados em explorar o desenho de um modo distinto daquele que haviam aprendido na arquitetura; com Lee esse meio expressivo constituía o nexo entre a arte, a arquitetura e o design gráfico. Isso no começo dos anos 60. Antes, o curso com Sambonet no IAC envolveu o então jovem aspirante à artista de Santo Amaro numa “atmosfera”, feita de pessoas “interessantes”¹⁰⁸. Partiu para os Estados Unidos e chegou à Parsons School of Design em Nova York em 1952. Durante e depois da Segunda Guerra (1939-1945, a Bauhaus ganhava espaço e releituras no novo continente e a Parsons foi uma das instituições animadas por este espírito, pelo interesse de Leo Lionni na pioneira escola alemã. Lionni emigrou quando o fascismo ascendeu na Itália; dirigiu agências e contas publicitárias de empresas como Ford, Chrysler e a revista *Fortune*¹⁰⁹. Situada na cultura norte-americana dos anos 50, a leitura da Bauhaus com a qual Lee tomou contato a produção visual e a publicidade estavam conectadas, situação ligeiramente distinta da integração do design com os moldes produtivos da indústria que

¹⁰⁸ COSTA, C. T. *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁰⁹ Cf. *About Leo Lionni*. Disponível em: American Institute of Graphic Arts, <http://www.aiga.org/medalist-leolionni/>. Acesso em: 14 jul. 2011.

fundavam a Bauhaus. Leo Lionni esteve no *Black Mountain College* (1933-1956)¹¹⁰ a convite de Joseph Albers no final dos anos 40, para inaugurar os famosos cursos de verão do *college*, por onde passaram artistas como Rauschenberg, Cy Twombly¹¹¹, Kenneth Noland, Robert Morthwell. Segundo Lee, o curso da Parsons era estruturado em aulas de desenho, pintura, gravura, história da arte, da música e dança, além de introdução à economia, com três anos de duração. Tinha por finalidade formar figuras como a do diretor de arte “*que não deveria desenhar, mas pensar. (...) ter intimidade com todos os meios para saber o que aplicar e como*”¹¹². Da passagem de Lee pela Parsons chegaram aos fundadores da Escola alguns exercícios:

Manejar I ponto (.) num espaço determinado por cada pessoa que se propõe. O espaço seria um quadrado, variando o tamanho de acordo com as várias personalidades. E o trabalho consistiria em achar o lugar do ponto no espaço para todas as possíveis e imagináveis situações que se fosse propondo. Isto articula o processo abstrato de observação, o que [libertaria] a força da imagem. Percepção do valor das cores, poder psicológico da cor isolada ou agrupada, percepção da “*linguagem das cores*”, influencia psicológica e simbólica da cor. Estes exercícios já foram estudados por Josef Albers. Mas eu acho pouco dinâmico e um pouco restrito o método dele – quem sabe por uma questão de disciplina de trabalho.

Corte da imagem: o quanto se pode cortar – eliminar de uma imagem e ela continuar sendo. (Ela mesma). A descoberta da medida do corte para a expressão individual ou para a comunicação em massa.

A duração de um ano penso ser o mínimo pois haverá resistência inicial pois a tentativa é desarticular o aprendiz de todo seu contexto onde toda simbologia básica perdeu seu valor (por cansaço e por excesso) – mas é ainda a maior potência!

Uma vez feitos os exercícios isolados e compreendidos – se passaria para uma intercalação dos três entre si, ampliando os próprios exercícios. Eu acredito que uma vez feitos estes exercícios, o indivíduo estaria iniciado para uma quantidade enorme de atividades, mas só dentro do visual.

Técnica do trabalho:

¹¹⁰ *Black Mountain* foi fundado por John A. Rice e Theodore Dreier na década de 30. Era uma proposta de ensino experimental, pautada em princípios democráticos em muito inspirados nas ideias do filósofo e pedagogo norte-americano John Dewey (1859-1952). Não era objetivamente, a princípio, uma escola de artes, mas no propósito de uma educação humanista, progressista e democrática ela era disciplina introdutória. Para Harris o projeto pedagógico de *Black Mountain* combatia o “individualismo estéril” da cultura norte-americana; sua fundação coincide com o momento imediatamente após a Grande Depressão. Os alunos eram também responsáveis pela manutenção do próprio espaço – plantar, colher, limpar, por exemplo – e as decisões eram tomadas em conjunto, entre corpo docente e discente. Joseph Albers dirigiu desde o início (1933/1934) o curso introdutório de artes; depois os cursos de verão. Chegou a ser reitor entre 1948 e 1949; pouco depois abandonou o *college*. Cf. HARRIS, Mary Emma. *The Arts at Black Mountain College*. Cambridge/ Massachusetts/ London: MIT Press, 2002.

¹¹¹ Cy Twombly e Rauschenberg foram alunos regulares no *Black Mountain* e não só nos cursos de verão. Cf. KATZ, Vicent. *Black Mountain College – Uma Aventura Americana*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, p. 141-153.

¹¹² COSTA, C. T. *Op. Cit.*, p. 11.

Depois de seis meses de exercícios, começar a repetir os exercícios já feitos misturados com outros para se estabelecer termos de comparação individual e coletiva. E especialmente a variação de “*mood*”.¹¹³

Os exercícios compositivos levavam em conta parte-todo e continuidade, formulações da *gestalt*, mas também espaços guardados a personalidades, na variação de “*mood*”; era a expressão pessoal mediada pelas formas gestalticas da percepção¹¹⁴. O curso montado por Lee para seus aprendizes teria sido estruturado em dois eixos, conforme os depoimentos: desenho e composição, desenho e design gráfico ou ainda desenho de modelo e projetos¹¹⁵. Interessava explorar o desenho como base do raciocínio visual, misturando tratamento construtivo e intenção expressiva, guardando nele boas doses de subjetividade e carga psíquica. A “*grande ênfase no significado do desenho*” que Lee relatou à Costa consistia, em outras palavras, em atentar e atribuir sentido aos acontecimentos durante o exercício e diante de seu resultado. Mas era, sobretudo, uma prática atenta à vivência; por isso Lee afirmou que, por meio do desenho, conversavam também “*sobre a vida*”¹¹⁶. Também para Lee o desenho era, nessa época, uma vivência entre ele e seus jovens alunos; aliás, desde o começo da década vinha sendo uma verdadeira relação amorosa – Lydia Chamis, a modelo da *Série das Ligas*, era sua namorada. O desenho de observação do modelo vivo feminino forma um dos conjuntos mais instigantes e profícuos de sua trajetória – as séries *das Ligas* (1962/63), parte de *A Zona*, a *História da Moça que atravessou o espelho* e *No espelho mágico* (1964)¹¹⁷.

¹¹³ COSTA, C. T. *Op. Cit.*, p. 77.

¹¹⁴ Joseph Albers e seu método de ensino mostrarão algumas vezes mais sua presença na prática da Escola Brasil:, como veremos adiante. Sobre o planejamento das aulas de Lee, fica a sugestão de ligá-lo a uma das marcas que Kevin Power atribuiu a um grupo de fotógrafos ligados ao *Black Mountain College*, que também chega às memórias dos ex-alunos sobre a prática da Brasil:, uma combinação entre convicção formalista e visão pessoal. Cf. POWER, Kevin. *Black Mountain College* In: *Poesia* – Revista Ilustrada de Informação Poética (Madrid: Ministério de Cultura), 1992, nº 38, p. 65-192. O comentário a que me refiro está na p.144. Agradeço imensamente a Wallace Masuko pelas poucas e boas conversas sobre o assunto, e por me apresentar este artigo/ dossiê em 2009.

¹¹⁵ Além das definições de Costa estão contempladas aquelas fornecidas por Fajardo e Baravelli nas entrevistas concedidas à autora em 2006. Cf. COSTA, C. T. *Op. Cit.*, p. 77.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *A Zona: A vida e a Morte, A Zona: Desenhe Você Mesmo, A Zona: Abre, A Zona: Midah e Preparation Drawing for a Drawing*, produzidos entre 1964 e 1966. Cf. COSTA, C. T. *Ibidem*, p. 39-62.

Para Costa o interesse pelo nu feminino era constituído de atravessamentos simbólicos e psicanalíticos – prazer, dor, nascimento, a representação da grande mãe e da origem, do mito, entre outras derivações no mesmo sentido¹¹⁸. Ainda com relação ao longo excerto sobre o curso montado para Baravelli, Fajardo, Nasser e Resende a observação de que aqueles exercícios iniciariam os aprendizes, “*mas só dentro do visual*” indicava a abertura a outras práticas que passavam naquele momento, em contexto brasileiro, a constituir o universo expressivo da arte – o *happening*, por exemplo.

Ilustração 19
Wesley Duke Lee
Caríssimo Wesselmann, 1964

Ilustração 18
Carlos Fajardo,
Lembranças a Wesselmann, 1966

Caríssimo Wesselmann e *Lembranças de Wesselmann*¹¹⁹ são modos de dar a conhecer como a história da arte se fazia presente no processo formativo dos quatro aprendizes de Lee e, mais tarde, entre os ex-alunos da Escola: a partir de fragmentos dados pelos interesses e

¹¹⁸ Cf. COSTA, C. T. *Ibidem*, p. 55-56.

¹¹⁹ Os trabalhos referem-se ao artista norte-americano Tom Wesselmann (1931-2004).

processos criativos dos envolvidos; é natural que tenham preponderado nesta época os repertórios de Lee, preocupado em manter-se e manter seus aprendizes atualizados sobre as tendências recentes da arte internacional¹²⁰. Sua integração escassa e às vezes hostil com o meio artístico local ajudou a obliterar a presença de artistas e formulações locais mais contundentes nesta perspectiva de história da arte. O intenso convívio com os quatro jovens talvez tenha dado força aos posicionamentos públicos que Lee tomou na sua volta ao Brasil, quando ressentia seu isolamento no meio artístico¹²¹. A recíproca é verdadeira: a projeção social da Escola Brasil:, para o bem e para o mal, conta com significativa presença da figura deste artista, a despeito de que ele tenha se mantido afastado do projeto. Cada um – Baravelli, Fajardo e Resende – reteve do convívio elementos que compõem suas próprias trajetórias. Para Resende Duke Lee

(...) injetou essa história da arte, e muito menos pela aula, muito menos pela atividade didática, (...) foi principalmente a conduta do Wesley em relação ao meio. Wesley tinha acabado de fazer uma exposição no João Sebastião Bar que era uma exposição que foi no escuro, enfim, que tinha uma posição de cobrança em relação à intervenção que artes plásticas... (...) Ele sempre foi batalhador, participou, apesar de não ter ideologicamente nenhuma proximidade com as relações de ordem política, ele foi quem tomou a atitude mais radical em relação a Propostas 65. (...) E ao contrário do que acontecia aqui, também não tinha a atividade justificada por um engajamento político, que é posição tradicional do PC (...), uma interferência um domínio sobre, não só as artes plásticas, mas as artes em geral; (...) Era sempre uma dificuldade muito grande se poder discutir questões que tivessem um caráter político através do trabalho, ter uma ação política enquanto trabalho de arte e foi nisso que o Wesley foi muito exemplar pra nós. E isso tinha rebatimentos, até pessoas que tinham politização maior, Hélio Oiticica que foi de família anarquista e, no entanto, tinham respeito por essa posição do Wesley, por que também o Wesley em relação à *Tropicália* era mais ou menos a mesma coisa, ou seja, era sair das garras do PC, e mostrar que a coisa da repressão era uma coisa generalizada (...) escapava pras coisas todas (...) e que você procurar ações que fossem subverter isso através da própria linguagem seria muito mais atuante do que claramente ter submissão ao realismo socialista, que naquele momento era absolutamente categórico em relação aos gravadores, em relação a uma posição engajada que se opunha (...). Então o Wesley representava uma saída dessa dicotomia, uma discussão, absolutamente cansada, velha, enfim, que não tinha nenhum sentido.¹²²

¹²⁰ Resende lembra que, além da biblioteca da FAU-USP na Rua Maranhão, revistas de arte atuais só podiam ser encontradas no ateliê de Wesley Duke Lee. Entrevista concedida à autora em dezembro de 2011. Cf. também COSTA, *Op. Cit.*, p.77.

¹²¹ COSTA, C. T. *Op. Cit.*, p.109-110.

¹²² Entrevista concedida à autora em 2006, Anexo, p. 46.

O questionamento do sistema de arte e o engajamento na “política cultural” abrem a apresentação do processo formativo com Lee. O erotismo, a construção de ambientes, o uso do LSD e o apelo ao mito justificam a possível sintonia com o Tropicalismo. A mostra Pau Brasil, realizada na galeria Atrium em 1964, retomava Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, abusando da ambigüidade do verbo brincar – transar, zombar, fantasiar. Os trabalhos feitos na saída da prisão, da série *Da Formação de um povo* faziam parte da mostra; no catálogo, contra o “novo” da arte brasileira, Kid Camarão (Carlos Felipe Saldanha) escrevia que o Realismo Mágico era velho, uma “*revolta contra o bom gosto novo e o intelectualismo novo*”; e que bastava Rex apontar alguma coisa para que ela se transformasse numa “*consumada obra de arte*”¹²³. A pitada de absurdo tomada de Alfred Jarry (1873-1907) de fato aproxima a mitologia de Lee do espírito alegórico do Tropicalismo; mas a separação da arte como espaço específico é diametralmente oposta à tomada de posição crítica com relação à realidade de Oiticica. Depois dos *Bólides* e *Parangolés* “*seu campo de ação não é o sistema da arte, mas a visionária atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social*”¹²⁴. De qualquer modo, a questão é entender a fala de Resende; entre os fundadores da Escola ele era (e é) o mais interessado e atuante no debate sobre o lugar social da arte. Nos tempos do Mackenzie, foi diretor do centro acadêmico na chapa de oposição ao grupo ligado ao Comando de Caça aos Comunistas¹²⁵; o contato com Lee despertou sua percepção sobre o papel da linguagem no enfrentamento e engajamento na produção artística, e é esse traço que procura ressaltar na figura de Lee¹²⁶, contrapondo sua figura ao realismo socialista como suposta força hegemônica, já em tempos de sua superação e revisão,

¹²³ No texto de Saldanha Rex é, entre outras coisas, sinônimo de Realismo Mágico. COSTA, C. T. *Op. Cit.*, p. 109/110.

¹²⁴ FAVARETTO, C. *Op. Cit.*, p. 124.

¹²⁵ Prévia de entrevista concedida à autora em dezembro de 2011.

¹²⁶ Depois da Brasil:, Resende criou com outros artistas (entre os quais Baravelli) a revista *Malasartes* (1975/76) e a publicação *A Parte do Fogo* (1980); escreveu com Ronaldo Brito e outros artistas os polêmicos artigos “Boom”, “Pós-Boom” e “Disboom” (1976) e “Mamãe Belas Artes” (1977) publicados nos jornais alternativos *Opinião* e *O Beijo*.

como indicava, por exemplo, a NO¹²⁷. Duke Lee é, para Resende, o início de uma atuação crítica que tem nas instituições artísticas e na especificidade da linguagem da arte dois pontos essenciais de reflexão¹²⁸. O pensamento de Resende representa parte dos fracionamentos da esquerda depois do AI-5. Na genealogia desenhada pelo artista o Tropicalismo era uma das partes de um debate; também à outra, dita hegemônica, eram dirigidas críticas pelo reverso, por falta de modernidade e inovação em termos de linguagem e, por extensão, de entendimento sobre as práticas políticas.

Essa moça tá diferente/ já não me conhece mais/ Está pra lá de pra frente/ Está me passando pra trás/ Essa moça tá decidida/ A se supermodernizar/ (...) Ela me olha de cima/ E vai desinventar o som/ (...) / Essa moça é tal da janela/ que eu me cansei de cantar/ E agora está só na tela/ Botando só pra quebrar/ (...)¹²⁹.

A formação de Baravelli contada por ele mesmo começou antes de Duke Lee, no curso de eletrotécnica no Mackenzie e nas aulas de pintura com Yolanda Muhaly, num dos cursos livres da Fundação Armando Álvares Penteado. Às atividades da FAU suspensas pelo Golpe, seguiu uma espécie de dispersão produtiva na companhia de Fajardo, Resende e Nasser por exposições, livrarias etc. E, enfim, o encontro com os trabalhos e a personalidade de Lee; Baravelli define o aprendizado da arte como um processo que acontece por “*imantação*” – as aulas de Mohaly traduzidas do húngaro conseguiram reverberar efeitos que as apostilas e explicações de eletrotécnica não tinham alcançado. O contato com o processo criativo de Lee, aberto a materiais não tradicionais e a boa dose de domínio artesanal, abriu novas percepções sobre o que fossem o aprendizado e os meios expressivos em arte; e a respeito de um posicionamento crítico, político:

¹²⁷ Os parâmetros estéticos da esquerda, entre eles o “nacional popular”, foram, ao longo dos anos 60, sendo constituídos mais pelas práticas dos artistas do que por um alinhamento direto e estrito ao partido. Cf. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 67-102; GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC da UNE. In: *Revista Brasileira de História*, v. 24, nº 47, p. 127-162, São Paulo, 2004.

¹²⁸ Referências cruzadas neste mapa da fragmentada e diversa “oposição”, que encontram lugar no pensamento de Resende, podem ser encontradas em ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Relume/ Dumará, 1997; MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*: pontos de partida para uma revisão crítica. São Paulo: Editora 34, 2008. CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

¹²⁹ Cf. MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico – Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 31-35. A autora observa que composições como *Essa Moça Tá e Diferente Agora Falando Sério* (disco Chico Buarque de Hollanda, 1970) são metalinguagens da crise do cantor e compositor com relação às mudanças do gosto do público, resultado das transformações por que passava a cultura política nestes tempos e da afirmação tropicalista. Meneses chama atenção ao lugar que Augusto de Campos confere a Buarque na música brasileira: “*mestre*”, em contraposição a Gil e Caetano, “*inventores*”.

Ele é uma pessoa até hoje, uma pessoa apaixonante, assim, não sei como coloco... Ele é singular, é... Ele é um tipo... Só falando um pouco do Wesley. Eu acho que ele é a única pessoa do Brasil, que se diz de direita. Agora, é engraçado porque ele não é um reacionário assim, não é um... Ele é simplesmente, ele é um cara que a ideologia dele é a da direita... Da direita civilizada, o que é uma coisa que não tem. Bom, e independente disso o Wesley é uma pessoa charmosíssima (...). Agora, o mais de tudo também é mais ou menos como foi no caso da Yolanda, ir no ateliê dele, estar no ateliê dele, era aula porque era uma época que ele estava trabalhando muito então toda semana que você ia então estava diferente, tinha coisas novas. Ele é um ótimo técnico assim, cheio de recursos. Eu ficava maravilhado com a coisa; porque a gente sempre tem um pouco uma noção meio básica de que desenho é papel e lápis e pintura é tela e tinta e tal e às vezes ele virava isso de outro jeito. E desde então a gente é... A hora que você entendeu, isso é um *flash* assim, você não tem muito mais o que continuar, então mais ou menos rapidamente ele declarou a dívida dele paga com o Plattner.(...) O contato com o Wesley foi uma coisa de você é... Perto disso, a prática da arquitetura empalideceu. (...) tudo muito lento, tudo muito técnico, tudo muito prático, a velocidade de um projeto de arquitetura é uma coisa assim, biológica – três anos (...). Agora, essa situação política, também empurrou a gente pro curso de arquitetura, no meu caso também é muito claro isso, eu também fazia como bico, (...) em escritório de arquiteto fazendo perspectiva de representação, que hoje agora fazem no computador e tal, mas em 1960... Antes era na mão. Conheci todos, desde o pequeno escritorzinho até o grande. E aí você fica meio vendo que arquitetura é um fenômeno social, não existe tipo, de oposição, marginal. Então se você vai fazer arquitetura você tem que entrar no sistema. (...) e então, de repente, de herói você virou o vilão assim... Os arquitetos andavam com uma camiseta que era um alvo: “sou arquiteto”, ficou do lado errado da cerca. Aí quer dizer, a situação é de recolhimento.¹³⁰

A posição política de Lee destoava dos pares do mesmo contexto. Charmoso da “*direita civilizada*”, Lee ajudou a abrir um caminho que o auxiliava a escapar das margens estreitas dadas pelo exercício da arquitetura como atividade profissional e, talvez, de uma franca e arriscada oposição à ditadura militar. E “*a Escola não pretendia promover manifestações contestatórias, mas uma reflexão individual*”¹³¹. O suposto “apolitismo” que há em Lee atravessa a história da Brasil; marcada pela “situação de recolhimento”. No *Black Mountain* o espírito liberal progressista (do *college* e do modernismo de Albers) também aportavam o apolitismo da proposta, a despeito das acusações de comunismo e de comportamentos promíscuos por parte da comunidade de Asheville, na Carolina do Norte. O trauma das perseguições nazistas e fascistas

¹³⁰ Entrevista concedida à autora em 2006. Anexo p. 6.

¹³¹ Cf. L. P. BARAVELLI. In: Revista *Arte em São Paulo*, Edição Especial, São Paulo, outubro/1984, nº 86. Publicação sem paginação.

que levaram Albers e Lionni a migrar para os EUA teria feito do artista alemão um atento recriminador de radicalismos nas raias do *college*. Só no final dos anos 40 um aluno negro foi aceito. *Black Mountain* tateava uma forma “autônoma” de educação, à parte a influência religiosa e o sistema burocratizado e hierarquizado do Estado¹³². A Brasil:, na procura por um lugar específico para a arte, catalisou posições que a punham num lugar apartado, especialmente durante os anos de ditadura militar em que a repressão sobre a cultura foi mais incisiva e violenta.

O “*flash*” expresso por Baravelli remete a um dos traços formativos da concepção modernista, sobre a experiência artística, herdado da romântica, e que orientou tanto o aprendizado dos fundadores no convívio com Lee quanto na Brasil:. Na Escola a arte compreendida como acontecimento fundamentava a centralidade e a responsabilidade individual pelo processo de aprendizado e a não hierarquia dos meios expressivos, como nos primórdios da concepção moderna de ensino.

No ateliê de Jean Jacques-Louis David, instalado no Louvre, aprendia-se a desenhar e pintar a partir da observação de modelos vivos sem a introdução de “noções básicas”. Era à época um método moderno, não mais pautado nas rígidas regras de proporção ou no exercício por “partes”, em que geralmente preponderava o uso dos moldes. Os ateliês particulares passaram a funcionar como espaço de aprendizado integrado à academia no começo do século XIX, quando as universidades alemãs os converteram em parte do sistema oficial de ensino conhecido por Master Class. Consistia em, num determinado estágio do aprendizado, conceder e financiar um espaço ao artista aprendiz acompanhado por um mestre por ele escolhido¹³³. Os quatro artistas imaginaram algo semelhante para a Brasil: – não havia séries ou ciclos, mas decorrido certo tempo de prática alguns alunos, em consenso com os professores, passariam a freqüentar a Escola para desenvolver suas próprias pesquisas, acompanhados por um dos fundadores¹³⁴. Os “*self direct studies*” do *Black Mountain College* seguiam lógica similar. Também pela relação entre processo de aprendizado e o que Albers chamou “*development of will*”, pela diluição de estágios

¹³² Cf. HARRIS, M. E. *Op. Cit.*, p. 10; 14-15; 54.

¹³³ PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte – Passado e Presente*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 262-267.

¹³⁴ Entrevistas de Baravelli, Resende e Fajardo concedidas à autora em 2006. Flávia Ribeiro parece ter sido uma das poucas a cumprir todo o ciclo imaginado.

e pré-requisitos, pela horizontalidade entre professores e alunos e pelo apelo ao aprender, no lugar de ensinar, o projeto da Escola apresenta aproximações significativas em relação a experiência norte-americana, importante lembrar, *em termos de projeto*¹³⁵. Na Brasil: a percepção ia ainda mais longe. Arte se “*apreende*”¹³⁶.

(...) o curso muito estimulante que nós tivemos com o Wesley e ao contrário, as aulas nas faculdades – acadêmicas, mistificadoras, sempre privilegiando talento e o ensino de técnicas e oficinas artesanais, não desenvolvendo o raciocínio, nos indicaram um espaço vazio a ser ocupado. Se eu vou pensar em termos de princípios de ensino, me ocorre o seguinte: não se tratava de ensino, mas de aprendizado; isto é, você desloca o pólo de atenção do professor para o aluno. É ele o responsável pela operação de aprendizado.¹³⁷

Fajardo se reconhece herdeiro da “*inversão copérnica*” que Duke Lee provocava – “*em vez de ensinar desenho, você aprendia desenho*”¹³⁸. O desenho (e o processo criativo) era uma questão de observação, interesse, raciocínio visual e experiência. As aulas de Fajardo depois da Brasil: atentam às especificidades do meio expressivo – relações espaciais, sentidos do gesto e do traço, adequação e inadequação do meio à expressão¹³⁹. O autodidatismo que caracteriza seu próprio processo formativo¹⁴⁰ é parte inseparável das percepções de uma geração que investigava, por diferentes vias e razões, novas formas de fazer arte, na qual se pleiteavam espaços para essas concepções. A formação proporcionada pelo convívio com Lee abriu espaço para que se apercebessem do modo como vinham constituindo seus próprios repertórios e como a experiência os colocava a par da atividade artística, a despeito de não terem passado por escolas de arte. Já o

¹³⁵ HARRIS, M. E. *Op. Cit.*, p. 6; 15-17.

¹³⁶ À exceção do estágio de acompanhamento, todas estas bases de funcionamento da Brasil: constam no caderno de apresentação da Escola e nos depoimentos sobre ela. No *Black Mountain College* o acompanhamento não era oficial; quando os estudantes acreditavam ter concluído seus processos de aprendizado submetiam seus pedidos à apreciação de professores da instituição e outros convidados para avaliação final. Apesar de experimental, a passagem pelo *college* não impedia o ingresso de seus alunos em universidades dos EUA, altamente reconhecidas ou não.

¹³⁷ Cf. FAJARDO C. *Op. Cit.*

¹³⁸ FAJARDO C., Anexo, p. 30.

¹³⁹ Propor que se desenhe um punhado de algodão significa, além de um desafio, chamar atenção aos limites deste meio expressivo, bem como à necessidade de um raciocínio visual em que as intenções expressivas não estejam dissociadas do material e da técnica escolhidas. Esta era uma das propostas lançadas por Fajardo no curso de Desenho de Observação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes, em 2006.

¹⁴⁰ FAJARDO, C.; SALZSTEIN, F. *Op. Cit.*, p. 14.

“*vazio a ser ocupado*” indica uma ligação entre processo formativo e a prática em certo sentido profissional. Como na *Rex*, era mais uma questão de correção de rumos e entendimentos do que de negação das instâncias institucionais. A Brasil:, no seu projeto de modernização do ensino extrapolou: também colaborou na formação de um círculo de sociabilidade próprio que alcançou, ainda que indiretamente, o museu e o mercado. A inversão de responsabilidades do professor ao aluno, meio de desfazer assimetrias hierárquicas, era uma negação do autoritarismo; talvez também indício de uma noção de participação em sintonia com um modelo de democracia representativa que se plantaria mais tarde. Os tópicos que seguem têm dupla função: apresentar a experiência social da Escola para apontar linhas que a colocam em relação ao processo formativo dos fundadores e apontar outras, de diálogo com a esfera pública da arte e da cultura nos intrincados anos 70, do Milagre à “abertura”.

2.4| o desenho que não era desenho, a escultura que era pintura e etc., etc.

O proposta de inovação no aprendizado em artes não abandonou a prática do desenho; ela ocupa espaço privilegiado na memória do projeto. Era mantida sua função tradicional, de introduzir e organizar o universo da representação; a diferença é que, à semelhança do que se passou no convívio com Lee, ele era também um meio de exercitar e refletir sobre a natureza da visualidade, e sobre o próprio ato de desenhar. Alguns exercícios aparecem identificados com os quatro artistas, relacionadas às discussões e habilidades que fundamentam a expressão e a comunicação visual. É, por exemplo, o caso daquele em que um grande papel ou tela fixado à parede servia de suporte para exercitar e discutir os diferentes sentidos de ocupação do espaço com um ponto (alfinete), ou com gestos, atentando às relações entre corpo, movimento e extensão do traço no suporte. O desenho de observação de modelo vivo, muito recorrente na prática da Brasil:, exercia certo encantamento sobre os alunos, seja pela sensualidade do nu ou pela sugestão a uma das práticas mais antigas da arte¹⁴¹. Menos identificado com José Resende, em cujas propostas o desenho geralmente assumia lugar de registro ou índice de ocupação espacial,

¹⁴¹ Para compreensão detalhada do papel desta prática no aprendizado em artes, antes do romantismo e da concepção moderna comentada há pouco, cf. PEVSNER, N. *Op. Cit.*, em especial os capítulos 1, 2 e 4.

nos “estúdios” de Baravelli, Nasser e Fajardo as menções ao modelo vivo são bastante numerosas, sendo fim em si mesmo ou mediando experimentações em outros meios expressivos como a pintura, por exemplo. Sempre pautado na observação, outros objetos serviam de ponto de partida para o desenho – parafusos, vãos entre os tacos do chão, sapatos, a paisagem vista de cima da Escola, a arquitetura, o quarto, a casa. O retrato, de si e do outro, também era bastante praticado. A observação era sempre mantida como meio de mesclar a realidade do objeto a um trajeto pessoal de aprendizado, evitando a compreensão e uma habilidade normativa neste meio expressivo. O desenho de observação era quase que um equivalente da experiência de ver; o que explica o modo aberto, relaxado, lento, absorto no objeto que caracteriza sua prática na Escola¹⁴². “Era preciso conversar enquanto se fazia, ou ainda (ou principalmente) para que alguém percebesse que não queria conversar”.¹⁴³

Nasser articulava gesto e linguagem na observação, sublinhando o desenho como expressão do acontecimento perceptivo. Conforme os alunos a prática era acompanhada de reflexões além da arte, menções ao “zen budismo”, orientalismos (que se tornaram correntes nos anos 70) e formulações da biologia. Interessavam a Nasser os parâmetros consensuais ativados tanto no ato ver-desenhar, como na análise; Nasser incentivava o traçado contínuo, que a *“tua mão tem que acompanhar o teu olho”*¹⁴⁴. O desenho cego, de longe a lembrança mais unânime sobre a prática na Escola, tinha por fim explicitar que, mesmo diante da desobrigação de um diálogo franco com o objeto, o olho e corpo unidos no acontecimento perceptivo organizam os traços no papel; assim também se tinha em vista desinibir os participantes, equiparando os mais

¹⁴² As definições (lento, relaxado e absorto no objeto) são extraídas das entrevistas com os ex-alunos. Cf., a título de exemplo, a entrevista com Villas Boas, Anexo, p. 321.

¹⁴³ NASSER, Frederico In: Revista *Arte em São Paulo*, Edição Especial, São Paulo, outubro/1984, nº 86, Publicação sem paginação.

¹⁴⁴ Pini conta, Anexo, p. 235: “Mas era uma prática muito bacana, quase um exercício de meditação, porque passava assim, primeiros quinze minutos era silêncio absoluto, então é olhar, olhar, olhar, e tinha nenhum... Então você ficava olhando, olhando, olhando, de repente começava, um falava: ‘Ah, mas isso, ah, o outro, mas isso, mas aquilo’... E daí você ia vendo que, separar os grupos, então vamos agrupar as diferentes cores... Isso é uma coisa que depois quando eu dei aula de Matemática, isso é bem provável que se faça com as crianças, né, vamos separar em grupos? Cada um faz o exercício, (fazia muito isso, né) ‘vamos separar!’, ‘vamos anotar o que foi feito!’, ‘vamos registrar!’... Esse exercício da prática, né, que você aprende a contar, aprende a ver, eram propostas muito simples que faziam você entrar em contato com o teu traço original; então a tua mão tem que acompanhar o teu olho, não pode haver nenhum bloqueio, saber do seu traço e ir no movimento do teu olho que você observa. Você tem que ter esse domínio e tudo, então era maravilhoso, né!”

habilitados e os iniciantes. Nesse caminho interpolavam-se fatores psicológicos e objetivos na discussão dos resultados. Araújo definiu a prática do desenho na Escola como “*ato criativo impregnado de coragem, de decisões*” nas razões que levam um trabalho a parar ou a seguir num determinado ponto¹⁴⁵. Moreira Leite sublinhava pontos de contato entre o pensamento de Nasser e concepções concretistas, lembrando o pedido de, durante as aulas, evitar hesitantes “*linhas riscadinhas*” e “*expressão pessoal*”¹⁴⁶. Descrevendo seu curso no *Black Mountain*, Joseph Albers explicava que observação e representação puras eram fundamentais no aprendizado da comunicação gráfica, e que seus exercícios eram planejados para romper vícios e desenvolver a coordenação olho/ mão¹⁴⁷. No balanço do final do ano de 1970, o documento arquivado por José Resende explicava que eram também estes os dois objetivos do “*estúdio*” de Nasser. Contudo, completava: “Nasser procura desenvolver a visão criativa do aluno usando a figura humana. O aluno deve entender que estas aulas não são de ‘desenho’, ou de ‘anatomia’, ou de ‘composição’”.¹⁴⁸

E aí se nota a inversão complexa que a Escola Brasil: provocava – não era o desenho o que estava em questão, mas os interesses do artista professor, no caso de Nasser a “*figura humana*”. Cumpre assinalar a aproximação entre o interesse de Nasser e o aprendizado-convívio com Duke Lee, em que o desenho de observação e o nu feminino se faziam constantes; outro diálogo possível é com Flávio de Carvalho, que esteve presente na *Rex Gallery*. No catálogo de Nasser para a mostra BFNR em 1970, fotografias cujos movimentos e traços lembram traçados expressionistas acompanham dois grupos de tópicos. O primeiro alude a posições de Duke Lee e o segundo nomeia o modernista retomado pela galeria de Leiner, Lee e Barros:

- 1) get back commitment
- 2) presunçoso e calvinista e jacobino e chauvinista e fariseu, keynesiano
- 3) em traje de maiô

¹⁴⁵ Araújo, Anexo, p. 90.

¹⁴⁶ Moreira Leite, Anexo, p. 214.

¹⁴⁷ HARRIS, M. E. *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁴⁸ Documento datilografado, no arquivo pessoal de José Resende.

1)WA WEI

2)A vista me deixa de uma alegria coincidente com ela, depois das seis horas eu fico pensando se eu fôsse [sic] te visitar no estúdio do Flávio de Carvalho

3)... Moretown Frewen, Winston Churchill's scape-grace uncle, who was born to lose (loose) with grace, charm and class¹⁴⁹

Nesse indireto universo de associações podem ser supostas correspondências com as intrincadas transformações da cultura política brasileira da época. O retorno ao compromisso antecede a associação entre radicalismo jacobino, conservadorismo moral e econômico e é encerrado no absurdo “*traje de maiô*”. O princípio taoísta Wu Wei¹⁵⁰, que grosso modo evoca naturalidade e ausência de propósito, articula-se à imprudência e desprendimento financeiro de um aristocrata, político monetarista (Moretown Frewen) no jogo morfológico e semântico entre as palavras *lose* (perder, desperdiçar) e *loose* (soltar, estar livre, desprendido), e na alegria simples, “*coincidente*” com a vista. Por fim, a visita ao estúdio de Flávio de Carvalho e o encontro com uma modelo, nua, à noite. Era a exploração do desenho proposta por Nasser, em suas dimensões comportamentais. Numa consideração sobre os ares da época, além das evidentes doses de erotismo, a presença curiosa é o Wu Wei taoísta cujo sentido redundava em algo “que é porque é”. O capítulo VII do Dao De Jing elucida poética e filosoficamente a questão:

o céu dura/ a terra perdura/ céu e terra dura que duram/ por não viverem para si/
eis porque duram eternamente/ por isso o homem santo/ ficando atrás/ sobressai/

¹⁴⁹ Catálogo de Frederico Nasser para a mostra “Baravelli Fajardo Nasser Resende” no MAC-USP e MAM-RJ, em 1970.

¹⁵⁰ Antes de tudo inenarrável agradecimento à ajuda e indicações de leitura de Andrea P. Longobardi. Sem ela a tentativa de desfazer essa interessante cama de gato teria sido praticamente impossível. A tradução de Mário B. Sproviero do Dao De Jing (Tao Te Ching), livro base do taoísmo, está disponível em http://www.hottopos.com/tao/dao_de_jing01.htm. Acesso em: 06 nov. 2011. A grafia correta é Wu Wei e não Wa Wei. O erro exprime ou uma falha editorial ou (o que parece provável) equívocos correntes na leitura das tradições orientais, multiplicadas nas modas “orientalistas” do ocidente. Wu significa não tem, inexistente; e Wei, propósito, intenção. O capítulo intitulado “Signos em Rotação”, do livro homônimo de Octávio Paz, ajuda a compreender argumentos em favor de certa “atemporalidade”, pairando sobre a teoria da criação literária. O desapego de si e do sentido que parecem ter constituído as propostas de Nasser na Escola Brasil: pode encontrar uma condensação no seguinte excerto, com grifos meus atentando à centralidade do indivíduo, à dispersão e à centralidade da linguagem no aprendizado na Escola: “Agora o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo, o todo, se desfaz em pedaços. *Dispersão do homem, errante em um espaço que também se dispersa, errante em sua própria dispersão. Em um universo que se desfaz e se separa de si*, totalidade que deixou de ser pensável exceto como ausência ou como coleção de fragmentos heterogêneos, o *eu também se desagrega*. Não que tenha perdido sua realidade ou que consideremos como uma ilusão. Ao contrário, sua própria dispersão multiplica-o e fortalece-o. *Perdeu a coesão e deixou de ter um centro, mas cada partícula se concebe como um eu único, mais fechado e obstinado em si do que o antigo eu. A dispersão não é pluralidade, mas repetição: sempre o mesmo eu que combate cegamente a um outro eu cego*. Propagação, multiplicação do idêntico”. Cf. PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 101-102.

ficando fora/ persiste/ não será por não ter nada seu?/ pode pois realizar o que é seu¹⁵¹.

Ilustração 20
Frederico Nasser
Finex Sample, 1970

¹⁵¹ *Ibidem.*

Talvez no Wu Wei seja possível ler um referente à menção de que a Escola abria espaço para a reconciliação entre individualidade e coletividade, como certos ares de dispersão e renúncia a rígidos posicionamentos sociais ou políticos em tempos combativos, de muitas oposições, não só entre duas partes. A Escola, “*get back commitment*”, reservava um lugar separado para a arte e o indivíduo – assim se expressa ora o apolitismo, ora o traço de contracultura na Brasil:. No jogo de Nasser, em princípio entre sujeito e objeto, o referente foi ficando cada vez mais secundário, e não raro os exercícios transmutaram-se em vícios em parte que identificam o que, no decorrer dos anos, ficou conhecido por “estilo Escola Brasil”. À altura das entrevistas, a maior parte dos ex-alunos mantinha guardados seus desenhos cegos.

As propostas atribuídas a Fajardo enfatizavam tratamentos semânticos comuns ao campo da comunicação visual, contribuindo com doses de objetividade à expressão: selecionar uma parte do objeto observado e desenhá-la (ou retratá-la) ampliada, “sangrada”, ocupando todo ou em parte o espaço da folha; aproveitar das qualidades dos suportes (cor, textura etc.) na construção semântica¹⁵²; fundir cor (aquarela, óleo e a “febre” da tinta acrílica)¹⁵³ atentando aos sentidos das partes. Fajardo, desde os tempos de aprendizado com Lee, nutria interesse pelo design gráfico, de certo reforçado por suas próprias experiências de ensino anteriores à Escola Brasil:. A segunda parte do curso introdutório de Albers no *Black Mountain* era pautada no estudo dos materiais, explorando suas possibilidades e limites¹⁵⁴. A pesquisa de possibilidades

¹⁵² No Anexo, Diana, p. 139; M. Toledo, p. 298.

¹⁵³ Muitos ex-alunos contam da euforia em torno da novidade da tinta acrílica. Uma das falas mais sintomáticas do atravessamento do “Milagre Econômico” brasileiro (1967-1973) na experiência social da Escola é a de Diana. Os grifos são da autora: “Eu gosto de coisas duráveis. Então, qual era a melhor tinta que eu poderia ter ou usar? A melhor tinta, mais famosa, mais tradicional, é aquarela (inaudível), inglesa. Então, vou comprar aquarela inglesa. Ou a holandesa. Ou a Liquitex. E só existia na Casa do Artista. Era importado, era caro. *Quando veio a lei de proibição de importações, em 1974, minha primeira preocupação foi que não viria mais material importado para o Brasil. Gozado: eu, com 20 anos, preocupado com isso. Porque era importante. Era muito importante o material.* No Brasil, não se fabricava. Estava começando a indústria de tintas. Porque hoje em dia, tem. Tem fábricas boas. Mas na época não tinha. *Era tudo importado. (...) A classe média era rica. Gasolina era baratíssima. Todo mundo tinha carro; inclusive da nossa idade. O cara fazia 18 anos, e ganhava um carro do pai. Era barato. Ganhava um Fusca. Era barato, o Fusca. Gasolina barata. As estradas boas; tinham acabado de ser inauguradas. As grandes avenidas de São Paulo foram abertas. Não tinha trânsito. Os anos 70 foram muito legais. Andávamos pela cidade toda, de carro. E isso cria uma certa cultura, claro. Cria uma visão artística. Cria.* E aí começaram a vir crises econômicas. Em 1974 veio uma crise brava: a crise do petróleo. A gasolina começou a subir. Começou a complicar a coisa. E começou a faltar dinheiro. E é gozado: quando não há crise econômica, também não há aquela rigidez econômica, mesmo”. Anexo, p.130 e 135, respectivamente.

¹⁵⁴ HARRIS, M. E. *Op. Cit.*, p. 17-18. KATZ, V. *Op. Cit.*, p. 11.

semânticas dadas nas “superfícies” já compunha o catálogo deste artista para a mostra BFNR. Todo feito de fotografias, as imagens e a natureza do próprio meio expressivo são decompostas: preto e branco, luz e sombra, enquadramentos, real, representado e manipulado seja em relação a personagens, ou a “superfícies”. De acordo com o artista as páginas pretas serviam para deixar irreparáveis as marcas de manipulação sobre a superfície¹⁵⁵, como numa ironia alusiva ao voyeurismo potencialmente implícito à linguagem fotográfica. A pintura já era o interesse de Fajardo - a aquarela, a tinta acrílica, a observação do nu e “natureza morta” foram menções mais recorrentes quando o assunto eram as suas propostas. Nota aos enquadramentos feitos com as esquadrias das janelas, separando descontinuidades.

Ilustração 21
Páginas do catálogo de Carlos Fajardo
para a exposição BFNR (1970)

¹⁵⁵ Entrevista concedida à autora em janeiro de 2012.

A pergunta que dava início a uma das propostas lançadas por Luiz Paulo Baravelli – “*o que você quer fazer?*” – interrogava a responsabilidade de cada sujeito sobre o processo criativo, abrindo espaço para meios os mais variados, do bordado à marcenaria. O limite não muito nítido entre arte e invenção faz pensar que estava em jogo uma compreensão expansiva dos lugares sociais da prática artística. Fernando Stickel contou que queria construir uma cama com lâmpadas na cabeceira, mas que a complexidade do projeto o levou de volta à pintura¹⁵⁶ – assim a invenção foi trocada pelo bom e velho quadro de cavalete. Araújo lembrou de uma conversa sobre a “*mão do artista*”¹⁵⁷, sintomática do encantamento de “ser artista” que rondava a juventude da época, e alguns dos frequentadores da Escola. Carone fala em “*pulo*” para a arte contemporânea; ela observa que o gesto de referenciar os resultados das propostas a artistas e movimentos da história da arte fundamentava a confusão comum na Escola entre exercício e trabalho de arte¹⁵⁸. A inteligência, os repertórios a que a Escola possibilitava acesso e as descobertas desta “nova” arte provocavam excitação e encantamento.

Não sem algo da mesma confusão que há em Nasser, Baravelli tomava técnicas de variadas origens e funções para sublinhar a relação entre meio expressivo e significado. O procedimento incorporava quaisquer formas de expressão ao terreno da arte. Como na definição *Rex* por Carlos Felipe Saldanha na exposição Pau Brasil de Lee, em 1964, as coisas podiam transformar-se em “*consumadas obras de arte*”, bastando para isso o gesto de determinação do artista. Aparentemente era premissa duchampiana; mas havia um tanto também do arquiteto que queria ser artista. O tal encantamento “*Rex*” também habitava o processo formativo de Baravelli. Sobre *Estudo para a construção de São Paulo* ele escreveu:

Achei num ferro velho, em bom estado, uma chapa de metal, com uma borda virada e que deveria ter sido uma tampa de caixa de luz ou algo parecido. Levei ao lugar onde faziam granilite, que é uma espécie de cimento reforçado, colorido

¹⁵⁶ F. Stickel, Anexo, p. 248.

¹⁵⁷ “E eu lembro da primeira aula do Baravelli, que ele começou a aula pedindo para olhar a mão de todo mundo, olhar as mãos dos alunos. E começou a falar sobre a mão do artista. *E era um fascínio essa coisa do artista, do que é a arte, do que é ser artista, do que ele deseja de querer entender e se comunicar de outra maneira, de uma outra forma.* E lá era possível se comunicar e se expressar, enfim, começar a mexer com os recursos da linguagem audiovisual. Ao mesmo tempo que a gente não entendia nada, isso não era muito uma objeção, não era muito um problema.”. Araújo, Anexo, p. 86, grifos da autora.

¹⁵⁸ Carone, Anexo, p. 98. Idem

e endurecido e que se usa para pisos, de grande resistência. Pedi uma placa preta e polida que se encaixassem na tampa de metal. Comprei também uma barra de ferro, com cinco centímetros de largura por um de espessura e uns três metros de comprimento. Já no estúdio, amarrei a barra ao para choque do meu fusquinha, encostei com jeito na parede, pus a primeira marcha e, devagar, fui dobrando até conseguir um ângulo reto. Furei as partes de metal e granilite e com dois parafusos passantes, porcas e arruelas mandei cromear, juntei tudo. A peça parou em pé e, sem esforço, me veio o título. Pensei que São Paulo vinha sendo construída assim, desde o começo, com ingenuidade e engenhosidade, acaso e projeto, e que, como a cidade, a peça vivia um equilíbrio tenso e escuro.¹⁵⁹

Ilustração 22
L. P. Baravelli
Estudo para Construção de São Paulo, 1970

Baravelli propunha trabalhar na oficina com serras, tupias, lixadeiras, soldas. Os trabalhos que expôs no MAM-RJ e no MAC-SP também diluíam meios expressivos na experiência criativa, alguns originados do interesse em fazer da paisagem um objeto e não pintura¹⁶⁰. A curiosidade do “como fazer” que intrigava Baravelli provocou desconforto e desorientação numa dona de casa de classe média alta, antes aluna de Flexor, acostumada aos desenhos e ao deleite estético. Franco, como outros ex-alunos, acredita que a passagem pela Escola foi em parte responsável por provocar a retração; sentia-se tolhida por intelectualizações, e mais exigente com relação às qualidades e finalidades de seu próprio trabalho¹⁶¹. As tupias e serras faziam notar que as formas da arte tinham mudado; na história das vanguardas as transformações e rejeições de técnicas tradicionais representaram também gestos de determinação dos artistas com relação à realidade e

¹⁵⁹ BARAVELLI, L. P. *Baravelli comenta seu trabalho*. São Paulo: J. J. Carol, 2009. Publicação sem paginação.

¹⁶⁰ Entrevista concedida à autora em janeiro de 2012.

¹⁶¹ Franco, Anexo, p.190 e 193.

à função social da arte, colocando à prova o especificamente artístico¹⁶². Quanto ao caso narrado, fica a nota de que o incômodo e abandono temporário de Franco, por linhas retas ou “cegas”, expressava uma pergunta importante e talvez deixada à parte na Brasil: – afinal, para que fazer arte?

Variações de materiais sobre uma mesma forma, semelhantes ao desenho de montanhas, feitas de fórmica, compensado, duraplac, acrílico e madeira chamam uma vez mais o fundo bauhasiano do processo formativo e criativo dos fundadores da Brasil: aqui ao modo do processo criativo de Baravelli. Toledo guardou a lembrança de uma aula bem-humorada em que lhe foi apresentado um livro chamado *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture* de Bernard Rudofsky¹⁶³, expondo relações entre necessidades culturais e formas de morar e viver, expressas na arquitetura e nos objetos cotidianos. Rudofsky passou pelo Brasil da década de 30 e foi um dos conferencistas no curso de verão da *Black Mountain* em 1944¹⁶⁴. O limite entre criação e invenção nesses exercícios propostos por Baravelli cortejava a arquitetura, o design e suas derivações que, no mundo das especializações derivadas. A Escola Brasil: experimentava sem o compromisso da viabilidade de fato – Vogt lembra que os chassis de ferro construídos nessas oficinas tornavam as telas pesadas e que, passado algum tempo da feitura, a ferrugem da estrutura manchava o tecido. Velludo, arquiteta que atualmente desenha e constrói mosaicos para residências e edifícios comerciais, disse que vivia àquela época uma “*procura de linguagem*” e que as práticas da Escola avivaram sua percepção sobre a “*gama de materiais*” existentes, não restritos ao universo da arte¹⁶⁵. Velludo e Ehmke recordam que um dos projetos consistia em elaborar uma escultura (ou um projeto?) atentando à natureza do material escolhido¹⁶⁶.

¹⁶² BÜRGER, Peter. *Op. Cit.*, p. 117-186.

¹⁶³ C. Toledo, Anexo, p. 281.

¹⁶⁴ Cf. HARRIS, M. E. *Op. Cit.*, p. 96; 99; 104. E também: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3605&cd_idioma=28555. Acesso em: 18 nov. 2010.

¹⁶⁵ Velludo, Anexo, p. 308.

¹⁶⁶ Velludo, Ibidem; Ehmke, Anexo, p. 146.

Ilustração 23
Ateliê de L. P. Baravelli (c. 1970),
as “montanhas” em pedra,
pintura e recortes

Baravelli encheu uma das salas da Escola de espelhos na penumbra para provocar a percepção espacial e corporal dos ocupantes¹⁶⁷. As possibilidades de reflexão e construção em do espaço aparecem sempre associadas a Resende – fazendo uso de fios, música e passeando de carro pela cidade. Distinguiam-se das de Baravelli por partir de inscrições e diálogos com o espaço e tempo reais. O segundo exercício unânime nas memórias dos ex-alunos consistia em percorrer um trajeto pela cidade saindo da Escola Brasil: em direção às avenidas Nove de Julho, Paulista e suas cercanias. Como em *Jardim de Jaques Tati* (Ilustração 24), os exercícios passavam pela observação de determinações particulares no heterogêneo e anônimo do espaço da cidade. Às vezes provocavam situações em que a experiência do espaço urbano fosse mais veemente, como na ocasião um grupo, em parte composto pelas famosas e incômodas madames, desceu do carro, por ordem do artista, dentro do túnel da Avenida Nove de Julho; depois do encontro das referidas senhoras com alguns moradores de rua, a gritaria e o medo tomaram conta do grupo¹⁶⁸.

¹⁶⁷ C. Toledo, Anexo, p. 284.

¹⁶⁸ Entrevista concedida à autora em 2006, Anexo, p. 53.

Vogt contrastou as primeiras aulas de Nasser, intimistas, com modelo vivo e no atelier, com o curso de Marcelo Nitsche de que participou pouco antes da Escola. No último, exercícios como os propostos por Resende eram freqüentes – andanças (a pé) pelos canteiros da Praça Roosevelt deveriam estimular a construção de trabalhos e projetos artísticos¹⁶⁹. Em intervalo correspondente a Escola Brasil: (entre o final dos anos 60 e a primeira dos 70 Nitsche) Carmela Gross, Ana Cristina Rocco e Iza Ribeiro desenvolviam atividades artísticas com crianças na Praça Dom José Gaspar, no centro da cidade de São Paulo, aos domingos¹⁷⁰. Além de um nítido contraponto em relação ao círculo de sociabilidade que a Escola Brasil: cultivou, o projeto destes artistas dá medida de certas oposições de ânimos e posturas entre os artistas da época.

As propostas de Resende procuravam diluir o objeto em favor de experiência; a “trama narrativa” construída com histórias e recortes de papel, como a ocupação de espaços com fios ou corpos dos presentes, são exemplos de propostas que necessariamente soluções particulares em arranjos coletivos. Longas e densas reflexões aparecem associadas às memórias em torno e Resende na Brasil:. Para Stickel a proposta era a “*mais densa, mais chata, mais esquisita*”, o pensamento de Resende o mais “*difícil de captar*”, para Vogt o espaço do silêncio e do mistério, à semelhança do que sugerem alguns de seus trabalhos na mostra BFNR¹⁷¹.

A fala era outra prática fundamental na Escola, nas propostas de todos os artistas. Exercitando formulações críticas sobre os resultados eram lembrados artistas, movimentos e tendências da arte, sendo o modernismo o ponto de partida prioritário. Existem menções ao incentivo dos quatro à escrita. Também a correções e ressalvas diante de exercícios e comentários mal articulados – Pini contou que uma boa solução encontrada por ela não impediu que um dos artistas observasse que o que se passava ali era uma espécie de “*sorte de iniciante*”, já que a aluna era incapaz de articular as questões que a tinham levado a resolver a proposta daquela

¹⁶⁹ Vogt, Anexo, p. 338.

¹⁷⁰ Cf. RIPOLI, J. Cronologia Crítica. In: *Carmela Gross – Um corpo de Idéias*. São Paulo: Pinacoteca/ Imprensa Oficial, 2011, p. 106-114.

¹⁷¹ Respectivamente, no Anexo Carone, p. 97; F. Stickel, p. 248; Vogt, p. 339. Sem negar sua aproximação com Clark, sugerida posteriormente, Resende aponta procurava manter afastadas interpretações psicanalíticas ou “psicologistas” das experiências que propunha. Entrevista concedida à autora em dezembro de 2011.

maneira¹⁷². Fajardo propunha situações para pôr em discussão as diferenças entre gosto pessoal e crítica, por exemplo, por meio de uma escuta musical¹⁷³. Para Pini aprendia-se a ver na Escola através da “*democracia do falar*”¹⁷⁴. Fernandes acredita que a Brasil: o ensinou “*a criar problemas, enfrentá-los, compreendê-los e resolvê-los*”¹⁷⁵. Segundo seus alunos, a prática na Escola esbarra na vaga denominação “*conceitual*”, entendendo nela a centralidade do discurso na constituição da experiência artística, “*contemporânea*”.

Ilustração 24
José Resende
Jardim Jacques Tatit, 1970

2.5| o milagre: arte e capital cultural vistos através da Escola Brasil:

Além dos estudantes e candidatos à carreira de arquitetura, ex-alunos do IADE e dos cursos por onde passaram os quatro fundadores, havia na Escola Brasil: um núcleo significativo de alunos advindo de Santo Amaro, Alto da Boa Vista e Brooklin, bairros nos quais houve uma concentração significativa de imigrantes e descendentes de alemães, norte-americanos, entre outros “*estrangeiros*”. Alguns desses alunos chegaram à Escola por relações indiretas com os

¹⁷² Pini, Anexo, p. 234; Pini referia-se a um exercício que consistia em realizar uma colagem no espaço real.

¹⁷³ Balaço de atividades desenvolvidas ao longo de 1970, no arquivo pessoal de Resende.

¹⁷⁴ Pini, Anexo, p. 244.

¹⁷⁵ M. Fernandes, Anexo, p. 352.

fundadores, outros pela aproximação da Escola a Duke Lee, o “vizinho ilustre”¹⁷⁶ de Santo Amaro. Poucos tinham mais do que 50 anos de idade e a Escola se recusava a receber crianças. É comum encontrar nas entrevistas a afirmação de que ter feito parte da Escola provocava no meio de arte e adjacências quando não uma diferença positiva, certa curiosidade. Os ex-alunos caracterizam a marca de quem passou pela Brasil: por uma questão de “*atitude*”, pela diferença de uma experiência tida como inovadora; ainda que um tanto incompreensível aos pais pagadores, colegas de faculdade e trabalho, já que a aplicação direta em termos de colocação profissional ficava, à época, indefinida. Todos os entrevistados enxergam na Escola, contudo, um canal de acesso privilegiado à “*enxurrada*” de novas informações em circulação na cultura brasileira a partir dos 60. As emissoras de rádio e televisão expandiam seu peso, presença e influência e a década de 70 foi o momento da definitiva afirmação da indústria cultural no Brasil¹⁷⁷.

Com a informação estavam em jogo “novos” códigos de comportamentos que coroavam o crescente apelo à criatividade no correr da década, trançados a especializações profissionais ligadas à obrigatoriedade do ensino de arte nas escolas, às vagas abertas por multinacionais ou o crescimento do campo publicitário, sua modernização e especialização¹⁷⁸. A biblioteca que reunia os livros de Resende, Fajardo, Baravelli e Nasser, raros para a época, e o galpão reformado em

¹⁷⁶ No Anexo Corte Real, p. 109; Peschke, p. 227.

¹⁷⁷ Partes deste processo devem ficar mais claras adiante, no terceiro capítulo.

¹⁷⁸ No terceiro capítulo as observações sobre o processo de modernização autoritária devem esclarecer as possíveis relações entre a experiência social Escola Brasil: e seu contexto. A Lei nº 5.692, de 1971, tornava a iniciação em artes disciplina obrigatória da 1ª a 6ª série do antigo ensino de 1º grau. Seguiram a lei organizações de arte-educadores, bem como produção acadêmica crítica aos cursos rápidos e práticas escolares conseqüentes da abertura deste “nicho” de mercado. Cf. DURAND, J. C. *Op. Cit.*, p. 174-175. Acerca das críticas dirigidas aos métodos que acompanharam a concepção e a implantação da disciplina no currículo, cf. BARBOSA, Ana Mae. Arte Educação no Brasil: do modernismo ao pós-modernismo. In: *São Paulo: Revista Art&*, outubro-2003, nr. 0. Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-00/artigos.htm>. Acesso em: jul. 2010. COSTA, Iná C. *Op. Cit.* In: MARQUES, J. C. (org.). *Op. Cit.* Sobre o alargamento e especialização do campo publicitário durante a ditadura cf. BENEVIDES, Pedro. *Publicidade e Autoritarismo no Brasil*. São Leopoldo: Centro de Ciências da Comunicação; UNISINOS/ RS, 2006. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação.

que foi montada a escola certamente somavam atrativos¹⁷⁹. A antiga fábrica toda pintada de branco, arejada, com pranchetas, cadeiras e mesas inteligentes e funcionais projetadas por Baravelli, os próprios artistas e até os alunos, tudo enfim na Escola representava acesso a um universo “novo”. Aos olhos da jovem Velludo “*todo mundo lá fazia uma coisa diferente. Tinha uma trajetória como artista, ou arquiteto*”¹⁸⁰. O mundo da arte, do cinema, da literatura e da filosofia parecia “*muito nobre*” e também atraía quem tinha vontade de “crescer profissionalmente”, de pertencer a um grupo “*diferente, superior*”, que representasse o “*máximo da contemporaneidade*”, como alguns alunos acreditam que a Escola tenha sido¹⁸¹.

Informações acompanhavam comportamentos (e às vezes estereótipos) ligados ao “ser artista” e à ordem social, política e econômica emergente com a ditadura. As entrevistas dos ex-alunos são atravessadas pela notada relação entre capital cultural e comportamento¹⁸². O projeto dos quatro artistas era adjetivado na imprensa (e do mesmo modo o é entre os ex-alunos) pelo termo “*vanguarda*”, constantemente associado a posições e conteúdos (uma vez mais) “novos”¹⁸³. A pequena nota publicada na Folha de S. Paulo em 17/01/1970 é um dos sinais do alardeado cosmopolitismo em torno do grupo na imprensa:

¹⁷⁹ “Tudo dá idéia de uma fábrica: a fachada pintada de branco com muro muito alto, a chaminé, o portão de alambrado pintado de cinza escuro. E os homens que andam de um lado para outro, inspecionando tudo enquanto outros homens trabalham. (...) Os móveis são simples; cadeiras de madeira com assento e encostos de lona abóbora e mesas de madeira com pés de ferro. E para cada aluno uma prancheta que será apoiada nas pernas. No teto (tudo pintado de preto [sic]) um jardim vai tornar mais agradável a paisagem e ali serão dadas aulas de desenho.” In: *É uma fábrica, de artistas*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 11/05/1970. Já falamos que o convívio formativo com Lee alimentou o interesse dos jovens artistas com relação a tendências e movimentos até ali novos; alguns dos fundadores da Escola fizeram, à época, viagens ao exterior de onde trouxeram contatos com outros artistas e exposições em museus e galerias e, provavelmente, livros, catálogos e revistas internacionais. Um bom exemplo da conjuntura é o catálogo sobre o trabalho de Marcel Duchamp que Fajardo adquiriu ainda nos tempos da *Rex*, que integrava a biblioteca da Escola. Cf. LEBEL, Robert. *Sur Marcel Duchamp*. Paris: Editions Trianon, 1959. Livro da biblioteca pessoal de Carlos Fajardo.

¹⁸⁰ Velludo, Anexo, p. 307.

¹⁸¹ Entre os ex-alunos, a título de exemplo, cf. Anexo Velludo, p. 306; Peschke, p. 232/ 233; Farah, p. 154.

¹⁸² BOURDIEU, P. *Op. Cit.*, p. 14-25.

¹⁸³ Cf. Quatro Amigos em Mil Metros de Vanguarda. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23 setembro 1970. Artigo sem autoria assinada. KLINTOWITZ, Jacob. A vanguarda no MAM. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 agosto 1970. AYALA, Waldir. Arte Nova de São Paulo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 agosto 1970. As páginas dos respectivos periódicos estão arquivadas na Fundação Bienal de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro como recortes, com as respectivas numerações cortadas.

Frederico Nasser (Escola de Wesley Duke Lee) foi para NY [sic] a fim de fazer contatos para a formação do Centro de experimentação artística, que será fundado em São Paulo pelos artistas plásticos Rezende [sic], Baravelle [sic] e Fajardo¹⁸⁴.

Outros artigos e notas sublinhavam a “*assimilação de novas vogas internacionais*”, os “*catálogos, caros, em off-set*”, “*a mais prafrentex linha de artistas que caiu no gosto da jovem guarda*”, o “*testemunho da vanguarda de São Paulo, produto de um progresso industrial*”¹⁸⁵. A Brasil: foi, para muitos de seus alunos, o primeiro contato com o deslocamento do polo europeu para os Estados Unidos – Duchamp, Guggenheim, Pollock, Warhol, De Kooning, Ives Klein, Giacometti, Tony Smith, W. Kelly etc¹⁸⁶. Os “novos” materiais e procedimentos, a associação do projeto com a emergência da arte norte-americana e anglo-saxã, o experimental identificado como postura criativa atrelado também às atividades produtivas, a rejeição no nacionalismo (e também às vezes do nacional) e da política na produção artística são, entre outros aspectos, centrais na constituição do sentido desta diferença ou “*atitude*”, identificada com a Brasil:.¹⁸⁷

Doses de deslumbre por produtos internacionais não passam sem nota: as tintas, pincéis, papéis, aquarelas e outros materiais importados então diversificados nas prateleiras de lojas especializadas¹⁸⁸ habitam também as entrevistas dos ex-alunos, seja pelo consumo ou por sua recusa¹⁸⁹. Longe de com esse dado propor qualquer moralismo sobre condutas e padrões de consumo pessoais, a questão é observar aspectos que indicam o ingresso das artes plásticas na lógica da indústria cultural, os mitos e mercadorias que movem seu campo. E, sobretudo, as

¹⁸⁴ In: *Folha da Tarde*, São Paulo, 26 junho 1970, Seção Artes Plásticas, encontrada no Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, em 2006.

¹⁸⁵ Estes adjetivos à mostra BFNR foram encontrados, respectivamente em MAURICIO, J. Vitalidade Paulista. *Folha da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 agosto 1970; Impacto e Criatividade no MAC. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 outubro 1970, artigo sem autoria assinada; No Museu de Arte Contemporânea... *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 setembro 1970, artigo sem autoria assinada. AYALA, W. *Ibidem*.

¹⁸⁶ Cf. a título de exemplo no Anexo Ribeiro, p.354; F. Stickel, p. 247/-257; Corte Real, p. 110; Diana, p. 129.

¹⁸⁷ A diferença vantajosa contada pelos ex-alunos consiste justamente na oposição da Brasil: aos propósitos e procedimentos notadamente comerciais de escolas como a Panamericana de Artes. Cf. Anexo Baravelli, p. 23; Resende p. 52; Diana p. 132; Soban, p. 271.

¹⁸⁸ Cf. DURAND, J. C. *Op. Cit.*

¹⁸⁹ Houve uma espécie de coqueluche na Brasil: em torno do aparecimento da tinta acrílica. Cf., a título de exemplo, Anexo Velludo, p. 307; Diana p. 130; Carone, p. 99; “Boi”, p. 182; Andrada e Silva, p. 73; C. Toledo, p. 294.

relações entre as inflexões na cultura política que seguem a 1968, concomitantes a expansão do consumo de luxo. Por muitas vias a experiência social da Brasil: encontra rebatimentos nessa conjuntura, em que também gemina a afirmação da arte e cultura como campos de trabalho especializados, processo progressivo a partir dos anos 70. Na crítica à mostra BFNR Zanini fez nota à postura profissional dos artistas demonstrada na capacidade de “*aliar problemática criadora aos fatores do planejamento e da organização*”¹⁹⁰. Já falamos da empresa de mosaicos de uma das alunas; outro aluno é dono de uma empresa especializada em projetos de interiores para escritórios¹⁹¹. Muitos trabalham ou trabalharam em áreas em que iniciação estética ajuda a compor valor – arquitetura, design gráfico, de interiores, moda, publicidade etc. Outros tornaram-se arte-educadores¹⁹². Há aqueles para quem a Brasil: parece ter tido efeito um tanto indisciplinar; um ex-publicitário contou que a experiência ajudou na criação de uma embalagem para a marca Café do Ponto, mas também criou conflitos:

(...) eu coloquei ali coisas que eu assimilei da Brasil, por exemplo, a sua identidade, porque naquela época era assim, as editoras, Editora Abril, Editora Três, tal, as agências de publicidade chamavam os ilustradores e falavam: “Olha”, pegavam um anuário americano, falavam: “Está vendo aqui o fulano, está vendo essa... Não dá para você fazer essa ilustração seguindo aqui o...” Entendeu? E os caras faziam, pô!¹⁹³

A Escola ajudou a descartar “carreiras de artista”; e foi ao mesmo tempo formadora de um círculo de sociabilidade da arte. Por esse caminho, entre informações “novas” e especializações

¹⁹⁰ Cf. ZANINI, W. *Op. Cit.*

¹⁹¹ Cf. “Edo Rocha Espaços Cooperativos” em: <http://www.edorocha.com.br/site/Home.aspx>; “Estúdio de Mosaicos Bartira Velludo” em: <http://www.estudiodemosaicos.com.br/home.htm>; “Brinquedos Raros” de Sidnei Diana em: http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/9220_NAO+E+BRINCADEIRA. Acessos em: 09 fev. 2011.

¹⁹² A nomeação “arte-educadores” ganha força na esfera pública da arte a partir da segunda metade dos anos 70 para, entre outros fins, ressaltar a especificidade da atividade didática no campo da arte; era um dispositivo crítico com relação à multiplicação de cursos rápidos, do abuso da livre expressão como sinônimo de conteúdo da disciplina, entre outros problemas em curso na prática das instituições de ensino no campo, públicas e privadas. Mas a inversão da “educação artística” à “arte- educação” representou um apelo à especialização que, de acerto modo, relega a segundo plano outra especificidade importante: a educação. Sobre o apelo de “novo” contido na criatividade, no campo escolar, o trabalho de Daniel Revah é um caminho interessante cf. REVAH, Daniel. *Na trilha da palavra alternativa: a mudança cultural e as pré-escolas alternativas*. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 1994.

¹⁹³ Anexo, Peschke, p. 231.

derivadas, o longo excerto do depoimento de Machado Assumpção, concedido em 1979, aperta outro ponto nevrálgico de um processo de que a Escola Brasil: fez parte:

Em termos de arte a Escola é tipicamente cosmopolita, fruto do grande centro urbano que é São Paulo e de todas as informações atuais e atuantes, internacionais e nacionais. Sua influência se exerce em dois grupos:

- dos que fazem arte
- dos que compram arte

Nos primeiros, de uma maneira mais profunda, modificando valores e questionando com suas concepções o que se poderia chamar “Realismo Mágico”. Nesse nível, sua atuação é mais duradoura visto que atinge realmente o grupo mais ligado às artes. Marcou bem seu tempo e deixou raízes. Nos que compram arte, pelo grande número de suas alunas como hobby ou passatempo, mas que assim mesmo foram atingidas pelas idéias da Escola e ampliaram seu raio de influência num círculo potencialmente muito comprador.¹⁹⁴

As colocações são ótima introdução às mudanças (de ares e estrutura) no campo da cultura na década de 70, em que o mercado de arte ganha força expressiva¹⁹⁵. Esse círculo de sociabilidade “novo” constituiu uma parte da esfera pública envolvida em informações, repertórios e “tendências” em movimento na experiência da Escola, que chega inclusive a tomar parte desse processo de modernização em termos bem concretos – galerias inauguradas, obras adquiridas, carreiras diferenciadas plantadas. Um ex-aluno conta que os preços dos trabalhos dos amigos da Brasil: eram ainda muito baixos e que havia entusiasmo geral com as conquistas atingidas em exposições, vendas etc. Na época da Escola “Boi”, Baravelli, Fajardo, Nasser e Resende freqüentavam, junto com Dudi Maia Rosa e outros amigos da Escola, a casa da praia da mãe de Vogt; a família tinha trabalhos de Baravelli e Resende. Além de Vogt, sua mãe e o irmão também estudaram na Brasil:, trocando as mensalidades pela manutenção dos jardins da Escola. Dudi Maia Rosa, Nasser, Augusto Lívio Malzoni e Fernando Stickel viajaram juntos a Nova York e Los Angeles – *“cinco caras soltos em Nova York, só naquilo: museu, arte”*¹⁹⁶. Stickel era filho

¹⁹⁴ Depoimento de ASSUMPÇÃO, Lucila Machado. In: CARVALHOSA, H. SAWAYA, R. *Op. Cit.*, p. 27.

¹⁹⁵ Outro tema detalhado no terceiro capítulo.

¹⁹⁶ Anexo F. Stickel, p. 253-254.

de Érico Stickel¹⁹⁷. Dos jogos de futebol na casa dos pais de Stickel participavam os quatro artistas da Brasil: e outros amigos dos cursos de arquitetura ligados ao projeto da Escola – Aieto Manetti Neto, Edo Rocha, Augusto Lívio Malzoni, Plínio Toledo Piza, Dudi Maia Rosa e “Boi”, entre outros.

Nos churrascos na fazenda de Lucila Machado Assumpção e nas “farras” no estúdio de Baravelli desenrolaram-se namoros, rompimentos e desafetos, como o caso entre Luísa Strina e Wesley Duke Lee, que terminou na criação da galeria. A primeira loja foi montada no antigo estúdio de Baravelli e, em 1994, comemorando 20 anos de empreendimento, a fundação era oficialmente narrada como “*ação entre amigos*”¹⁹⁸. Baravelli conta que Strina começou vendendo trabalhos do grupo de modo esparso, a parentes e conhecidos dela e a sua família, e que na mostra BFNR ela ficou responsável pelas vendas informais dos trabalhos, levando conhecidos

¹⁹⁷ Fernando Stickel é presidente da Fundação Stickel, hoje dedicada a fins “socioculturais”. Também é artista plástico; nos anos 80 teve um ateliê-escola em que trabalhava muito tendo como escopo o que aprendeu na Escola Brasil. Cf. Anexo, F. Stickel, p. 254. Seu pai, Erico Stickel, advogado e industrial, foi dono do *Abaporu* de Tarsila do Amaral até vender o quadro a Raul Forbes em 1984, por US\$ 250.000,00. Forbes, por sua vez, o vendeu ao argentino Eduardo Constantini. *Abaporu* é hoje parte do acervo do MALBA. Cf. http://www.istoe.com.br/reportagens/355_ABAPORU+VOLTA+AO+BRASIL+MAS+SO+EMPRESTAD. Acesso em: 23 out 2011. Érico Stickel colecionou, ao longo da vida, mais de um milhão de imagens – mapas, gravuras, desenhos – do percurso de estrangeiros pelo Brasil Colonial. A coleção foi recentemente vendida ao Instituto Moreira Salles. Erico e Martha Stickel são conhecidos por suas ações beneméritas e pelo gosto pela arte e cultura evidentes nas coleções de peso de que eram donos. A curiosidade é que, segundo seus filhos, Fernando e Silvia Stickel, a família nunca foi muito interessada nos acontecimentos que interferiam diretamente sobre a vida do país, mantendo inclusive distância e, no caso de F. Stickel à época da Escola, verdadeiro descaso pela política. Cf. Anexo, F. Stickel, p.252-253; S. Stickel, p. 263-264. Sobre as coleções cf. SIRIUBA, Erico João. *Uma Pequena Biblioteca Particular* – Subsídios para o Estudo da Iconografia do Brasil. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 1994.

¹⁹⁸ Cf. FARIAS, Agnaldo (texto). *Galeria Luisa Strina: 20 anos de arte brasileira*. São Paulo: Galeria Luísa Strina, 1995.

e interessados à mostra no MAC-USP¹⁹⁹. No arquivo pessoal de Resende, junto com o material referente à Escola Brasil, estão guardadas páginas datilografadas com preços de cada uma das obras, determinadas então pelos próprios artistas.

Nos anos 80 os mesmos operários que trabalharam na construção do ateliê de Baravelli na Granja Viana²⁰⁰ executaram as obras da Galeria São Paulo, criada por Regina Boni, outra ex-aluna,²⁰¹ antes esposa de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, ex-vice presidente de Operações da Rede Globo. A situação rendeu à sua galeria uma valiosa cartela de clientes, incluindo nela a família Setúbal e Marinho. Baravelli ajudou Regina Boni a construir a loja e foi um dos artistas da galeria no seu até ali inédito sistema de exclusividade dos artistas, trocada por remunerações mensais e garantia de recompra dos trabalhos aos clientes. Baravelli argutamente notou que a galeria de Boni fechou quando, além de sem apoio na esfera pública – críticos, jornalistas, artistas

¹⁹⁹ Cf. Anexo Baravelli p. 26-27: “E uma das alunas da *Escola* era a Luisa Strina. Que ela é mais nova que eu um pouco, acho, e ela já tinha feito lá um, eu nem sei se ela chegou a fazer um curso superior, deve ter estudado, (inaudível), essa coisa meio de moça grã-fina boa família. E ela foi lá fazer *Escola* né, estava lá com tempo livre... E na *Escola*, ela conheceu o Wesley. Casaram um tempo, moraram juntos uns tempos... E bom, e ela na casa da mãe dela, era uma casa grande em Higienópolis, e ela tinha um jardim de inverno, que era uma espécie de salinha dela, então tinha lá uma mesinha que ela lia, estudava, recebia os amigos, um lugar agradável. Bom, e aí a gente foi fazer essa exposição, a exposição seguinte foi em 1970, o ano de inauguração da *Escola*. Nós fizemos no museu, aqui no MAC e lá no MAM do Rio. E a mãe dela que era uma senhora muito distinta assim né, disse: ‘olha, os seus professores estão fazendo uma exposição, você seja uma moça simpática e vá lá e compre um trabalhinho de cada’. (risos) E aí ela foi lá e comprou um de cada; quer dizer, eram objetos pequenos, umas coisas bonitinhas de parede e tal; e botou na família dela né. E aí ia lá assim a prima dela, ‘ah, que coisas bacanas, de quem são?’, ‘ah, são jovens artistas, meus professores’ tal né, ‘olha a prima Bia vai casar né, será que não podia dar um desses? Você me leva lá? Eu queria comprar uma pra dar pra Bia’. E a Luisa começou a gostar da história né, de intermediar essas vendas, começou a levar gente nos ateliês e tal. E começou achar aí, começou a ganhar um dinheirinho com isso né? Então ela começou a achar que era uma profissão legal, ser marchand, já estava na *Escola* também, estava namorando o Wesley... Estava no meio. E a atual galeria dela era meu ateliê, imagina... Na esquina da Oscar Freire com a Padre João Manoel. Quer dizer, não era o prédio todo, eu tinha o andar de cima, embaixo era um boteco, um bar e o andar de cima, estava pra alugar. E eu aluguei pra fazer meu ateliê porque eu morava na Bela Cintra né, e a... Como ateliê era ruim porque era muito barulhento, tinha uma janela virada pra rua, e era enfim, eu ficava lá trabalhando, mas era uma coisa muito chata porque as pessoas vinham da rua, e era passagem aí eu não tinha sossego porque todo mundo ia lá zonear, todo mundo dá uma passadinha né, você está lá com o pincel pingando tinta e as pessoas olhando ‘não tem uísque aí não?’ (risos) Então quer dizer era bom porque era meio agitado tal, mas eu nunca fui muito disso assim, para trabalhar então... E como ela estava procurando um lugar pra talvez fazer uma galeria né, falei ah, eu te passo o aluguel aqui, você assume o... Fica com o abacaxi, e pra uma galeria é ótimo né, e eu arranjei um outro ateliê no Itaim, sei lá eu me mudei. E aí ajudamos lá a montar a galeria, parafusar prateleira sabe, uma coisa muito artesanal. E aí quer dizer a gente meio... Não entramos também no sistema existente das galerias que já estavam estabelecidas e tal, foi uma coisa meio de você fazer o seu marchand. E ser feito por ele. Essa janela é uma coisa que vai vir tudo junto e... Então, pelo menos a minha inserção no mercado foi mais ou menos natural assim. Desde o início vendia, agora, sempre foi muito gradual também, porque... (...) Quer dizer a *Escola* acabou, cada um foi pro seu lado, praticamente o único artista realmente de mercado que tem, que sobrou fui eu aqui né?”

²⁰⁰ Bairro do município de Cotia, Grande São Paulo.

²⁰¹ Anexo Baravelli p.27, F. Stickel, p. 250.

– o Plano Real eliminou a galopante e constante inflação, principal razão das permutas de valores acumulados por obras de arte.

Agora, quanto à profissão que exerço, sem dúvida alguma, ela se deve ao fato de ter existido uma Escola Brasil. Lá eu aprendi a conhecer a arte, a desenvolver meu processo intuitivo, a conhecer profundamente a produção de minha época, a me apaixonar e aceitar a arte nela mesma, desenvolvendo dedicação profunda e quase servil à produção de alguns artistas. (...) Entretanto, esse aprender, o que eu precisava e o que eu queria, me deram uma instrumentação e um conhecimento vasto que é, de certa maneira, a base estrutural da profissão que exerço hoje.²⁰²

Nota à parte ao “*quase servil*”. Regina Boni, antes do Itaú Cultural repetir a cena em 2010, trouxe assistas da Mangueira às portas de sua galeria nos Jardins. Anos depois de fechar a galeria a ex-aluna da Escola e ex-marchand declarou que não acreditava em arte, mas “*no poder marketing e na valorização, no pomo de ouro*”²⁰³. Nesses negócios, como lembra o nu e cru diagnóstico de Durand, o espírito benemérito e gratuito, dado o envolvimento afetivo à causa é, além de uma marca socialmente distintiva, a garantia de qualidade e de valia cultural dos produtos comercializados; daí que antes o interesse no “*pomo de ouro*” fosse dedicação “*quase servil*”²⁰⁴. Boni diz ter sido responsável por produzir os figurinos dos músicos tropicalistas; na época abriu uma loja chamada “Dromedário Elegante” que, segundo a proprietária, fechou as portas sob efeito de repressão geral pós 1968, de modo especial sob ameaças diretas do ultraconservador grupo católico Tradição Família e Propriedade.

O modismo aparece na Escola Brasil contado no “*desfile*” a que se refere Andrada e Silva entre roupas, maquiagens, cabelos, materiais de arte caros, na vontade de fazer parte de um grupo distinto, e mesmo de “ser artista”. Moreira Leite entendia que essa tinha sido a presença mais nociva ao projeto dos quatro jovens artistas; para ele representava não só uma visão social e

²⁰² BONI, Regina In: Revista *Arte em São Paulo*, Edição Especial, São Paulo, outubro/1984, nº 86. Publicação sem paginação.

²⁰³ Cf. BONI, Regina. *Entrevista por Pedro Alexandre Sanches* In: Revista *Vice*, disponível em <http://www.viceland.com/br/v2n3/htdocs/regina-boni-366.php?page=1>. Acesso em: 07 out. 2011. Cf. também Galeria São Paulo fecha as portas, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 de agosto 2002. Caderno 2 – Variedades On Line. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteeleazer/2002/not20020801p7490.htm>. Acesso em: 01 dez. 2011.

²⁰⁴ DURAND, J. C. *Op. Cit.*, p. 203-204.

politicamente descompromissada com a arte, mas uma aliança com certos grupos sociais, que mantinham diálogo com o trabalho e a figura de Duke Lee²⁰⁵. Aracy Amaral, pouco depois do fechamento da Brasil:, fazia notar o modismo do “ser artista” em torno da figura desse artista: “(...) independente de seu trabalho artístico notabilizou-se em determinada época pelas roupas do Wesley, o boné do Wesley, o chapéu do Wesley, o carro do Wesley etc, etc”.²⁰⁶

Fernando Stickel conta que as críticas dirigidas à Escola inflamavam seu esnobismo com relação a tudo que não fosse parte dela; para ele as madames tinham lá seu benefício, “*porque madame geralmente é bonita*”²⁰⁷. O elitismo da arte aparece nas entrevistas naturalizado como condição pressuposta da atividade artística:

(...) tem até uma frase, uma fase que vem até da Escola Brasil, se não me falha a memória, que é “Artista é filho de banqueiro, artista tem que ser filho de banqueiro”, a formação do artista é um negócio... Porque, entre outras coisas, imagine, pasme, eu usava só tinta Liquitex, então, eu me lembro do meu pai trazer pincéis para mim, da Europa, né, e tudo mais; eu viajei muito pela Europa, eu trouxe tinta alemã, holandesa, pincéis ingleses, quer dizer, então...

O discurso é todo, quer dizer, a linguagem, o espaço da arte vira a linguagem, você discutir isso, enfim. Aí que começam a surgir os paradigmas, então como é que o artista sobreviveria? Porque as artes plásticas, francamente, quem é rico pode ser artista plástico, porque, na verdade... As madames todas estavam nas escolas de arte, quem pode? Quem é filho de rico e pode pagar. (...) Você vê a arte, nem pensar, né, nem nunca entrou num museu, primeiro para ter um, um contato com isso. Depois, outra, você tem que ser superinteligente e ficar antenado para você entrar no discurso, então, é, das artes, eu acho que é a mais elitista possível. Eu acho que as artes plásticas são elitistas, ela impõe uma prerrogativa, tudo é muito caro, o material...²⁰⁸

A segunda fala apresenta as circunstâncias em que o elitismo se transforma em prerrogativa, pelo acesso à informação e a materiais. As equivocadas suposições de outro ex-alunos têm certamente o mesmo solo social: o reduzido alcance preservaria as artes plásticas de intervenções repressivas, explicando de algum modo a distância da política como seu

²⁰⁵ Anexo Moreira Leite, p. 206.

²⁰⁶ AMARAL, A. *Op. Cit.*, p. 250.

²⁰⁷ Anexo F. Stickel, p. 251.

²⁰⁸ Anexo, respectivamente Corte Real, p. 122-123; Pini, p. 237-238.

pressuposto, ao contrário do que se passava por exemplo com a música – “o artista plástico é uma elite”²⁰⁹.

2.6| experimentalismo artístico e disciplina na Escola Brasil: comportamento

Duas ex-alunas criaram, ainda na década de 70, um calendário que ilustra as mudanças da lua a cada dia do ano²¹⁰. A série de fórmicas que Fajardo executou pela primeira vez entre 1970 e 1971 combina aleatoriamente sete cores e recortes distintos num mesmo desenho, recentemente apresentadas *Sem Título*. Nos esboços e nos versos das fórmicas, cada peça é intitulada por uma “hora”, fazendo menção a um momento do cotidiano do artista. Uma parte da série foi executada nos anos 70 e outra, 20 anos depois. “República do Líbano”, o apelido de uma delas, refere-se a uma avenida do trajeto de Fajardo à Escola²¹¹. Outras combinações são nomeadas por “hora da chuva”, “hora que a gente toma cerveja”, “entre uma hora e outra”, “hora errada”, “hora de ir ao jornaleiro”, “domingo de manhã”, “hora nuca”, “hora só”, “hora das crianças”, “hora que o sol faz sombra”, “hora que começam os barulhos”, “hora do cachorro”, “hora sem sol”, “hora tola”, “hora de ficar esperando”, “hora calada” e por aí seguem. Segundo Fajardo, escolha das frases orientava-se pelo não sentido, sem pretensão narrativa dada no entrelaçamento entre imagem e texto²¹². Uma intensa percepção do tempo subjaz nas fórmicas; o cotidiano é mesmo pessoal e banal, atento às belezas fugazes da chuva e das crianças, ao espaço e suas variações sonoras e luminosas, aos prazeres da bebida e do corpo²¹³, ao tédio, ao trabalho – a “hora de pintura”²¹⁴. Fugidios intervalos de vida transformam-se, nas fórmicas, em combinações

²⁰⁹ Anexo, Diana, p. 125.

²¹⁰ Cf. versão digital do projeto que começou depois da Escola em: <http://www.tudodalua.com.br/2011/>. Acesso em: 12 dez. 2011.

²¹¹ FAJARDO, C. SALZSTEIN, S. *Op. Cit.*, p. 18.

²¹² Alguns interesses de Fajardo – a sensualidade latente nas superfícies, no interesse pelo feminino (compartilhado com Lee) e certas aproximações alegóricas – fazem com que não pareça de todo absurdo supor que a lua pode esconder uma imagem do feminino.

²¹³ Entrevista concedida à autora em janeiro de 2012.

²¹⁴ Na mostra BFNR Fajardo também expôs colagens e desenhos, alguns relacionados a seus percursos cotidianos. Entrevista concedida à autora em janeiro de 2012. Segundo o artista, a maior parte está dispersa.

de cores e números que dissipam o que neles podia haver de essência, aproximando os pequenos quadros à repetição própria da rotina, mais do que às pequenas epifanias que despontam nela. Para o artista essas fórmicas realizavam de modo mais estrito as ideias de exterioridade, superfície e cor:

É importante frisar que nunca pensei meu trabalho comprometido com os rigores de uma literalidade de tipo minimalista, muito menos herdeiro de uma vertente conceitual, e, nesse sentido, capaz de prescindir de uma fenomenologia do sujeito/ objeto. Reconheço nele uma expressividade difusa, que não tem nada a ver com as afecções do sujeito, com uma psicologia individual, com estilo. (...) Já comentei como a idéia de fragmento ou parte é imprópria para descrever a forma que aparece nelas, [nas fórmicas] forma que não remete a qualquer drama interno do “quadro”, de implosão de uma totalidade espacial pressuposta. Ao contrário, aquele modo de lidar com a forma sugeria que ela podia virtualmente propagar-se para o ambiente. As fórmicas, ao personificarem a idéia de exterioridade, empurravam-me para o espaço, instigavam-se a uma nova escala.²¹⁵

Ilustração 25
Carlos Fajardo
Projetos/ esboços para a série de fórmicas
Sem Títulos, 1971

As combinações ganham força na repetição, no conjunto e parecem querer evitar tais “afecções”, cedendo espaço a uma leitura objetiva, já que os acontecimentos que nela repousam textualmente são impedidos de vir à tona pela repetição e aleatoriedade. Na prática da Escola a experiência e sua formalização, ou expressão, eram dois polos do aprendizado. No calendário da lua das ex-alunas, nas fórmicas das “horas” de Fajardo e nas variações em forma de montanha de

²¹⁵ FAJARDO, C. SALZSTEIN, S. *Op. Cit.*, p. 18-19.

Baravelli talvez seja possível ler uma espécie de urgência analítica, em reter pequenas diferenças da percepção, seja através da passagem do tempo ou dos materiais. Mário Pedrosa já tinha escrito sobre a febre, a *“inquieta e quase neurótica obsessão de pesquisa”* dada em relação às intensas mudanças no *“mundo ambiente”*²¹⁶. Os ex-alunos da Brasil: falam de seus diários repletos de anotações de encantamento estético e do envolvimento real com a experiência criativa que os fazia seguir pintando, desenhando ou recortando até altas horas da madrugada. Vogt disse: *“punha trabalho pra fora que nem uma maluca”*²¹⁷.

Ilustração 26
Carlos Fajardo
Hora Sem Sol, 1972
(frente e verso, à esq. e direita, respectivamente)

²¹⁶ PEDROSA, Mário. *Op. Cit.* In: AMARAL, A. (org.). *Op. Cit.*, p. 219.

²¹⁷ Anexo, respectivamente Araújo, p. 89; Peschke, p. 229; Vogt, p. 327.

Ainda sobre a intensidade e aspectos da experiência na Escola, para três ex-alunas e amigas, as idas de carro à noite para a Escola, os ares de abertura, livre de arbítrios e preconceitos e a companhia de pessoas interessantes já constituía uma descoberta e aprendizado. Era, segundo uma delas, a geração como do “*sonho*”, do “*enfrentamento*”, da vontade de “*ser artista*” em parte aportada pela segurança e estabilidade financeira da família. Usar calças jeans na Brasil: não provocava qualquer efeito de estranhamento, ao contrário do que supostamente acontecia fora; vestir-se como “*hiponga*” também não. Eufóricas descobertas estéticas misturadas à sensação de liberdade atravessavam a experimentação artística e o convívio social na Escola Brasil. Para uma ex-aluna que se tornou mais tarde “arte-educadora”, a Escola “*anárquica*” alterou relações com formas tradicionais de ensino; pouco depois da Brasil: ela abandonou o curso de artes plásticas da FAAP e também a pintura. A dança, a ideia do “corpo como pincel” (ainda, de algum modo, a presença da pintura) e sua atuação como educadora tomaram lugar do aprendizado formal²¹⁸. Outra ex-aluna lembra que o entusiasmo despertado pela Brasil: fez com que ela e as outras companheiras de Escola atentassem e registrassem a descoberta dos circos mambembes e da cultura popular numa viagem pelo interior do nordeste brasileiro. Alguns ex-alunos enxergam, na interpolação indivíduo coletivo que fundava a prática da Escola a dimensão política, aparentada à contracultura, do projeto.²¹⁹

Era para mim, na época, acho que a grande diferença. Quer dizer, eu fui, naquele momento, pela primeira vez eu fui apresentado a uma demanda interna, não à demanda externa. Ou seja, eu recebia sempre de fora; solicitações de fora: faça isso, faça aquilo. O grande passo para mim, naquela adolescência, foi essa coisa: “Bom, e aí? O que você quer? O que você tem a dizer? O que você?”. E não “faça isso”, ou “deixe de fazer aquilo”. Eu acho que essa foi a grande quebra de paradigma. Talvez eu... Isso eu chamo de desestrutura.²²⁰

²¹⁸ Anexo, Araújo, p.91.

²¹⁹ Anexo Araújo, p.91-92; Villas Boas, p. 319-320: “Então essa idéia de que cada um tem um espaço para fazer o seu e todo mundo faz junto. Essa idéia é muito... Ela se concretizou na Escola Brasil, embora naquela época (inaudível) ela estava muito presente como uma contracultura, como alternativa do fazer, a crítica ao capitalismo. Mas se materializou na Escola Brasil, em rodas de conversas, rodas no chão. O fazer olhando o outro, palpitando, construir essa liberdade. Essa experiência era forte também, de convivência e experiência de vida. Pedindo referências, interessante. Principalmente isso, a produção conjunta, é de cada um mas é de todos”.

²²⁰ No Anexo Aflalo, p. 66.

Indagando a si mesma durante a entrevista, uma ex-aluna pensou alto: “*A turma não era hippie também, engraçado (...) Cada um era de um jeito*”. Seguiu refazendo a imagem de “Boi” que gostava de Bob Dylan e de Resende, sempre mais sério e politizado do que outros. Segundo ela a turma era ligada “*no que a música do Caetano falava, a gente era mais solta, não era uma coisa rígida*”. Política só a “*das artes*” e ainda assim, mais tarde, no fim da Escola²²¹. Encerrando a edição comemorativa da revista *Arte em São Paulo* Lagnado escreveu:

E dado que a Escola não se preocupava em profissionalizar mas em desenvolver as possibilidades de criação (camuflando a verdadeira mola da produção desejante através da idéia de disciplina e, por conseguinte, inventando subterfúgios para a minha pergunta sobre as transgressões dos valores morais), o que pode ser feito em grupo só será possível a nível de *projeto* [grifo de Lagnado].²²²

De fato, a Brasil: não afirmava com clareza seu projeto de intervenção cultural; o vazio depois dos dois pontos acomodou diferenças em sua abertura, e foram em certo sentido a razão de seu fechamento. Seguindo a observação do comportamento como dado sociopolítico da época, um das perguntas de Lagnado aos participantes da Escola aventava saber de que modo as rupturas dos parâmetros tradicionais de linguagem vinham acompanhadas do desejo de novas formas de sociabilidade, de contraposição à ordem social, moral e política estabelecida. Nas respostas que encontrou, o experimental convivía com a disciplina e a seriedade profissionais:

Na Escola de Comunicação e Artes da USP, as pessoas não tinham espaço político e o prazer era proporcionado pelo fumo. Na Escola Brasil, apesar de não ter esse clima, havia um espaço aberto à criatividade e portanto o desbunde e o prazer – sempre disciplinados – também eram possíveis. Foi por esse caminho que andei.²²³

Os flertes e casos amorosos na Escola são muitos, boa parte selados com matrimônios. Uma das versões sobre o fim da Brasil: é uma confusão amorosa envolvendo os fundadores;

²²¹ Vogt Indagava a si mesma diante da pergunta sobre a relação entre a Escola e a cena cultural e política do país. Anexo, Vogt, p. 330; 333-324.

²²² Grifo da autora. LAGNADO, Lisette. “Um em Quatro”. In: Revista “Arte em São Paulo”, Edição Especial, São Paulo, outubro/1984, nº 86, Publicação sem paginação.

²²³ MESQUISTA, Ivo In: Revista *Arte em São Paulo*, Edição Especial, São Paulo, outubro/1984, nº 86, Publicação sem paginação.

parece provável, mas como estopim²²⁴. Mas é nos desenhos de modelo vivo que encontramos outros indícios de que também o “comportamento contracultural” na Escola Brasil: mantinha-se nas raias do formalmente instituído ou, dito de outro modo, respeitando as pretensões “profissionais” que a fundaram. O desenho de modelo vivo ocupou antes, no convívio formativo com Lee e depois, na prática artística e experiência social da Brasil:, lugar privilegiado. O erotismo latente no exercício pode ser visto de modos diversos nos trabalhos dos fundadores, ainda que latente ou difuso. Erotismo sugerido, pairando “*no ar*”²²⁵ na sedução das personalidades dos quatro artistas, do próprio espaço e de seus freqüentadores e, de modo evidente na caixa alta do “*Desenho da modelo NUA*”, escrito por um ex-aluno em 1979²²⁶. Há, contudo, um detalhe importante: a predominância masculina no meio e a escassez de modelos homens nas aulas são no mínimo aspectos curiosos. Segundo os ex-alunos as modelos eram geralmente muito bonitas sempre “*NUAS*”; já o modelo masculino, aparentemente um único, era um jovem franzino, filho do casal responsável pela manutenção da Escola, e pousava vestindo cueca²²⁷.

Aquele era, segundo as entrevistas, um espaço de muito trabalho, “*99% suor*”, nada de “*fazer turismo*”²²⁸. Perguntada sobre possíveis distâncias e aproximações entre a Brasil: e uma escola nos termos tradicionais uma ex-aluna respondeu que as relações com os professores eram formais, sublinhando a seriedade do trabalho que propunham.²²⁹ O desbunde e o prazer nela “*sempre disciplinados*” tornam pertinente a suposição de Lagnado sobre a disciplina como contenção da “*mola desejan*te” da produção artística e percepção de Resende sobre algo da

²²⁴ As razões alegadas pelos fundadores soam mais condizentes com os desenvolvimentos do projeto, e de modo especial com as diferenças entre suas trajetórias, depois da Escola. Ninguém desmente a história de uma figura feminina como pivô de um desentendimento, para alguns sem volta; mas todos sublinham que as diferenças entre eles, dadas desde o princípio do projeto, maturaram ao longo dele tomando forma em diferentes perspectivas políticas e profissionais, a partir da segunda metade da década.

²²⁵ Anexo, Villas Boas, p. 319.

²²⁶ Cf. CARVALHOSA, H. SAWAYA, R. *Op. Cit.*, p. 35. Stickel refere-se às aulas no ateliê de Nasser, em 1969. De todo modo a tensão erótica do “*NUA*” também é uma pista sobre a prática do modelo vivo na Brasil:.

²²⁷ Anexo, Vogt, p. 332; Andrada e Silva, p. 81.

²²⁸ Anexo, F. Stickel, p. 251; Corte Real, p. 113.

²²⁹ Anexo, Soban, p. 268.

“ética puritana do fazer” que ganhou espaço na Escola²³⁰. Em termos de comportamento e convívio o legado da Brasil: é, sem dúvida, preponderantemente circunscrito à esfera privada, como processo de descoberta pessoal, não raro, psíquica. Transgressões são, sobretudo, “artísticas”. Por aí adentramos o último tópico que organiza a leitura crítica da Escola, neste capítulo.

2.7| arte e sociedade na Escola Brasil:

Não é demais lembrar que o período de desenvolvimento da Escola Brasil: coincide com os anos de Médici (1969-1974), intervalo de dura repressão política sobre a cultura, lugar forte de oposições ao regime²³¹. No intervalo entre 1969 e 1974 o Congresso é fechado, mandatos políticos são cassados pela segunda vez, as censuras à imprensa e à cultura são oficialmente declaradas e fortalecidas, a tortura torna-se prática notória e subterrânea, os direitos civis são suspensos. A moralidade privada passa à questão de ordem pública, enquanto as políticas do Estado, em todos os campos, só podem ser objeto de debate a portas fechadas, no espaço privado²³².

No passo dessas inversões, arte, comportamento e política aparecem cada vez mais confundidos com o consumo cultural. Numa compreensão que os articule aos projetos culturais do contexto pós 1968, é fundamental assinalar nexos entre a experiência social da Brasil: e seu tempo e espaço. O indivíduo era o centro do processo formativo na Brasil: e as ligações com a contracultura não são nada descabidas; mas as concepções políticas que habitavam a experiência social da Escola eram também outras. Favaretto colocou em par os trabalhos de Duke Lee com o espírito de participação e experimentação do final dos anos 60, mas apontava também a

²³⁰ Refiro-me aos dois textos, de Lagnado e Resende na Edição Especial de “Arte em São Paulo”, Op. Cit. Publicação sem paginação.

²³¹ Cf. SCHWARZ, R. Cultura e Política (1964-1969) In: *Op. Cit.* BERG, Creuza. *Mecanismos do Silêncio – Expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: Editora UFSCAR, 2002. GASPARI, E. HOLLANDA, H. B. VENTURA, Z. 70/80 *Cultura em Trânsito – Da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

²³² Cf. TAVARES, Maria Hermínia; WEIS, Luis. Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lília M. (org.). *História da Vida Privada no Brasil – Contrastes da Intimidade Contemporânea*, vol. IV. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 327.

indistinção entre “*programas estéticos e exigências ético-políticas*”²³³ nos projetos artísticos da época, cujo principal articulador era Oiticica; exatamente nesse ponto a Brasil: (e a *Rex*) dão às vistas leves e importantes deslocamentos com relação às propostas lançadas por esse artista. Diferentes perspectivas em convívio no interior da Escola tornam problemáticas aproximações diretas; certa dificuldade de perceber a integração entre experiência artística e social se faz presente nas entrevistas. Vejamos.

Para Baravelli, a Escola não teria alcançado efeitos significativos por sua esfera de ação, centrada nas individualidades; o pressuposto teria subsidiado uma prática correspondente à “*essência dessa democracia liberal*” vivida hoje (e, importante dizer, aberta pela “redemocratização” iniciada pelos militares, a partir da segunda metade da década). A Brasil: era, segundo Baravelli, um interior “*abrigável*”, garantindo a “*liberdade de expressão*” aos seus participantes. Às vezes qualificada por ele como “*antipolítica*”, outras por “*apolítica*” e por fim como “*liberal*”, a distância das tensões que inundavam o campo da cultura fora da Brasil: era um fato. Entretanto, entre lá e cá, é possível notar que as posições de Baravelli mudavam, acompanhando o movimento da história: em 1979, perto da anistia, afirmou que o projeto expressava a decisão de “*fincar os pés*” no país num período “*extremamente crítico em termos políticos e sociais*”, tomando por contraposição o exílio “*muitas vezes voluntário*” de artistas da mesma geração²³⁴.

O ensejo de fim de década (e de regime) localizava a ação no quadro da vaga e diversa resistência. Foi também em 1979 que José Resende manifestou publicamente, pela primeira vez, que o projeto da Escola Brasil: procurava constituir uma alternativa ao mercado e às “obras” como instâncias privilegiadas de relação entre público e artista. A linguagem é o meio específico e privilegiado de ação da arte e esse é o lugar que a herança de Lee, e de Oiticica, ocupam na fala do artista²³⁵. O projeto pretendia abrir outras formas de inserção cultural, e nelas de

²³³ FAVARETTO, C. “Tropicália: a explosão do óbvio”. In: BASUALDO, C. (org.) *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 82.

²³⁴ Cf. respectivamente Anexo, Baravelli, p. 16-19 e CARVALHOSA, H. SAWAYA, R. *Op. Cit.*, p. 16.

²³⁵ Cf. respectivamente, CARVALHOSA, H. SAWAYA, R. *Ibidem*, p. 19-20. Anexo, Resende, p. 46.

institucionalização para a atividade, sendo esse um conectivo importante no pensamento dos três – Fajardo e Resende e Baravelli. Perguntado sobre a finalidade da ação conjunta, Fajardo rejeitava que objetivavam formar artistas:

Vamos dizer que o nosso objetivo não era propiciar que artistas fossem formados; era propiciar que pessoas tivessem uma relação crítica e criadora com a arte. Então eu acho que, dentro da minha perspectiva, a Escola Brasil tinha por objetivo desmontar a idéia, ela era muito crítica em relação ao ensino de arte, querer desmontar a idéia que o ensino de arte necessariamente passa pelo aprendizado de técnicas ou pelo aprendizado instrumental e assim por diante. Então a Escola Brasil tinha essa, tinha esses princípios, na verdade muitos outros, estou te falando, por exemplo, vamos pensar é... Na Escola Brasil, uma das partes mais importantes que tinha, era a biblioteca, isso não é exatamente ensino, mas nós estimulávamos a olhar os livros, discutir e assim por diante.²³⁶

Atentemos que a participação foi também um espaço pioneiramente pisado por Lee; seus ambientes propõem adentrar o terreno da arte, a ele acrescentando “linguagens” – além da pintura, desenho e a colagem os acrílicos e mecanismos elétricos e motores. Os participantes são convidados a adentrar espaços que tinham seus movimentos alterados pela presença do espectador. Já as proposições de Clark e Oiticica diluíam a condição puramente artística do objeto, em favor da dimensão psíquica e social. Na Brasil: a experiência era um caminho para o aprendizado do artístico. Como no *Black Mountain College*, a centralidade da experiência criativa na Escola Brasil: tinha por parâmetro uma concepção humanista sobre o processo de conhecimento, que procurava restituir a sensibilidade através da educação estética. O experimentalismo da *Black Mountain* abria vasos comunicantes com outras áreas do conhecimento²³⁷; no cômputo geral serviam ao refinamento do juízo estético. Harris define a função do curso introdutório de Albers entre o artístico e o decorativo:

For the professional art students, the courses provided a broad foundation for further studies; for the general students, they led to a more discriminating

²³⁶ Anexo, Fajardo, p. 34.

²³⁷ HARRIS, M. E. *Op. Cit.*, p. 151-152. Os domos geodésicos de Buckminster Fuller foram apresentados aos alunos do *Black Mountain College*, provocando o interesse de muitos alunos em torno de estruturas geométricas, em diálogo com campos como, por exemplo, a dinâmica. Fuller participou do curso de verão de 1948; seus domos geodésicos de Fuller foram pensados inicialmente como solução habitacional; mais tarde teriam sido apropriados como aparato bélico. Cf. KATZ, V. *Op. Cit.*, p. 134-140.

perception of visual phenomena which could be applied to decorating their homes, selecting clothes, or other activities.²³⁸

O propósito e os efeitos da Escola Brasil: estiveram predominantemente centrados no campo da estética. Seu isolamento dentro do próprio meio artístico foi um fato; artistas que podiam ter sido próximos como Nelson Leirner, Júlio Plaza e Flávio Império declararam desconhecer os desenvolvimentos do projeto²³⁹. Mário Ishikawa notava o afastamento da Escola e de seus alunos, com relação à realidade que não fosse aquela circunscrita no cotidiano próximo; Ishikawa, situando as diferenças de conteúdos e públicos envolvidos em experiências de ensino formais e não formais, fazia um balanço dos méritos e deméritos do projeto da Brasil:. Ele avaliava o projeto por meio do contato com alunos que, depois de passar por ele, chegaram a FAAP, instituição onde lecionava então. Observava que os alunos da Brasil:

(...) se caracterizavam por um modo particular de utilização da linguagem. A maioria tem uma visão mais intimista dos problemas da realidade. No nível de um exercício da linguagem os motivos abordados são assuntos do seu ambiente: alunos, objetos. Essa intimidade se mostra também pelo uso dos meios, das cores. (...) O que aconteceu é que a Escola criou um certo nível, mas dentro desse nível há uma certa uniformização, inclusive como enfoque dos problemas. É o que tenho verificado grosso modo.²⁴⁰

Ricardo Ohtake supôs que a falta de integração com outras iniciativas e instituições tenha minado um maior aproveitamento e alcance do projeto, comparando a Brasil: à Bauhaus. Desenvolvendo o raciocínio em torno da questão trazido pela sugestão de Ohtake, o primeiro ponto é reconhecer que, em termos de subsistência, a Escola era de fato um esforço do trabalho de seus quatro fundadores, enquanto acreditaram no projeto; não recebia contribuições ou auxílios externos, o que a diferencia significativamente dos paralelos que têm sido tomados até aqui pela prática artística e de aprendizado. É só na segunda metade da década de 70 que, como veremos, os militares agem no sentido de reorganizar institucionalmente a produção cultural, por meio de medidas variadas. Cabe retomar o caso da *Black Mountain* para lembrar que a integração

²³⁸ HARRIS, M. E. *Ibidem*, p. 17.

²³⁹ CARVALHOSA, H. SAWAYA, R. *Op. Cit.*, p. 47; 54.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 47; 50; 56.

do *college* também mantinha os pés no campo da arte – o MOMA-NY, galerias que chegavam uma vez notados os interessantes frutos da experiência e, desde a saída, a presença de Theodore Dreier, sobrinho de Katherine Dreier. A boa circulação de Dreier garantia parte da subsistência do *Black Mountain* que, como a Brasil:, conta-se, empatava seu balanço entre gastos e despesas. Albers e os outros professores, ao que tudo indica, ganhavam pouco e tinham suas moradias e alimentação garantidas pela instituição.

Ilustração 27
Wesley Duke Lee
Helicóptero, 1969

Katherine Drier era uma grande colecionadora de arte moderna. Fundou com Duchamp e Man Ray a Société Anonyme, assinalando sua disposição em fazer desta parcela de seu patrimônio um instrumento educacional; nos anos 50 Dreier e Duchamp, em consenso, dissolveram a instituição e a coleção foi doada à Universidade de Yale²⁴¹. Nos tempos da Escola Brasil: Ciccilio Matarazzo, o grande mecenas brasileiro dos anos 50, sinalizava sua disposição em fazer da cultura um negócio: a autonomização da Bienal o livrava dos gastos permanentes, das relações e interferências de intelectuais que ajudaram a erguer dois dos espaços mais representativos do esforço de modernização no campo da arte (Bienal e MAM-SP); matinha, contudo, sua esfera de influência social e política, além de subvenções públicas²⁴². Na Escola Brasil: os indícios dessa nova ordem podem ser sentidos na distância entre experiência artística e social, na relação entre arte e consumo, na preponderância da linguagem espécie de lugar neutro e na proximidade da concepção burguesa da cultura, em que essa passa a existir “*por conta própria*”, como se o campo pudesse se desenvolver alheio a perspectivas dadas em outros campos:

Ela [a esfera pública burguesa] é o campo de manobras de um raciocínio público que ainda gira em torno de si mesmo – um processo de auto compreensão das pessoas privadas em relação às genuínas experiências de sua nova privacidade. (...) Interesses psicológicos também dirigem o raciocínio que se inflama nos espaços culturais tornados públicos. À medida que a cultura assume forma de mercadoria, e só assim, ela se transforma propriamente em “cultura” (como algo que faz de conta que existe por si mesmo) pretende-se ver nela objeto próprio de discussão e com o qual a subjetividade ligada ao público entende a si mesma.²⁴³

Andrada e Silva disse ter se espantado com a distância entre atividade artística e mobilização política na Escola, recém-chegada do Rio de Janeiro. Teve a impressão de que as notícias das prisões de intelectuais e artistas e dos embates entre militares e civis não chegavam a ela. Seu ex-marido tinha sido preso e fichado no DOPS sem que tivesse qualquer envolvimento direto com a oposição política; o ocorrido provocou a mudança da família, além de certo

²⁴¹ HARRIS, M. E. *Op. Cit.*, p. 14.

²⁴² Sobre autonomização da Bienal cf. ALAMBERT, Francisco. CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo – da Era dos Museus à Era dos Curadores*, São Paulo: Boitempo, 2004, p. 93-103.

²⁴³ HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural na Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p. 44.

alheamento como cuidado²⁴⁴. Para Vogt ela e a Brasil: estavam alheias às tensões do contexto. Ela veio a conhecer os efeitos da repressão e da censura mais tarde, depois da Escola, como Carone²⁴⁵. Pini sugere isolamento e certa indiferença da Escola com relação às tensões que reinavam fora, lembrando os dizeres de uma placa pendurada na parede de uma das salas: “*viver bem é a melhor vingança*”²⁴⁶. Pini preferia não alardear entre os amigos do curso de Ciências Sociais que participava da Brasil: Para Ehmke a política era implícita porque a Escola propiciava o convívio em tempos de isolamento; ali “*não havia essa preocupação*”, mas os que de lá saíssem “*iam se manifestar*”²⁴⁷. Para Diana a Brasil: tinha de “*revolucionária*” sua forma de ensinar artes em comparação à Escola Panamericana de Artes, “*de direita*” e “*acadêmica*”. Diana, como Ehmke, enxerga o espaço para encontros e convívio em tempos de repressão dispersiva como um dado político do projeto²⁴⁸. Para Marina Toledo a pouca idade que tinha (entre 15 e 17 anos) colaborava no alheamento às tensões que cercavam a Escola; hoje ela entende que a repressão provocou recolhimento e formas de expressão que procuravam escapar às garras da censura; era a “*sobrevivência*” da arte²⁴⁹. Aflalo, que tinha algo em torno da idade de Toledo, lembra da foto de Carlos Marighela nos jornais e do abrigo dado a Frei Tito no colégio onde estudava, o Santa Cruz; mas sobre a Escola a memória que guarda é de total isolamento²⁵⁰. Célia Toledo definiu a Brasil: como “*ilha*”; o envolvimento com a arte construiu uma atmosfera

²⁴⁴ Anexo, Andrada e Silva, p. 75-77.

²⁴⁵ Anexo, Vogt, p. 333; de Carone, p. 100-101, transcrevo um trecho elucidativo do problema do intimismo, entre retração, recusa e adesão política; os grifos são meus: “Isso eu não sei porque *é um assunto que não existia, não se comentava do regime militar na época e não se falava nisso, é como se não existisse repressão*. (...) A impressão que eu tenho entre os professores, não sei porque, o Baravelli era o menos... Também o Baravelli era o cara que veio... Ah não, era o Fajardo... Mas eu acho que o Baravelli devia ser o cara que mais sabia dessas coisas e se importava. *Todo mundo devia saber, mas se importava pouco*. Não sei, estou falando meio assim um pouco de memória muito desfocada. *Não existia, não tava acontecendo nada, não tinha prisão, não tinha... Esse assunto não fazia parte da nossa... Tinha tanta coisa boa acontecendo que nem aparecia*. Mas não é lá. Eu acho que fiquei muito espantada. Eu já tinha lido o livro do Gabeira e quando vi o filme eu me dei conta dessa história, como eu vivia sempre de boca calada, tinha que ficar. *E quando vi o filme do Gabeira... Como ninguém percebia nada? Ninguém percebia. Eu não vi que as pessoas não percebiam. Foi uma revelação para a memória.*”

²⁴⁶ Frase atribuída a Gerald Murphy, suposta inspiração de F. Scott Fitzgerald em *Tender is the Night* para o personagem Dike Diver. Anexo, Pini, p. 240.

²⁴⁷ Anexo, Ehmke, p. 146; 149.

²⁴⁸ Anexo, Diana, p.128-129; 131.

²⁴⁹ Anexo, M. Toledo, p. 302-303.

²⁵⁰ Anexo, Aflalo, p. 68.

de liberdade total, a despeito ou ao contrário dos cerceamentos que marcavam o lado de fora²⁵¹.

Ilustração 28

Sara Carone (ex-aluna)

Pintura em Pannel

Retrato de seu próprio quarto, nos tempos da Escola Brasil:

Diante da pergunta sobre as relações entre a Brasil: e seu conturbado contexto, Fernandes observava que a relação era imprópria e que “*a arte tem que ficar acima*”²⁵². Corte Real observou a experiência da Escola se desenrolava apartada das tensões do contexto porque o

²⁵¹ Anexo, C. Toledo, p. 294.

²⁵² Anexo, M. A. Fernandes p. 169-170.

“*artista tem seu foco, seu trabalho*”. Ele falou dos cabelos compridos, das roupas, da sexualidade e das relações com o meio artístico que passaram a ser mal vistas quando os militares endureceram seu lugar no poder. Os intrincados lugares da política da época foram elucidados a partir de episódios de sua própria trajetória: os cortes da censura aos textos de seu pai (o humorista de *Papai Sabe Nada*, Renato Corte Real), a adesão de seu tio jornalista ao regime e o serviço compulsório ao exército em 1968 que o levou a participar como soldado na invasão do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo. A participação na Brasil: veio depois do trauma no exército²⁵³. Peschke explicou à entrevistadora que as “*prisões*” estavam por todas as partes – família, trabalho, política, relacionamentos amorosos – e que a Escola, ao contrário, era um “*oásis*”, uma “*sonífera ilha*”²⁵⁴. Também para Villas Boas a presença política não direta na Brasil: era o espaço concedido às individualidades, ainda que o convívio em seu interior passasse “*bem longe*” das tensões que marcavam o fora. Presenças como a de Sara Goldman-Belz, integrada à campanha do então marido Alberto Goldman pelo MDB, não levavam os diálogos internos à Brasil: para muito além das brincadeiras:

chegava com um fusca, todo cheio de panfletos (inaudível) PMDB na época. Era um quadro do partidão. E eu me lembro de algumas brincadeiras por aí (inaudível). Mas não lembro de nenhuma dimensão política nessa discussão.²⁵⁵

Araújo recorda que a procura por outras formas de comunicação e expressão era acompanhada por “*olhos invisíveis*” e a “*neura da família, daquele medo de sumir*”, mesmo entre aqueles que mantinham distância dos embates diretos²⁵⁶. Velludo define a imagem de si na juventude por “*eclética*” – interessava-se por arquitetura, ioga e tinha planos de estudar arte em Londres. Para ela, na Escola havia “*uma certa isenção política*”²⁵⁷. Para Soban os artistas da Brasil: “*veladamente, eram de esquerda*” e o projeto abria uma nova perspectiva, em que dicotomias podiam ser conciliadas sem tensão:

²⁵³ Anexo, Corte Real p. 120-122.

²⁵⁴ Anexo, Peschke, p. 227-228.

²⁵⁵ Anexo, Villas Boas, p. 315-316.

²⁵⁶ Anexo, Araújo, p. 91.

²⁵⁷ Anexo, Velludo, p. 309-310; 331.

Porque toda a história mais (inaudível) depois, ela parte disso: da compreensão do humano. Os (inaudível) falaram: “Tudo o que é humano interessa” (...) Então, esta coisa lá, também foi bacana. Porque também nesta época tinha muito, assim: ou você é isso, ou aquilo. Ou você é de esquerda, ou você está fora. Ou você é a favor de MR-8, não sei o que. Ou você estuda, ou você é... É... É de direita. Por exemplo: você não podia gostar de Roberto Carlos, porque era brega. Ele é brega, mas e se a gente gosta? É. Não precisa ser só, sei lá, Caetano Veloso, Geraldo Vandré. Eu acho que eles tinham isso. Essa coisa que não precisa ser nem tanto o céu nem a terra, e você pode se achar nesse meio. Você não tinha abertura para escuta. Se eles tinham isso como meta eu não sei. Mas tinham abertura para a escuta. Tanto podia ser.²⁵⁸

Na esteira da contracultura vieram as falas de Farah – o comportamento conservador da esquerda traduzido pelas roupas com marcas de vinco, a recusa das drogas, a sexualidade reprimida. Para ele o vanguardismo e cosmopolitismo (os termos são do entrevistado), nas posições dos quatro artistas, colocavam a arte num não lugar privilegiado:

(...) A arte não era colocada em um lugar, a arte era uma reflexão individual, e desengajada de qualquer contexto ideológico e de momento, embora ela seja completamente contemporânea, a arte, esse projeto que seja, aí, que esse embrião seja completamente contemporâneo, completamente sintonizado com o que eu acho que havia... Eu diria que a Escola Brasil poderia ser assim um tropicalismo paulista, sabe?²⁵⁹

A formulação “*tropicalismo paulista*” foi explicada por Farah pelas referências dadaístas e da arte pop norte-americana trazidas pelo convívio com os quatro artistas, subsidiárias da influência de Duke Lee entre os mesmos²⁶⁰. Um detalhe interessante: o desengajamento de qualquer contexto é o “*embrião*” do “*contemporâneo*” – Farah referia-se à prática do desenho de observação e ao zen budismo de Nasser. Carone cogita que a Escola Brasil: tenha maior sintonia e relação com os movimentos artísticos internacionais do que com a realidade brasileira da época; o que a Escola trazia – Duchamp, artistas norte-americanos e ingleses, a pop art, o clima de entusiasmo e experimentalismo que caracterizavam o convívio nela – não encontrariam, segundo essa ex-aluna, correspondências com o cenário local. A função psicanalítica da experiência criativa, outro duplo da contracultura que extrapola a Brasil:, encharca as entrevistas. Aparece

²⁵⁸ Anexo, Soban, p. 274-275.

²⁵⁹ Anexo, Farah, p. 153.

²⁶⁰ *Ibidem*.

quando Buarque de Gusmão escreve que sair da Brasil: foi “*mais ou menos como ter alta do psicanalista*”, Nazar alega conhecer pessoas que chegaram à Brasil: por indicação de analistas e Etlin fala em “pesquisa interior”²⁶¹. O curioso é que havia um esforço, especialmente declarado por Resende, em insistir numa certa objetividade do acontecimento expressivo²⁶², dado também nas intenções de desmistificação da atividade enunciadas já no caderno de apresentação da Escola.

É que o trabalho ali tentava desmontar esse negócio assim que a arte é sentimento, é inspiração, era que nada! Era um processo de... É, era um processo mesmo que você tinha que ter consciência de cada, pode ser o diabo que for que ebulia, mas era o processo, a montagem do trabalho, o pensamento com a mão, com as mãos, era um processo racional, e tinha que vir tudo à luz da consciência.²⁶³

É difícil não cogitar que o liberalismo seja uma espécie de duplo da contracultura na experiência social da Escola, eufórico com o “novo” “moderno”, por vezes traduzido em consumo de cultura “autônoma”, em que a “inovação” da linguagem vale por si ou que o envolvimento com a arte possa definir, de antemão, disposições democráticas, ou de uma postura crítica com relação à realidade. Um ex-aluno que também estudava na FAU-USP conta que estava muito desinteressado em qualquer pauta social ou política, mas quando o assunto da entrevista passou a ser a descoberta da linguagem, narrou a observação detalhista disparada pelos exercícios de Nasser – texturas, cores, formas, cheios e vazios²⁶⁴. Outra ex-aluna supõe que o engajamento (o termo é dela) seria condição implícita ao ofício dos artistas, “ *muito mais sensíveis*”, “*pró-direitos*” e “*pró-liberdade*”²⁶⁵.

Carone lembrou carinhosamente da “*primeira dama*”, ex-aluna da Escola, “Lila” (Brasília) Byington Egydio Martins, esposa de Paulo Egydio Martins, governador de São Paulo eleito pelos militares em 1975, pouco depois da Escola fechar as portas. Baravelli referiu-

²⁶¹ Anexo, Buarque de Gusmão, p. 345. E em CARVALHOSA, R. e SAWAYA, R. *Op. Cit.* Nazar, p. 52; Etlin, p. 29.

²⁶² Entrevista concedida à autora em dezembro de 2011, p. 7.

²⁶³ Anexo, Farah, p. 160.

²⁶⁴ Anexo, F. Stickel, p. 252-253.

²⁶⁵ Anexo, S. Stickel, p. 263-264.

se à presença da “*mulher do governador*” como uma espécie de salvo-conduto²⁶⁶. Boi definiu os efeitos de presenças como a de Brasília Egydio Martins por “*solidariedade*”:

É. Foi uma época muito bicuda, mesmo. Uma época em que realmente era melhor, sei lá, criar os seus nichos, né? Quer dizer: a gente conversando lá, provavelmente houvesse alguém da ditadura escutando. Podia dedar que a gente estava com umas idéias. Mas nunca aconteceu, porque sei lá... Era uma situação mesmo de solidariedade, né? (...) Eu não acho que era um momento para quem, vamos dizer, é a favor do entendimento, da conversa. Mas o Fajardo, me lembro de um dia que estava falando com ele sobre esse negócio de surrealismo, cubismo, impressionismo, e ele falou: “Olhe, tudo isso é bom. O único ‘ismo’ que eu acho que devemos evitar é o ostracismo”. Eu achei genial.²⁶⁷

Moreira Leite acreditava que “*o pessoal, no convívio, pôs-se no canto*”. Contou de trocas, como quando voltou do Chile compartilhando na Escola impressões positivas do governo de Salvador Allende. A disposição ao especificamente artístico e a sombra de Lee teriam esmaecido desconfiças sobre a presença de oposição por parte da Escola²⁶⁸.

Parece haver na Brasil:, algo do “*entrar e sair das estruturas*”, dito por Caetano Veloso²⁶⁹; assim é que a crítica de Amaral dirigida a Lee volta a interessar. O estopim teria sido uma mostra de Duke Lee na Galeria Luísa Strina em 1976, exibindo pinturas que fundiam retratos de senhoras da alta sociedade a libélulas e borboletas coloridas. Amaral enxergava naquela situação um exemplo de como o profissionalismo vinha justificando o mundanismo, num proceder “*tão crítico quanto neutro*”²⁷⁰. Amaral apontava que o gesto retrocedia à conquista da autonomia conquistada pela arte moderna, devolvendo o artista ao lugar de quem tem que cortejar “*uma sociedade que concentra renda neste pólo sudeste do país*”. Se por um lado a crítica reconhecia na precariedade do meio de arte uma das origens deste comportamento, por outro tratava sem

²⁶⁶ Anexo, Baravelli, p. 12.

²⁶⁷ Anexo, Carone, p. 100; “Boi”, p. 184-185; Baravelli, p. 11-12. “Boi” conta que a presença de “Lila” B. Egidio Martins colaborou nos trabalhos da fotógrafa Claudia Andujar sobre os índios yanomami. Andujar recusou-se por telefone, em 2006 e em 2009, a falar sobre a Escola, alegando não ter participado diretamente dela. Isso contraria várias entrevistas que fazem menção a sua presença.

²⁶⁸ Anexo, Moreira Leite, p. 206-207.

²⁶⁹ Discurso do cantor e compositor em resposta ao repúdio à música *É proibido proibir* no III FIC (Festival Internacional da Canção), promovido pela Rede Globo em 15/09/1968. Cf. FAVARETTO, C. *Tropicália: Alegria, Alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 1995, p. 141-142.

²⁷⁰ Cf. AMARAL, A. *Op. Cit.*, p. 249-253.

complacência a interferência nociva do avanço do mercado, e com ele dos argumentos “profissionais” e privatistas que despontavam então e que tem, como um de seus efeitos, a obliteração das dimensões social e política que movimentam o campo das artes, que em certos casos atravessa, inclusive, a produção e a crítica.

III

autonomias da arte: outros fios soltos nos anos 70

3.1l *Rex*, Escola Brasil e “políticas das artes”

Na ambigüidade da *Rex*, entre negação e afirmação do mercado, o enfrentamento punha em discussão o lugar social restrito da arte. A ambigüidade da *Brasil*: consistia em negar a condição objeto mercadoria, pela ênfase no processo criativo, sem negar, contudo, a opacidade institucional da atividade artística. Era a tal “política das artes”²⁷¹, insinuando-se nos dois projetos. A *Escola Brasil*: deixou de lado o enfrentamento para fazer do convívio, e do consenso, mola de ativação da lacuna formativa que a *Rex* ressentia. Nesse seu intento o debate sobre a dimensão social e histórica da experiência artística se tornou secundário; esse foi, aparentemente, o espaço aberto para definições tautológicas e psicologizantes da arte.

O espaço institucional que passa a ser hegemônico nos tempos da *Escola* é, sintomaticamente, o mercado. O problema da formação em artes, de que se ocupava a *Brasil*:, ganha espaço na cena cultural brasileira sincronicamente a essa hegemonia: o Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo é fundado em 1971; a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, ligada ao governo do estado do Rio de Janeiro, em 1975²⁷². O projeto dos quatro jovens artistas, à certa distância da demanda declaradamente comercial de cursos como o da Escola Panamericana, constituía uma proposta de aprendizado em arte em consonância com as transformações da arte, aceleradas na década de 60; esse era o “*vazio a ser ocupado*” que Fajardo conta ter sido percebido no convívio com Duke Lee²⁷³.

Eram tempos de um verdadeiro redesenho na esfera pública da cultura no Brasil, da hegemonia política da esquerda a um reexame de pressuposto em todas as instâncias – linguagem, instituições, posicionamentos éticos e comportamentais com relação à sociedade. Eis

²⁷¹ DUARTE, P. Sérgio. Anos 70 – Arte além da retina. In: *Anos 70 – Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, p. 142-143.

²⁷² O curso de artes da Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo tinha sido inaugurado em meados da década de 60, concomitante a mostra *Propostas*. A Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (inaugurada em 1890, reformada da Academia Imperial de Belas Artes, criada em 1826) era, até ali, a única instituição pública voltada particularmente à formação artística; os cursos no MAM-RJ, MAM-SP e MASP-SP tornaram definitiva a integração que os Liceus de Artes e Ofícios tinham ajudado a abrir no final do século XIX: arte e arquitetura, arte e indústria, arte e publicidade.

²⁷³ Anexo, Fajardo, p. 30. Esse excerto já foi retomado na p. 57 deste texto, quando comentadas as expectativas profissionais implícitas ao projeto da *Escola Brasil*.

neste último quesito, de modo especial, a presença da política. Retrocedendo um pouco mais, desde o primeiro ciclo modernista a esfera pública da cultura brasileira estava baseada em aspirações de formação nacional²⁷⁴. O Golpe e o AI-5 desencadearam o desmonte dos decursos ideológicos e conciliações que faziam essa mesma esfera pública. Dentre as inflexões em torno do que sejam a arte e a cultura brasileiras encontramos a afirmação das autonomias da arte a partir da linguagem, da qual procurou tratar o primeiro capítulo retomando a polêmica disparada pelo concretismo. No tempo-espço da Escola Brasil:, o alvorecer dos anos 70, o mercado ganha peso na formação e no debate interno, problema que é parte indissociável do processo de modernização autoritária, a que parecem estar articuladas formação artística e profissional: no “novo” dos anos 70 o campo da arte se especializa e o consumo de diversifica, contribuindo para que a formação estética aumente seu peso social, econômico e político²⁷⁵. Nesse processo é que, como na Escola Brasil:, co-habitam publicitários, designers, arte-educadores, galeristas, críticos (futuros “curadores”) e artistas, todos certamente mais “profissionais” do que antes.

3.2l modernização autoritária e consumo cultural

A modernização em curso intenso a partir dos anos 50, acelerada pela integração do sistema produtivo brasileiro com o internacional, contava no romper dos anos 70 com uma diferença fundamental: estavam obstruídas conciliações e aproximações de classe do período anterior, quando o populismo e o trabalhismo engendravam integração e acomodação das agendas políticas de diferentes classes sociais. De Getúlio Vargas a João Goulart, ainda que com diferentes nuances, o Estado brasileiro agia atendendo interesses que satisfaziam reivindicações às pontas – oligarquias, burguesia e trabalhadores urbanos²⁷⁶. O Golpe consumou a revanche conservadora que pôs a homogeneização social fora de qualquer perspectiva na nova ordem, deixando evidente a inconsistência da política de alianças que vinha orientando a ação da esquerda institucionalmente organizada no Partido Comunista. O Golpe de 1964 e a dura repressão sobre os movimentos sociais e, mais tarde, sobre a cultura de esquerda, selavam a intransigência absoluta no que tange os diálogos entre modernização e democratização. Ainda em

²⁷⁴ Cf. MICELI, S. *Op. Cit.*; SCHWARZ, R. *Op. Cit.*; ORTIZ, R. *Op. Cit.*

²⁷⁵ Cf. BOURDIEU, P. *Op. Cit.*, p. 99-202. DURAND, J. C. *Op. Cit.*, p. 167-295.

²⁷⁶ Cf. WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

1964 os salários são comprimidos e é instituído o Banco Central, para controlar políticas e operações monetárias. Eram as duas pontas do sistema que moveu o desenvolvimento econômico durante a ditadura, culminando no “Milagre”: alta exploração da força de trabalho nas bases e, no topo da pirâmide social ocupações especializadas, boas remunerações para a classe média, bons investimentos especulativos às classes altas num embrionário mercado de capitais.

No começo dos anos 60 o modelo de ISI (industrialização por substituição de importações) apresentava sinais de esgotamento. Ganhava peso a teoria de que o subdesenvolvimento não era uma etapa rumo ao progresso desenvolvido, mas uma condição específica do capitalismo nas economias periféricas. Por esta via Mário Pedrosa retirava seu apoio à arte concreta: o atraso não seria superado por um projeto de modernização das formas que ignorasse a experiência brasileira, subdesenvolvida. Esse é o contexto que faz o crítico dirigir seu entusiasmo, sempre político, às vanguardas (e não só à brasileira). No seu exercício experimental da liberdade propunha um pensamento próprio, autônomo,

(...) porque o exercício artístico, ao organizar o mundo que a sociedade de classes faz confundir e alienar diante do trabalho mecânico e sem sentido (fora do Capital), permite aos indivíduos (artistas ou “fruidores”) uma relação mais aberta e livre com a matéria, reinventando sempre o mundo para não perdê-lo; “liberdade” pois é justamente essa utopia que esse fazer promete e configura. Um fazer que pode deslocar a reificação dos sujeitos e a subjetividade alienada, fazendo com que esses sujeitos renovados tomem para si seu “destino”.²⁷⁷

Ora, o golpe de 1964 veio justamente impedir que sujeitos históricos, em passo de intensa articulação, tomassem parte dos rumos do desenvolvimento local. As mobilizações sociais e culturais que tinham na distribuição dos resultados do desenvolvimento no horizonte provável foram desarticuladas e exterminadas entre o governo de Castelo Branco e Médici – as ligas camponesas desmontadas por prisões e mortes de seus líderes, intelectuais de esquerda exilados e afastados das universidades públicas e, para falar em arte, exposições censuradas e fechadas²⁷⁸.

²⁷⁷ ALAMBERT, Francisco Cabral. “Mario Pedrosa: autonomia da arte (e da política) como exercício experimental da liberdade”. In: *La autonomia del arte: debates en la teoría y en la praxis*. VI Congresso Internacional de Teoría y Historia de las Artes/ XVI Jornadas CAIA, Buenos Aires, p. 290.

²⁷⁸ “Propostas 66”, da qual Duke Lee, Leirner e Barros retiraram seus trabalhos, é um dos exemplos; a Bienal Nacional da Bahia em 1968, outro. A mostra Nova Crítica de Frederico Morais, que seguiu a Agnus Dei (Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz), ambas em 1970, é outro exemplo de intervenção no campo das artes plásticas interrompido pela ação da censura. Voltaremos alguma atenção à Nova Crítica de Morais adiante.

Reiterando a condição social, cultural e economicamente dependente do país, a modernização autoritária consistia em, grosso modo, subsidiar a modernização industrial de matriz estrangeira, fazendo do consumo uma das principais forças propulsoras da economia²⁷⁹. Os ares de “participação” em que florescem NO e *Rex* estavam além das artes; em seu campo específico os dois agrupamentos farejavam e escancaravam a centralidade que assumia o consumo, na cultura e fora dela²⁸⁰. Os mecanismos de financiamento da modernização desembocam na concentração de renda, no consumo de luxo e na consolidação do mercado de arte.

O envio de remessas de capitais às matrizes no exterior é legalizado, seguido da criação do FGTS (Fundo de Garantia por Tempo de Serviço) e do BNH (Banco Nacional de Habitação), que possibilitaram incorporar parte significativa de poupanças compulsórias e eletivas às contas públicas²⁸¹. As poupanças geradas por esses fundos somam-se à abertura de capitais de empresas e agências financeiras que se multiplicam em número e crédito a partir do final dos anos 60, compondo o embrionário sistema financeiro no Brasil. A financeirização da economia tem por fim a acumulação de capital que, por sua vez, possibilita endividamento e (em teoria) a expansão e o progresso técnico do sistema produtivo²⁸². Contudo, as ações especulativas não tardaram a inchar e dominar as transações. A multiplicação dos volumes transacionados nas Bolsas entre 1970 e

²⁷⁹ Embora a abertura ao capital estrangeiro tenha sido implementada com convicção de política econômica na primeira etapa desenvolvimentista dos anos 50 depois do Golpe e decisão tinha seu peso reforçado pelo autoritarismo. Sobre continuidades e rupturas no processo de modernização brasileiro, de Getúlio à ditadura cf. OLIVEIRA, Francisco. *Op. Cit.* SINGER, P. “O Milagre Brasileiro: Causas e Consequências”. In: *A crise do “Milagre” – Interpretação Crítica da Economia Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 15-76. A partir daí a burguesia e o empresariado nacionais estiveram majoritariamente ativos em áreas “atravessadoras”, como as chama Carvalho – comércio, financeiras, construção civil. Cf. CARVALHO, Gabriel Alves de Miranda. *Acumulação de Capital e Inovação Tecnológica: A experiência brasileira durante o Regime Militar (1964-1985)*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006. p.124. Dissertação de mestrado em História. TAVARES, Maria Conceição. SERRA, José. “Além da Estagnação”. In: *Da Substituição de Importações ao Capitalismo Financeiro – Ensaio sobre Economia Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973, p. 171. O trecho de Tavares e Serra a que me refiro: “(...) empresas marginais, de menor solidez financeira ou pouca capacidade de endividamento foram liquidadas, limpando o campo para uma reconcentração da atividade industrial e comercial. Foi eliminada, conseqüentemente, parte da capacidade produtiva que ‘sobrava’ no sistema, com evidentes efeitos sobre a eficiência produtiva, pelo menos em termos dinâmicos. (...) Esse processo foi acompanhado por uma acelerada desnacionalização, visto que não apenas as empresas estrangeiras eram mais capazes, como também obtiveram enormes facilidades para interar recursos financeiros (Instrução nº 289 SUMOC)”.

²⁸⁰ Sobre a *Rex* creio que a suposição é da autora. A respeito desse aspecto na NO (ou Nova Figuração), de modo especial no trabalho de Antônio Dias Cf. MARTINS, L. R. *Op. Cit.*

²⁸¹ Cf. CARVALHO, G. A. de M. *Op. Cit.*; TAVARES, M. C. “Natureza e Contradições do desenvolvimento financeiro recente”. In: *Op. Cit.*

²⁸² TAVARES, M.C., *Ibidem*, p. 220-230.

1971 é de fato impressionante:

(...) A Acesita transacionou 10 milhões [de cruzeiros] em 1970 e em 1971, 124 milhões. (...) O Banco do Brasil transacionou 529 milhões em 1970 e 1,3 bilhão em 1971. A Belgo Mineira, 187 milhões em 1970 e 1,6 bilhão em 1971. (...) A Brahma 94 milhões em 1970 e 139 milhões em 1971. (...) A J.Olympio, 3,3 milhões em 1970 e 25 milhões em 1971. A Light, 1 milhão em 1970 e 57 milhões em 1971.²⁸³

No intervalo conhecido por surto do mercado de arte (1967-1973) as remunerações dos altos cargos das multinacionais no Brasil eram de 30 a 40% maiores do que as de seus homólogos europeus e norte-americanos²⁸⁴. Em 1967, 71% dos trabalhadores urbanos registrados em São Paulo ganhavam *até* dois salários mínimos²⁸⁵. Entre as ocupações que demandam mão de obra numerosa e não especializada, cujo caso emblemático é a construção civil, os salários foram comprimidos ao mínimo necessário à reprodução da força de trabalho a partir de 1964, progressivamente. Some-se a isso o controle e repressão de qualquer perspectiva de mobilização social e política e temos assim a impressão superficial de estabilidade e desenvolvimento selada pela ordem autoritária. Aqueles primeiros, que ganhavam inclusive melhor que executivos dos países centrais, estavam entre os que, dispondo de sobras significativas acumuladas, consolidavam seu patrimônio em bens seguros como casas na praia e campo, clubes, joias, automóveis e obras de arte preservando os valores que a inflação podia dissipar rapidamente. No outro extremo da pirâmide social aqueles que não dispunham de recursos acumulados eram, pela mesma inflação, impelidos ao consumo de itens, claro, mais essenciais, de muito menor valor e qualidade²⁸⁶.

²⁸³ CARVALHO, G. A. de M. *Op. Cit.*, p. 18.

²⁸⁴ DURAND, J. C. *Op. Cit.*, p. 169.

²⁸⁵ Cf. OLIVEIRA, F. *Op.Cit.*, p. 80. O salário mínimo em São Paulo em 1967, segundo tabela do IBGE, era de NCr \$ 84,00. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/seculox/arquivos_xls/trabalho.shtm. Acesso em: 18 jul. 2010. Numa reportagem sobre sua trajetória, Oliveira conta que quando voltou do México ao Brasil em 1968, trabalhou com planejamento privado: “*Ganhei muito dinheiro, mas era horrível*”. Depois disso é que passou a integrar o Cebrap. Disponível em: <http://www.usp.br/75anos/?idpag=120>. Acesso em: 05 set. 2011.

²⁸⁶ FURTADO, C. *Op. Cit.*, p. 35-38.

Atraso e modernização, miséria e luxo não só convivem, como se retroalimentam: a Embrapa (Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária) e a Embraer (Empresa Brasileira de Aeronáutica) são dois bons exemplos do progresso tecnológico em sintonia com o dualismo violento e altamente excludente da modernização autoritária. O abismo social, baseado na alta exploração da força de trabalho, era (e é) um dos motores dinâmicos do capitalismo brasileiro²⁸⁷. Assim é que são mutuamente necessárias ao mercado fonográfico local as faixas “*de prestígio*” e a “*comercial*”: uma protagonizada pelos grandes nomes da “MPB”, sofisticada em termos de composição, arranjos e tecnologia; a outra pelos cantores e gêneros populares como “sambão”, música kitsch e as canções românticas em inglês. As duas partes financiando-se mutuamente²⁸⁸. O mercado avançado sobre o campo da cultura e a viabilidade profissional dentro dele eram questões dentro e fora do projeto da Escola Brasil. Atentando à estratégia da vanguarda tropicalista, em convergência com os poetas concretos, Schwarz condensou criticamente os desenvolvimentos da ação desses grupos nos *mass media*, em 1967²⁸⁹. Depois de intensos dez anos, que seguiram de 1964 a 1974, Zuenir Ventura reuniu impressões de intelectuais e artistas sobre os contrastes na esfera pública da cultura do final dos anos 60 até ali. José Celso Martinez falava em “*transar*” melhor religião, sexualidade e também a relação com o dinheiro num sistema “*alternativo*”. Glauber Rocha elogiava a inteligência do General Golbery do Couto e Silva e a criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes). Ruth Cardoso desenhava o balanço positivo da expansão do ensino superior e do público criado por ela²⁹⁰. No mesmo intervalo surgiu o Cebrap (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento) e, da convivência entre os intelectuais que o formaram, surgiram importantes debates e exames sobre a situação geral do país, inclusive encomendados por instituições privadas de peso, como a Fundação Ford.

²⁸⁷ OLIVEIRA, F. *Op. Cit.*

²⁸⁸ NAPOLITANO, M. F. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. Artigo apresentado no IV Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM, Cidade do México, abril de 2002. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>. Acesso em: 3 set. 2011.

²⁸⁹ SWCHARZ, Roberto. “Nota sobre vanguarda e conformismo”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 48-54.

²⁹⁰ A expansão do ensino superior era majoritariamente privada; nas universidades públicas cresciam os departamentos de pós-graduação. Cf. VENTURA, Z. “Da ilusão do poder a uma nova esperança”. In: *Op. Cit.*, p. 88-113.

A classe A provavelmente só pode ser induzida a elevar seu consumo mediante o lançamento de produtos “novos”, isto é, bens que atendam a novas necessidades: TV a cores, automóveis, mobília, moradias cujos desenhos renovados assinalem mudanças da moda.²⁹¹

Era o novo “novo”. A formação estética encontrava seu passo com a modernização autoritária no Brasil; seja através da produção ou do consumo, na sofisticação e diversificação de mercadorias que moviam uma das partes do desenvolvimento desigual. Embora a Escola não afirmasse diretamente sua determinação em relação à formação profissional, tomando a criatividade e a arte por medidas preponderantes de sua ação, repousava entre os alunos aspirações profissionais; o clima de trabalho e a disciplina são possíveis sinais desta expectativa. A profissionalização dos quatro enquanto artistas era uma das partes correspondentes à desmistificação da atividade, anunciada no caderno de apresentação; procurava conferir especificidade e seriedade a um campo tradicionalmente visto como supérfluo e socialmente distintivo, enredado em relações de favorecimento pessoais com os grupos dominantes (e eis mais uma vez outra contradição do Brasil:)²⁹². Esta premissa, dada na abertura, indica certa proximidade com relação às expectativas de Cordeiro no início dos anos 50, de que não era mais possível “*separar o problema estético e social da arte do problema econômico do artista*”²⁹³; ao projeto interessava a criação de um campo próprio para a arte. Nesse sentido é a experimentação

²⁹¹ SINGER, P. *Op. Cit.*, p. 63-64.

²⁹² “A cultura guardava, pois, o timbre aristocrático – de que, aliás, ainda não se liberou completamente – e constituía uma forma de distinção. Cultivá-la representava classificar-se, conforme observou um ensaísta: ‘(...) Numa sociedade como a nossa, em que certas virtudes senhoriais ainda merecem largo crédito, as qualidades do espírito substituem, não raro, os títulos honoríficos e alguns de seus distintivos materiais, como o anel de grau e a carta de bacharel podem equivaler a autênticos brasões de nobreza. (...) Não lhe ocorre um só momento que a qualidade particular dessa tão admirada ‘inteligência’ é ser simplesmente decorativa, de que ela existe em função do próprio contraste do trabalho físico (...) e finalmente que corresponde, numa sociedade de coloração aristocrática e personalista, à necessidade que sente cada indivíduo de se distinguir dos seus semelhantes por alguma virtude aparentemente congênita e intransferível, semelhante por esse lado à nobreza de sangue’.” O trecho citado por Nelson W. Sodré está em *Raízes do Brasil*, de Sérgio B. de Holanda. A situação descrita não está de todo distante nem da contraposição pretendida pelos quatro artistas fundadores da Escola como dos contraditórios sinais de sua experiência social. Some-se a isso a sombra do *business* que se instalou sobre a cultura dos tempos do Brasil: até aqui. Cf. SODRÉ, Nelson. *Síntese de História da Cultura Brasileira*, São Paulo: Difel, 1983, p. 39.

²⁹³ Para o excerto completo cf. p. 25 desta dissertação.

da Escola Brasil: distinguia-se do experimental de Oiticica – para o artista carioca aquele era um comportamento para a vida, era o risco e não “*arte experimental*”²⁹⁴.

Não parece descabido supor que também o desejo latente de “ser artista” por parte dos alunos, encontrasse raízes numa esfera pública da cultura mais apta a receber esta ocupação como carreira, como tinha se passado antes com a arquitetura, nos tempos de Lúcio Costa na Escola Nacional de Belas Artes²⁹⁵. No jornal Dois Pontos: Baravelli escrevia:

Talvez a influência maior e definitiva do cubismo seja a de ter transformado o pintor, o escultor, antes pessoas apenas um degrau acima do artesanato, em artistas, personagens modernos e perturbadores e cuja maior força é sua fragilidade como indivíduos.²⁹⁶

Além de descrever no “um degrau acima” a passagem dos anos 50 aos 70, de que falávamos antes, o excerto condensa um pouco das tensões e mistificações em torno da figura do artista que repousavam na Escola, e fora dela, na esfera da cultura. O artigo intitulado *A heresia do cubismo* sublinhava diferenças, formais e de recepção social, entre os pintores da primeira geração modernista no Brasil e o desenrolar do cubismo europeu; de algum modo recobrando a autonomia e a atualização que o embate concretista tinha provocado. Esclarecendo a diferença entre novo e original, Baravelli definia o segundo termo por “pessoal”, fazendo, através dele, a defesa da autenticidade no processo criativo e afastando o efeito social como parâmetro para o desenvolvimento da produção, ainda que sob a condição de certo isolamento. A reflexão dialogava, talvez sem dar-se conta, com debates em curso na época – a sobrevalorização especulativa dos trabalhos modernistas da primeira geração, artistas no *boom* do mercado de arte

²⁹⁴ OITICICA, Hélio. “Experimental o Experimental”. In: BRAGA, Paula. (org.). *Fios soltos – A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. A publicação é de 1972 e pode-se dizer que seja uma reflexão crítica sobre os efeitos da afirmação do mercado de arte sob a produção artística brasileira; fala do “dia a dia competitivo que estanca o experimental”, de “talentos que pintam desenham gravam conservam” e da “pintura que passou a PET da burguesia conservadora”, “cachorro bom bom e tapete cortina ir a museu à Madison à vernissages”. O texto é encerrado com “em suma, o experimental não é arte experimental”. Oiticica estava em residência artística financiada pela Fundação Guggenheim, em Nova York.

²⁹⁵ Segundo Durand, na ENBA o curso de arquitetura crescia em importância social enquanto mudava o perfil do corpo docente e alunos da instituição. Professores oriundos da engenharia civil, militar e arquitetura, boa parte deles formados e diplomados no exterior, advindos de grupos sociais abastados distinguiram-se dos pintores e escultores das gerações anteriores. Cf. DURAND, J. C. *Op. Cit.*, p.71.

²⁹⁶ BARAVELLI, L. P. A heresia do cubismo. *Jornal Dois Pontos*, São Paulo, nº 1, nov-1973.

brasileiro, as críticas dirigidas à Escola Brasil: e o engajamento como questão que atravessava toda esfera pública da cultura. No ensaio “A dúvida de Cézanne”, Merleau-Ponty escreveu: “Eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza morta, cento e cinquenta de pose para um retrato. O que chamamos sua obra não era, para ele, senão o ensaio e a aproximação de sua pintura.”²⁹⁷. Na aceleração do comércio de arte do Brasil também o experimental e o processo não demorariam a converter-se em “obras”, como no truque Rex, do toque de um Rex que transforma aquilo que aponta em “*renomadas obras de arte*”²⁹⁸.

A Brasil: tentou conscientemente manter-se afastada do atrelamento direto entre sua prática e o mercado. Mas mergulhou no universo da cultura que se instituiu autônoma, “por si mesma”, por outras praias. Assim voltamos à sintomática manchete que anunciava a Brasil: como “*Uma fábrica, de artistas*”²⁹⁹.

3.3| Poetas concretos, Tropicalismo e Escola Brasil: “objetos culturais”

O isolamento da Escola e sua distância com relação a seu próprio presente são menos sentidos por qualquer exigência de engajamento político da instituição e/ ou seus membros, diretos ou indiretos; está outrossim situado na observação de um ponto bastante específico de sua prática formativa: a organização da “história da arte”.

A Brasil: centrava sua ação nos processos criativos compartilhados e, como a *Rex*, fazia entrar em movimento referências internacionais recentes e naquele momento novas - de modo especial Duchamp, a produção norte-americana e a anglo-saxã. Na prática da Escola o consumo em arte, marcado pela premência do objeto, queria ser diluído pela participação e, talvez principalmente, pela abertura a novos meios expressivos. Vistos em conjunto os trabalhos da

²⁹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. “A dúvida de Cézanne”. In: *O Olho e o espírito*. São Paulo, Cosac & Naify, 2008, p. 123.

²⁹⁸ Texto de Carlos Felipe Saldanha no catálogo da exposição “Pau Brasil” de Duke Lee, em 1964, na galeria Atrium, mencionado na p. 53 deste trabalho.

²⁹⁹ A reportagem não tem autoria assinada. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 maio 1970.

exposição BFNR negavam a participação direta e exigiam certa distância crítica; em sintonia com o interesse por questões artísticas e em diálogo intenso com a história da arte, um dos artigos escritos por ocasião da mostra comentava:

São mil metros de criatividade e impacto. Quem entra e gosta, vai olhando (...) Se no final, ou durante, alguma coisa não foi entendida – pedregulhos são difíceis de entender – então resta perguntar. E os quatro, os artistas, estão para explicar: Baravelli, Fajardo, Nasser e Resende.³⁰⁰

Não é fora de tempo que a linguagem constitui grande pauta nas artes plásticas. Nos anos 70 ela se torna questão central, seja como estratégia de questionamento da ordem socialmente instituída, seja como evidenciação e decomposição da experiência artística e seu campo³⁰¹. Nem os trabalhos dos artistas fundadores na mostra BFNR, nem as aspirações de desmistificação e formação da Escola escapavam a esse interesse de época pelos mecanismos da criação e circulação na arte. Junto com Mallarmé, James Joyce e outros, Oswald de Andrade³⁰² tinha composto o repertório montado pelos poetas de *Noigandres* para modernizar o verso na produção local³⁰³. Esses mesmos poetas, entre os finais dos anos 60 e durante os 70, aproximaram-se do Tropicalismo. Além dos repertórios de mútuo interesse³⁰⁴, o encontro das partes convergia no interesse por experimentalismo vanguardista e consumismo. Favaretto, investigando a gênese estética do Tropicalismo, entende que “*ambos os movimentos coincidiram no interesse de operar na faixa do consumo e, ainda, na tentativa de criar estratégias culturais que se opusessem às das*

³⁰⁰ Impacto e Criatividade no MAC. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 outubro 1970. O artigo arquivado pela Fundação Bienal de São Paulo está recortado de sua página original e sem marcação de página.

³⁰¹ Cf. FERREIRA, Glória; TERRA, Paula. *Situações: arte brasileira – anos 70*. Rio de Janeiro: Fundação Casa França Brasil/ Governo do Estado do RJ e Secretaria de Cultura do Estado do RJ, 2000. DUARTE, Paulo Sergio. “Anos 70 – Arte além da retina”. In: *Op. Cit.*

³⁰² Oswald de Andrade aparece em duas menções diretas nas fontes da Escola. No catálogo de Nasser numa junção da frase “Oswald em Paris/ Astrofísica Infante-Juvenil” a uma pintura, um nu feminino de Amadeo Modigliani. E no caderno de apresentação da Escola no inteligentíssimo poema [negritos marcados no referido documento]:

amor
humor

³⁰³ AGUILAR, G. *Op. Cit.*, p. 176-183.

³⁰⁴ De Joyce a Malevich, de Sousândrade a Oswald.

correntes nacionalistas e populistas”³⁰⁵. Eram os “*objetos culturais*”, que assumiam sua opacidade no mercado de bens simbólicos. Os músicos tropicalistas partiam do lugar comercial da canção; a estratégia para não escamotear a deglutição mercadológica era recorrer à metalinguagem, à explicitação dos mecanismos da vinculação da produção artística na indústria cultural³⁰⁶. Assim Favaretto entende que a dimensão comportamental – corpo, gestualidade, vestuário seriam, desse modo, tão significativas quanto os conteúdos críticos³⁰⁷.

Afora a evidenciação dos processos construtivos nos trabalhos dos quatro fundadores, dados em *Neutral*, *Bibelô: a secção da montanha* e *Cactos e Miragem* há os catálogos preparados para a mostra BFNR. Eles punham às vistas os cotidianos, interesses e repertórios, em suma, a imaginação que movia os processos criativos. O catálogo produzido por Baravelli era o mais distinto entre os quatro; apresentava já os próprios trabalhos expostos através de desenhos, complementados por suas fichas técnicas – materiais, dimensões e coleções (se particulares ou do artista). Sem deixar de lado o gesto de apresentação do processo criativo, seu catálogo trazia de modo mais evidente os objetos finais, as “obras”. Mas é no material produzido por Nasser, certamente o mais verbal e literário do conjunto, que nexos com o Tropicalismo saltam à vista:

Alguém me conta que na 2ª guerra mundial, os aviões alemães tinham ordem de não bombardear as instalações da Vickers na Inglaterra, que fabricava peças para os aviões alemães, e os aviões ingleses tinham ordens de não bombardear as instalações Messerschmidt na Alemanha, que fabricava peças para os ingleses. Não sei se é verdade, mas é bem provável.

Assim como ser filho-família em Higienópolis ou na Rua México, um aniversário justo no fim da tarde de sábado, sólido assistente de um sólido assistente, na brisa da manhã, no pátio.³⁰⁸

³⁰⁵ Cf. FAVARETTO, C. *Op. Cit.*, p. 51.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 137-148.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 35-36. Favaretto define o apelo à corporeidade assumido pelos músicos tropicalistas, de modo especial por Caetano Veloso, pelo termo “escultura viva”. Transcrevendo excerto de artigo de época (1973), assinado por Silvano Santiago, sublinha que “Caetano preenchia de maneira inesperada as seis categorias com que trabalhava: corpo, voz, roupa, letra, dança e música”. Era também o próprio corpo do músico/ artista convertido em objeto cultural, sobre o qual também se dedica trabalho à composição de uma imagem. Por aí se escutam ecos sincrônicos do “ser artista” que notamos na Brasil:, fora dela.

³⁰⁸ Catálogo de Frederico Nasser para a mostra BFNR, 1970.

Nacionalismo, populismo e as oposições conflituosas entre nacional e internacional eram alguns dos centros de reflexão e recriação Tropicalista. A crítica de Schwarz em *Cultura e Política (1964-1969)* explicitava, entre outras questões, o deslocamento do objeto crítico implícito na montagem da peça *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina. Os questionamentos (ou ataques) eram dirigidos ao próprio grupo produtor e consumidor da cultura política, a burguesia politicamente comprometida – “o Oficina atacava as idéias e imagens usuais da classe média, os seus instintos e sua pessoa física”³⁰⁹. O “sólido assistente de um sólido assistente”, “filho-família em Higienópolis” soa familiar a esta mesma conjuntura, de inflexões e frações da hegemonia política da cultura, em que aquela esfera pública, um tanto homogênea em sua disposição democrática e participativa até 1968 torna-se objeto de si mesma. O Tropicalismo plasmava sua forma-conteúdo na cultura brasileira, percebia a condição subdesenvolvida e as contradições nas quais estavam mergulhadas as aspirações políticas da época, fazendo da dimensão estética um substrato poderoso de sua crítica – a temporalidade fragmentada e a combinação conflitua entre arcaico e moderno eram índices de uma consciência aguda sobre a brasilidade de então, em sintonia com a afirmação do desenvolvimento nacional sob ordem autoritária, desigual e ambígua. Há, contudo, no paralelo entre a Escola e o Tropicalismo uma tangente. As críticas plantadas pelo Tropicalismo encontram força no subdesenvolvimento e na a brasilidade como contrapontos ao indivíduo. Na experiência social da Escola, a brasilidade só esteve representada por uma das pontas da realidade do país, homogênea em termos de classe e experiência social. A euforia da Brasil: era o “novo”, a abertura, o erotismo “pairado no ar”, o encantamento com a descoberta da experiência criativa da arte, o “ser” ou estar entre artistas. Se a dualidade entre arcaico e moderno se mostra presente em algumas das autorias nos trabalhos da mostra BFNR, experiência social da Escola prevalece a euforia da “novidade”.

³⁰⁹ Cf. BASUALDO, C. *Op. Cit.*, p. 303.

Ilustração 29
Luiz Paulo Baravelli
Catálogo para a mostra BFNR, 1970
(fragmentos à esquerda e na página anterior)

Semelhanças com o *paideuma*, um dos substratos de ação dos poetas concretos paulistas, são reconhecíveis no quadro de repertórios e na prática da Escola, aproximando o espírito de modernização das duas décadas, 50 e 70. *Paideuma* é a palavra que conceitua a organização do repertório feita pelos poetas concretos, visando superar o verso como forma e unidade mínima para o poema. Aguilar explica que a escolha de autores – entre os quais Ezra Pound, James Joyce, Maiakoviski, Mallarmé, E. E. Cummings³¹⁰ – tinha por fim operar uma renovação da tradição,

³¹⁰ Na época do “salto participante” Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa são acrescentados ao *paideuma* dos poetas concretos. No catálogo de Fajardo para a mostra BFNR uma das imagens fotografa uma estante com muitos livros, uma escrivaninha com algumas revistas, um copo com líquido translúcido e um relógio antigo. Um dos livros é *Finnegans Wake*, de James Joyce. Os irmãos Campos realizam a primeira tradução de partes desta obra de Joyce no Brasil. Cf. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS Haroldo de. *Panorama de Finnegans Wake*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962. *Ulysses* figura nas propostas de Fajardo na Brasil: e E. E. Cummings como uma descoberta de F. Stickel na época da Escola. Cf. CARVALHOSA, H. SAWAYA, R. *Op. Cit.*, p. 36. Duke Lee menciona Ezra Pound em depoimento concedido à Costa no final dos anos 70. Cf. COSTA, C. T. *Op. Cit.*, p. 13: “Ezra Pound ainda podia ser que o procurasse, porque era um professor por excelência, um magnífico contador de histórias que falava continuamente, ensinava até para cachos de uva e gostava disso. Mas Duchamp não, Duchamp era mais quieto, sempre com aquela cara que não está nem rindo nem não rindo, igual ao Carlos Fajardo. É, o Fajardo me lembra muito o Duchamp”.

num primeiro momento recusando aquelas recebidas “*sobretudo como tradição nacional*”. As linhas dominantes em contexto local, “*representativas ou estabilizadoras*” eram postas de lado em favor de outras, internacionais, até ali à margem. Nessa formulação, a “atmosfera” de um período, e as críticas que situam autores e obras em relação recíproca com seu tempo (tal como propõe Antônio Cândido em *Formação da Literatura Brasileira* e Raymond Williams em *Cultura*) ficavam secundárias ou obliteradas³¹¹. O eixo do *paideuma* era movido por leituras advindas de nexos formais. Para os poetas concretos as profundas transformações na linguagem literária trazidas por esses autores expressavam a radicalidade indivisível entre forma e conteúdo, radicalidade esta que colaboraria na atualização da poesia moderna brasileira. Para a Joseph Albers, no curso introdutório da *Black Mountain* a história da arte devia ser deixada à parte, sob risco de descrições factuais e juízos sentimentais baseados no gosto em favor da ênfase na prática artística, considerando que a “*literature existis before and despite the surveys on it*”. Albers fazia exposições de slides ressaltando convergências formais ou propondo apreciações silenciosas³¹². Na prática da Escola Brasil: aproximações formais constituíam tessituras de referências à história da arte, a partir dos exercícios dos alunos, numa narrativa particular e não cronológica, a semelhança da que Lee tinha compartilhado com os quatro artistas; o ponto de partida parece ter sido grande parte das vezes a produção modernista e contemporânea, internacionais.

Dois trechos do *Livro das Galáxias*, de Haroldo de Campos, foram impressos no catálogo de Nasser. O que hoje é um livro completo eram então textos publicados na revista *Invenção*, criada e dirigida pelos irmãos Campos. *Invenção*, como a *Brasil*., foi uma experiência institucionalmente autônoma que, ao seu modo, criou espaço para circulação da produção dos poetas paulistas e de seus repertórios de interesse. Segue transcrita uma das passagens:

largava tudo e partia para o brasil que lá sim que então sim que assim sim mas toledo é uma poeira ocre de muralhas e antes da ponte há uma bodega onde se pode beber uma copita de vino rojo cortina de contas filando a paisagem a falsa japonesa desninfou com uma tanga mínima do seu casulo quimono para palmas ávidas uma crisálida de luz cinábrio e sumiu por trás de uma cortina também de contas nometora vela no seu nicho de tempo mero nome agora nometora nesse

³¹¹ Cf. AGUILAR, G. *Op. Cit.*, p. 65-67.

³¹² HARRIS, M. E. *Op. Cit.*, p. 17.

livro de eu plumo e desplumo que eu cardo e descardo nesse livro-agora de horas desoras de vigeis vigílias nometora morta num desvão do tempo muda testemunha mínima lúnuda de unha que se pega na história aqui onde o sangue gela aqui onde a vista aterra nesse museu de cêra da memória kz konzentrations lager recolhido em colônia para o memento para o lamento para o escarmento no café campi königstrasse ou perto já maisnada tudo nada era nada tudo dois lances e gente entrandosaindo sentando saindoentrando vozes jovens mädchen como se nada tivesse sido nunca nenhumaparte só nometora alvéolo de cristal vela onde está a memória ³¹³

As *Galáxias* (imagem da dispersão, de partículas, do aberto e infinito, ligeira e curiosamente distinta da violência definitiva implícita nos *Bólides* de Oiticica), são parte dos diálogos locais que alimentavam o convívio formativo dos fundadores da Brasil:. Um dos desafios na criação das *Galáxias* é experimentar uma forma-conteúdo que seja capaz de fundir poesia e prosa na ausência da pontuação. A primeira e a última página do livro descrevem o escrever e respondem pela única ordenação fixa do conjunto. Alguma franqueza é preservada na junção narrador-escritor e pela correspondência entre forma e conteúdo, palavra e imagem, organizando uma ordem de experiências truncadas na percepção e memórias individuais. Como em alguns dos trabalhos da mostra BFNR, em que qualidades semânticas dos materiais e arranjos escolhidos tornam evidentes seus processos construtivos, conferindo doses de objetividade às suas leituras e, nos casos de Fajardo e Resende, apagando o sujeito autor/ sujeito. O raciocínio, aparente nas obras da mostra BFNR e na prática desenvolvida na Escola, apresenta significativos pontos de contato com a construtividade da Bauhaus, ou mais especificamente com o curso inicial a que eram submetidos todos os ingressantes da escola alemã, conhecido por *Vorkurs*. Uma anotação num anteprojeto de Resende³¹⁴, contemporâneo à Escola Brasil:, reescreve tópicos do curso básico de Johannes Itten (1888-1967) na Bauhaus; uma faixa cromática tem como legenda o título *Ninféias* de Claude Monet (1840-1926); sobre um fragmento de autorretrato de Rembrandt van Rjin (1606-1669) Resende fazia notar a “textura”; um detalhe escultórico da arquitetura gótica e uma reprodução de um trabalho de Eduardo Paollozi (1924-2005), artista escocês ligado à *pop* arte, são postos lado a lado em suas verticalidades. O mistério, o absurdo e a

³¹³ Excerto publicado em *Invenção* nos nº 4, dez. 1964, nº 5, dez. 1966, e nº 6 dez. 1967.

³¹⁴ O caderno onde constam tais anotações está no arquivo pessoal do artista. São partes de um anteprojeto para uma capela que não foi adiante, a convite de Carlos Bratke; entrevista concedida em dezembro de 2011 à pesquisadora.

construtividade que habitavam os trabalhos de Resende na mostra BFNR procuram (e encontram) diálogos com trabalhos de Man Ray (1890-1976), René Magritte (1898-1967), Tony Smith (1912-1980), Vladimir Tatlin (1885-1953), Kasemir Malevich (1878-1935), Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), Hans Peter W. Arp (1886-1996), Constantin Brancusi (1876-1957) e Amadeo Modigliani (1884-1920) entre outros. Os cruzamentos ajudam a entrever como concepções modernistas adentravam o processo formativo dos quatro artistas e dos alunos na Escola Brasil; e decorrente deles certo grau de dissociação entre prática artística e experiência social, notados nas entrevistas com os ex-alunos³¹⁵. Talvez desponte daí a tendência autorreferente e ensimesmada que marcou a experiência da Escola.

Ilustração 30

José Resende

Páginas do anteprojeto para capela,
c. 1970

³¹⁵ Ver no Capítulo II desta dissertação, p. 84-98.

Ilustração 31
José Resende
Páginas do anteprojeto para capela,
(à dir. e na página anterior)
c. 1970

3.4I experimentações: mostra “Baravelli Fajardo Nasser Resende”

A crítica de Walter Zanini à mostra BFNR ressentiu a dificuldade de reter em uma só categoria a filiação das obras: conceitualismo, surrealismo, dadaísmo, futurismo, *minimal*, *environmental* emanavam todas ao mesmo tempo do conjunto nas impressões do crítico. O comentário expunha a abertura que constituía os processos criativos e a relação produtiva dos artistas com o universo da arte. Baravelli contou que uma parte dos trabalhos expostos era movida pelo desafio de converter paisagens em objetos, num diálogo com um dos gêneros mais tradicionais da pintura³¹⁶. *Torso de uma jovem constante* (Ilustração 33) explorando características e disposição dos materiais metaforiza a figura feminina e um tema caro à

³¹⁶ É o caso, por exemplo, das montanhas. Entrevista concedida à autora em janeiro de 2012.

escultura; também repuxa a lembrança das aulas de modelo vivo da Escola e o interesse latente pelo feminino. Grande parte das vezes a geometria de Baravelli é alusiva ou esquematiza figuras, solapa os limites entre abstração e figuração abrindo espaço a uma abordagem didática e bem-humorada do problema. Algumas vezes explicita as bases da expressão e compreensão visual como no trabalho *Sem Título* (Ilustração 32) em que a simples curva ascendente e arredondada cria um dado narrativo, tornado o recorte de duraplac alusivo à figura de um corpo feminino reclinado. Os materiais e suas especificidades são essenciais, junto com os títulos, para interpor alguma objetividade às experiências bem-humoradas de Baravelli; e com ela sua própria figura de artista. Em *Omo e Oito Horas da Manhã* as cores, os recortes e as ordenações somadas aos títulos ajudam a conduzir o espectador a uma síntese de experiência plasmada em objeto, cujas origens freqüentemente estão num encantamento diante de acontecimentos perceptivos fugazes; no seu catálogo Baravelli se autorretratou olhando a paisagem por uma janela de um ônibus ou trem³¹⁷. É o caso da imaginação do trabalho *Sem Título* (Ilustração 35), feito de latão e concreto, que solidifica a observação passageira de óculos apoiados sobre uma pilha de livros num duplo sentido: Baravelli liga o objeto à dificuldade diante uma leitura densa. E de outro trabalho *Sem Título*, que mimetiza os reflexos nos para-lamas de automóveis através da reflexão de partes sobressalentes do quadro de fórmica na superfície cilíndrica e metálica. Ele estava fascinado pelos materiais e suas *diferenças*.

Ilustração 34
L. P. Baravelli
Omo, 1969/ 1970

³¹⁷ Fajardo lembra que Baravelli era, desde os tempos da faculdade, um exímio desenhista quando o assunto era a perspectiva. Anexo, Fajardo, p. 30. Em entrevista concedida à autora em janeiro de 2012, Baravelli comentou que sua habilidade com o desenho arquitetônico lhe rendia sucesso nos escritórios de arquitetura por onde passava; seus superiores chegavam a se aproveitar dela publicitariamente, levando-o para esboçar prontamente aos clientes as possibilidades de projeto.

Ilustração 33
L. P. Baravelli
Torso de uma jovem constante, 1969/1970

Ilustração 32
L. P. Baravelli
Sem Título, 1969/ 1970

Two Tired Hockney Paintings já era um diálogo com a pintura, pela via do projeto e do objeto; era um estudo e homenagem a *Mountains and Tired Indians* (1965), de David Hockney (1937-). Eram as descontinuidades entre as partes, a desarmonia entre pedaços da paisagem, objetos e personagens o que intrigava em Hockney. O próprio Baravelli quem sublinha que sua pintura é projeto; um pouco como era também para o artista inglês, que pintava depois de

transferir cenas fotografadas para desenhos, sobre quadriculas na tela. Entre os três Baravelli era (e é) o mais interessado pelo domínio técnico e artesanal, por manejar ferramentas, máquinas e depois os pincéis. Seus desenhos são explicativos, feitos para dirigir o manejo dos operários, marceneiros e serralheiros.

Ilustração 37

L. P. Baravelli

Sem Título

à dir. desenho explicativo do encaixe enviado à autora em 2011

Ilustração 38

L. P. Baravelli

Minha Maleta, 1970

A ilusão era (e segue sendo) objeto de grande interesse, quase que uma definição para a experiência artística no entender de Baravelli – *Minha Maleta* (1970) (Ilustração 38) e sua versão em miniatura *Sem Título* (1970) (Ilustração 37) eram “truques” de equilíbrio. Magia, milagre, na verdade resultados de cálculo, técnica. A ilusão, aliás, distingue sua imaginação com relação aos outros dois artistas, Fajardo e Resende, desde *Cactos e Miragem* (1966/67). As qualidades e possibilidades pictóricas dos materiais, multiplicadas pela diversificação industrial, parte do processo de modernização brasileira, alimentava a euforia do jovem arquiteto que descobria a arte. Sobre um desenho feito na Brasil:, com o modelo vivo do sexo masculino de que já falamos, Baravelli escreveu:

Era uma pose comum, de sala de aula, sem horizonte nem bola. É um mistério como esses elementos surgem na imaginação. A introdução desse dado estranho (uma impureza?) transforma em exercício em obra de arte – e não cabe aqui discutir sua qualidade. Em um exercício, a informação vem de fora para o artista; um horizonte e uma bola invertem esse fluxo e passa a existir implicitamente um observador pra quem essa história está sendo inventada. O entendimento desse processo *entrar/ sair* é essencial em meu trabalho.³¹⁸

Ilustração 39
L. P. Baravelli
Mulato Marítimo, 1971

³¹⁸ BARAVELLI, L. P. *Op. Cit.* Publicação sem paginação.

Ilustração 35
L. P. Baravelli
Sem Título, 1970

Ilustração 42
L. P. Baravelli,
Sem Título, 1969/1970

Interessam a autoria, a “cabeça do artista”, o “entrar/sair” de uma percepção superestimada que devora tudo quanto encontra, fazendo disso exercício e logo, “arte”. O fio que ligava seus trabalhos ao processo formativo, o duplo papel do autor de artista e professor, é o que torna seus trabalhos em BFNR menos opacos em sua condição precipitada de “obras”, e mercadorias. A rápida conversão de exercícios e processos em trabalhos finais era um dos resultados de um mercado que se preparava para acolher os trabalhos das vagas “jovens vanguardas”, mediado pelo círculo de sociabilidade criado pela Escola.

Três grandes placas, construídas em diálogo com o espaço arquitetônico dos dois museus onde seriam expostas, surgiram da observação de campos arados e cultivados. Também tratavam da qualidade de ilusão explorando a percepção da perspectiva, de suas diagonais, através de variadas montagens e posicionamentos no espaço.

Ilustração 41
L. P. Baravelli
Sem Título, 1969/1970

Ilustração 40
L. P. Baravaelli
Grafite, 1969/1970

As placas ficavam suspensas por cabos de aço amarrados nos tetos do MAM-RJ e MAC-SP e deixavam evidentes as habilidades e imaginação de arquiteto do artista. A estruturação de *Sem Título* (Ilustração 41 e 42) aludia à divisão e à rotatividade das áreas plantadas, organizadas em fileiras ou pequenas partes independentes, na montagem das peças, construídas com ripas de madeira, portas ou balcões encontrados em liquidação³¹⁹. Especialmente duas delas solicitavam que a experiência fosse menos analítica, restando algum espaço sem a presença tão pessoal do artista. Interrompiam o fluxo e a vista de modo abrupto, monumental e violento como algumas das obras que a ditadura ergueu nas grandes cidades³²⁰. O embate com o espaço real provocava tensão entre corpo, trabalho e espaço, não sem algo “além da retina”, do absurdo da sugestão de

³¹⁹ BARAVELLI, L. P. Introduzindo o lemurismo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 outubro 1985. Artigo arquivado na Fundação Bienal de São Paulo, com paginação extraída.

³²⁰ Como o Elevado Presidente Costa e Silva em São Paulo (apelidado “Minhocão”), construído entre 1969 e 1971; a Ponte Presidente Costa e Silva, no Rio de Janeiro (conhecida por Ponte Rio-Niterói) construída entre 1969 e 1974; e a Usina Hidroelétrica de Itaipu, construída entre 1975 e 1982.

uma barreira abrupta, ou de uma ponte levadiça. Na placa feita de portas (*Grafite*, Ilustração 40) a montagem provocava uma inversão curiosa: suas unidades mínimas, as portas, iam de passagens a barreiras, como no “*um bilíbio que te prega à porta*³²¹”, umas das linhas verso de *Galáxias*.

Mais tarde, quando os trabalhos já não existiam mais, Baravelli revelava sua expectativa, frustrada, de que as grandes placas voltassem a ocupar exposições – a estrutura desmontável que projetou tinha em vista facilitar o transporte entre museus, galerias e o ateliê. Num conjunto de quatro artigos publicados em outubro de 1985, inquietava-se com alguns dos trabalhos expostos na polêmica 18ª Bienal de São Paulo. Chamava-os suicidas, porque grandes demais, efêmeros, e de difícil comercialização. Tomava por ponto de partida o destino das placas da exposição BFNR, doadas para a construção da casa de “*seu Geraldo e Dona Izaltina*”, casal que cuidava da Escola Brasil. E especulava sobre o destino das enormes pinturas da Bienal:

Uma casa comum não chega a ter três metros de pé direito por andar e essas pinturas terão de ir para casas especiais, de gente muito rica, com salas enormes e altas ou para museus e lugares públicos ou... O custo de um trabalho para o comprador não é só o da obra em si, o espaço para abrigá-la também conta e muito. Quanto custa um metro quadrado de construção de boa qualidade?³²²
Se eu tivesse que dar uma definição para “artes plásticas” diria que, independente de qualificações posteriores, é a construção de objetos, de coisas finitas e duráveis. O venerando Marcel Duchamp disse uma coisa que todo mundo repete: “Não me interessa a arte, me interessam os artistas”. Acho que dá para dar uma melhorada na frase; eu diria que não me interessam os artistas mas me interessam as categorias. Pois a Folha no alto da primeira página da sexta-feira passada nomeou John Cage como a grande estrela da Bienal. É paradoxal que, numa bienal de artes plásticas, a grande estrela seja um músico. Durma-se com um silêncio desses. Mais curioso ainda é ser um músico que fez da consciência do tempo e da duração o centro de seu trabalho. Conclusão parcial: as artes plásticas estão sendo contaminadas pelo tempo.³²³

³²¹ A inversão de passagem a impedimento faz pensar numa espécie de preponderância, prisão no presente. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Livro das Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004. Em publicação semelhante pela mesma editora, dois anos antes, Baravelli encerrava os comentários sobre seu próprio trabalho aludindo a uma constelação: “O crítico Olívio Tavares de Araújo percebeu em meu trabalho uma estrutura ‘constelar’, como se cada obra ou grupo de obras ocupasse um ponto no espaço, sem vinculação imediata com as anteriores e o todo fosse definido por densidade e acumulação ao longo do tempo e não por uma trajetória linear”. Cf. BARAVELLI, L. P. *Luiz Paulo Baravelli* – Col. Portfólio Brasil. São Paulo: J. J. Carol, 2007.

³²² BARAVELLI, L. P. *Op. Cit.*

³²³ BARAVELLI, L. P. Introduzindo o lemurismo (2). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 de outubro 1985. Artigo arquivado na Fundação Bienal de São Paulo, com paginação extraída.

A “contaminação” das artes plásticas pelo tempo expõe e retoma um traço da concepção “atemporal” comentada antes, quando da observação crítica sobre a história da arte na Escola Brasil:. O “curadorismo” e os ares de espetáculo que vigoraram nesta edição da Bienal paulista eram partes do algo de “novo” no campo da arte, em que o internacional perdia espaço para o “global”³²⁴. A concepção realista e pragmática do artista expõe o destino mais comum da produção artística (e de modo especial do seu próprio trabalho) no Brasil: a órbita privada. A medida de realidade não impede que se observe certo efeito de círculo vicioso que a perspectiva pode carregar. Pouco mais de dez anos depois do fechamento da Escola, o artista, que vivia então sua melhor fase no mercado de arte, chamou românticas suas próprias expectativas, que antes cercaram a construção das suas grandes placas. Reclamava das grandes pinturas que ajudavam também a subir os preços das suas; os movimentos que alimentavam seu sucesso comercial moviam também a 18ª Bienal de São Paulo.

Eu acho completamente o contrário, quem ganha dinheiro com arte, investe numa relação danosa com o mercado de arte, eu sou contrário, então durante muito tempo a minha atividade como professor pagou a minha atividade como artista. Agora hoje eu cheguei num momento em que eu acho que tem que ter um equilíbrio entre as duas atividades e que está na hora de inverter essa relação.³²⁵

O excerto da entrevista de Fajardo expõe uma das revisões que botaram fim à Escola Brasil:. Não há distâncias significativas entre Fajardo professor e artista; suas aulas na Escola de Comunicação e Artes abrem perspectivas de práticas e reflexões sobre a natureza dos meios expressivos e nisso, sobre formas de expressar ideias, relações. Certo isomorfismo (relação clara entre forma e conteúdo, ausência do sujeito lírico) construtivo é reconhecido pelo próprio artista,

³²⁴ “A Grande Tela” exibiu uma miscelânea de pinturas grandes, de diferentes autores de diversas partes do mundo. A 18ª Bienal de São Paulo marca um importante ponto de inflexão da mostra, emergindo dali a autoria do curador sobre o artista, a conversão da política em “tema” indesejado e a geléia geral em que o pós-moderno (não o mesmo que Pedrosa via nas pesquisas ambientais de Oiticica) convive harmoniosamente com o universalismo burguês. Da “geração” do “retorno à pintura” saíram também educadores em artes, no caso de São Paulo hoje atuantes nos principais museus, centros culturais e na Bienal de São Paulo. Sobre esta edição da Bienal Cf. ALAMBERT, F. C. CANHÊTE, P. *Op. Cit.*, p. 172-178. Sobre a “*coni-convivência*” da pós-modernidade com o universalismo burguês Cf. JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

³²⁵ Anexo, Fajardo, p. 42.

na influência dos irmãos Campos sobre sua produção³²⁶. Fajardo freqüentemente abdica dos títulos, constituindo superfícies com densidade de barreiras que negam a profundidade. É a partir delas (superfícies), tal como são no seu mundo de origem articuladas em combinações às vezes um tanto aleatórias, que procura suscitar experiência.

Nas fórmicas “das horas” torna, pela repetição, impedido o acesso à “experiência do artista”. Sem negar a opacidade do objeto mercadoria – é o que indicam os certificados colados no verso dos quadros. A ambigüidade duchampiana está entre a objetividade dos materiais e a dimensão conceitual, discursiva, analítica, entre pintura e não pintura. A “superfície” é uma questão, um tanto alegórica, de pintura e erotismo latente, como no trabalho *Sem Título* apelidado “macho fêmea” (Ilustração 44). Suas experimentações na mostra BFNR flertavam com muitos meios expressivos – fotografia, objetos, colagens. No catálogo da mostra BFNR acesso ao processo e ao seu próprio cotidiano são oferecidos – seus percursos na cidade, seus amigos, sua casa, sua namorada estão nele fotografados (Ilustração 43). Não sem o mistério da ambigüidade, própria da fotografia, entre o que é real e representado. Retrata a si mesmo olhando para a câmera, distante dela, no interior de um quarto.

Ilustração 43

Carlos Fajardo

Páginas do catálogo produzido para a BFNR, 1970

³²⁶ Cf. C. FAJARDO; SALZSTEIN, S. *Op. Cit.*, p. 18-19. Sobre seu diálogo com os irmãos Campos, entrevista à Fúlvia Molina em 2002. In: MOLINA, Fúlvia. *Carlos Fajardo - Uma Poética da Fisicalidade*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes; Universidade de São Paulo, 2003, p. 106. Dissertação de mestrado em História, Crítica e Teoria da Arte, 2003. Cf. também Anexo, p. 60.

Ilustração 45
Carlos Fajardo
Sem Título (ambas), 1970

Ilustração 46
Joseph Albers
Oscilante (A), 1940
Óleo sobre conglomerado

Nas grandes fôrmicas (Ilustração 45) da mostra BFNR cores e planos, elementos próprios do universo da pintura, são tratados de modo objetivo – retângulos paralelos ou perpendiculares indicam em cada ponta a diferença de sentido dada no nível da percepção, de abertura ou

fechamento. A sobreposição de retângulos, repetindo as cores dos planos mais distantes, brincam com a relação figura e fundo. Contém, como notou Salzstein, certa “*graça decorativa*” e ironia “*querendo irromper*”³²⁷. Não fosse a importante distância dada no modo de produção artesanal do pintor e professor alemão, lembrariam as longas experiências cromáticas de Joseph Albers, como em *Oscilante [A]*, 1940 (Ilustração 46). Frederico Morais, comentando os trabalhos de Fajardo expostos no MAM-RJ em 1984, sugeriu diálogo com as pinturas encomendadas por telefone de László Moholy Nagy³²⁸, outro professor da Bauhaus que emigrou para o Instituto de Design de Chicago, nos EUA, repellido pela ascensão nazista. O trabalho de Fajardo, ao contrário das experiências de Albers, é opaco como o de Baravelli, assume sua condição de “objeto cultural”. Mas troca o artista expressivo pelo pensador e produtor, enredado em relações de produção como aqueles que executam seus projetos. A aura em torno da figura do artista é desfeita. A série das fórmicas (Ilustração 26 e Ilustração 45) guarda algo das músicas gravadas por Caetano Veloso em 1972:

I'm in the silence/ That suddenly heard after the passing of the car/ I'm the silence/ That suddenly heard after the passing of the car/ I'm the silence/ That suddenly heard after the passing of the car/ Spaces grown wide about me/ Spaces grown wide about me/ If you look from your window at the morning star/ You won't see me/ You'll only see that you can't see very far (...)

You don't know me/ But you'll never get to know me/ You don't know me at all/ Feel so lonely/ The world spinning around slowly/ There's nothing you can show me from behind the wall/ Show me from behind the wall/ Show me from behind the wall (...) ³²⁹

A seriação da forma mina o referencial lógico da representação³³⁰ e talvez diga algo a respeito de uma experiência que já andasse um tanto “morna”, “*spinning around slowly*”. A ambigüidade e o mistério que encontramos nas fórmicas são feitos na tensão presença/ ausência

³²⁷ FAJARDO, C. SALZSTEIN, S. *Ibidem*, p. 18-19. A crítica de refere à série que aqui por hora apelidamos “das horas”, Ilustração 26.

³²⁸ MORAIS, F. Fajardo no MAM: pintura por telefone. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 outubro 1984. Artigo arquivado na Fundação Bienal de São Paulo com paginação cortada.

³²⁹ O primeiro trecho é de “Neolithic Man” e o segundo de “You Dont’ Know Me”, ambas do álbum *Transa* de Caetano Veloso, gravado durante o exílio em Londres, em 1972.

³³⁰ Cf. FOSTER, H. *Op. Cit.*, p. 63.

do sujeito lírico que se apresentava também em *The Art of Transference/ I love you* (1972) de Antônio Dias, sendo “you” ao mesmo tempo o artista e o espectador. Mas a acidez de *I love you* dirigia-se crítica e diretamente ao narcisismo do autor e ao suposto diálogo entre artista e espectador de que goza o trabalho, sintomaticamente ressentido impotente. Para Duarte o alvo de Dias eram as relações entre espectador e obra, que figuravam nas especulações de artistas “anglo-saxônicos atados às exigências do neopositivismo”³³¹. As fórmicas “das horas” também contêm o bloqueio de *Art of Transference*, mas sua opacidade de objeto artístico seriado e certificado reconhece o enredamento no sistema. Não sem algo da mesma ambigüidade de *Neutral*. Nos trabalhos de Fajardo a desmistificação do artista caminha junto com a afirmação da especificidade do campo visual na experiência artística. Como em *Sem Título* (“macho fêmea”) há o gesto de fazer repousar os sentidos no arranjo visual, determinação aliás cada vez mais presente na trajetória de Fajardo, dos anos 70 em diante. O sorriso enigmático de Duchamp, identificado por Lee em Fajardo, convive com um interesse construtivo, numa procura por unidades mínimas de sentido repousadas na superfície, na forma. O literário, o discursivo, misteriosamente escondidos na materialidade, e os espaços de inserção são partes importantíssimas no texto de seu trabalho.

Ilustração 44
Carlos Fajardo
Sem Título (macho-fêmea), 1970

³³¹ Não esqueçamos os diálogos com a produção minimalista, a que se refere indiretamente Duarte, marcaram o convívio formativo dos fundadores da Escola, de modo especial o processo formativo de Fajardo e Resende. Cf. DUARTE, P. S. *Op. Cit.*, p. 40.

A materialidade também era uma questão no movimento leve dos voos de papel higiênico em *P...H...* (1969), na resistência e maleabilidade de *Metal/ Sebo Frio/Calor* (1974) e em *Sargaço....1974* de Artur Barrio. Suas “*Situações*” vinham frequentemente acompanhadas de andanças, articulando materiais encontrados, levando ao limite a definição da arte como experiência, extrapolando seus lugares instituídos de inscrição – a escola, o museu, o mercado. Em *.4 movimentos.* (1974) a experiência estética é o próprio convívio antropológico: o artista acompanha e registra o trabalho da peixeira “*durante a sua faina diária de venda de pescado*” em Portugal. Num texto escrito em 1975, Barrio sublinhava o desligamento de suas pesquisas à arte *povera* e outras tendências, sublinhando seus gestos como “*um não à impossibilidade de aquisição de materiais, um não à neurose das dificuldades impostas por um mercado ou pensamento estético*” e a afirmação da “*possibilidade de um trabalho aventura*”, que assumisse os riscos dados na definição da arte como experiência. As posições assumidas por Barrio estavam em diálogo, nem sempre consonante, com certas assertivas em movimento na esfera pública da arte da época, que atravessavam também a experiência social da Escola Brasil. A produção deste artista não prescindia da documentação e da circunscrição institucional da atividade³³²; o museu e o mercado são lugares que lhe permitem participar de um debate artístico, mas posicionava-se criticamente com relação a essas instâncias como normatizadoras da experiência artística³³³. No jornal “Dois Pontos:” Resende publicou, em 1973, o artigo *Sobre Escultura*, em que sublinhava o papel dos museus na formação do público e no debate no campo, cobrando responsabilidades e

³³² Para algumas imagens e documentos de Artur Barrio cf. <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/>. Acesso em: 28 out. 2011.

³³³ Aqui a questão é sublinhar posições, críticas ou não, no campo da arte, em vias de “autonomização”. Os registros sistemáticos do trabalho não parecem negar a importância que as instituições museu e mercado assumem nos debates do campo, mas antes colocar seus parâmetros em questão. Com relação a este problema, especialmente com relação às trouxas ensangüentadas, parte das *Situações*, de Barrio, Freitas escreveu: “Sobre esse aspecto – o da introjeção de uma pragmática (‘política’) no âmbito de uma sintaxe (‘forma’) –, *Trouxas*, como obra integral, seguiu por dois caminhos diferentes: o da política da arte e o da arte política. No primeiro caminho, a formatividade da obra – das duas ‘situações’ – era tributária de um esforço típico das vanguardas: a negação deliberada da arte como instituição social. Nessa opção anti-institucional, *Trouxas* desenvolveu-se, entre outras coisas, como uma forma de problematizar a ‘política da arte’ – ou seja, como uma forma de testar a validade das estratégias e dos valores então tidos como hegemônicos na instituição-arte. E aqui vemos sua primeira introjeção política. No segundo caminho, o da ‘arte política’ temos a obra como uma forma de negociação entre as concepções estéticas do artista e a urgência de seus julgamentos éticos a respeito, sobretudo, da repressão militar. Nesses termos, *Trouxas* surgiu como inegável vontade de ação na vida pública, um desvio do terreno ficcional para o da consciência política e do impacto social”. Cf. FREITAS, Artur. *Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha*, p. 136/137. Curitiba: Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná – SCLHA-UFP, 2007, p. 136/7. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/66168203/Tese-Doutorado-Artur-Freitas>. Acesso em: 22 set. 2011.

definições mais coerentes – nem todo objeto tridimensional é escultórico e os materiais e suas qualidades não cumprem por si a justificativa de expressão. A correção (talvez sintomática de uma compreensão que atravessava também a Escola) tomava por objeto direto alguns dos trabalhos expostos na mostra “Panorama da Arte Brasileira” do MAM-SP. Se havia sintonia com o problema geral da definição dos meios expressivos³³⁴, havia também certa distância com relação a posturas como as de Barrio: “São processos publicitários de noções filosóficas, políticas, ecológicas ou literárias acobertados pela indulgência das galerias, público, críticos, e, imperdoavelmente, dos museus”³³⁵.

Sobre Escultura foi publicado junto com uma tradução de *A educação do a-artista*, de Allan Kaprow. O artista norte-americano observava que a produção da época, na ânsia de ocupar a brecha entre arte e vida aberta por Rauschenberg, abandonava a especificidade artística para ocupar um meio-termo – arte e meio ambiente, arte e matemática – que terminava não sendo coisa alguma. Arnaldo Pedroso D’Orta respondeu ao artigo *Sobre Escultura* com outro, *Da arte e da técnica*³³⁶. D’Orta endossava as colocações de Resende atentando, sobretudo, ao problema do mercado de arte. Para o crítico o abusivo aporte no problema dos materiais, na elaboração tecnológica e na sobrevalorização dos novos meios expressivos em parte respondia à “*publicidade deformadora e estridente*” ávida por novidade, que cortejava os artistas da época.

A pauta de Resende era politicamente tão compreensível quanto delicada; pedia certa distância com relação aos outros campos num momento em que a arte e a cultura procuravam reformular parâmetros de intervenção crítica com relação à realidade. Contudo, pensando a partir do seu próprio trabalho sua posição em *Sobre Escultura* fica mais clara: as especificidades dos materiais ajudam a criar sustentação e os sentidos das peças, tateando no terreno do possível, do

³³⁴ Freitas detalha as polêmicas e tropeços no júri e nos jornais em torno da confusão e displicência implícitas ao “Etc.”, que figurava nas fichas de inscrição do Salão da Bússola (MAM-RJ) como “definição” dos meios expressivos não tradicionais. A mostra foi realizada em 1969 e era patrocinada por uma agência de publicidade de nome homônimo. *Ibidem*, p. 116-118.

³³⁵ RESENDE, José. *Sobre Escultura*. *Jornal Dois Pontos*., São Paulo, nº 1, nov. 1973, publicação sem paginação.

³³⁶ D’ORTA, Arnaldo Pedroso. *Da arte e da técnica*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 dezembro 1973. Artigo arquivado em recorte por Carlos Fajardo e José Resende, sem paginação.

provável. Na mostra BFNR a escultura era afirmada como objeto de interesse, a certa distância do trânsito entre meios expressivos que caracterizava os trabalhos de seus outros dois companheiros. Como bem lembrou Baravelli, um dos pontos que distinguia o grupo eram os materiais novos para a arte, da arquitetura – cabos de aço, ferro, alumínio, madeira e compensados, parafusos, pedras de brita, borracha, terra. A habilidade que expunham os trabalhos de Resende era crítica e especulativa, mais do que artesanal, e aí pode residir um dos lastros da descoberta de Duchamp. Sem escapar à distância reflexiva e analítica exigida pelos conjuntos dos outros fundadores da Escola, os trabalhos de Resende intrigavam pelos arranjos de equilíbrio simples que mantêm visíveis suas articulações e vivo diálogo com o corpo, como extensão perceptiva do espaço. E, sobretudo a este estudo, interessa notar que pelas *desigualdades* o equilíbrio era encontrado; precário e momentâneo, talvez em certa comunhão com os ares de instabilidade da época, que não eram então apanágio só das artes. Baravelli argutamente notou a diferença entre a ilusão “esperta” de seu trabalho *Sem Título* (Ilustração 37) e a “maldade” da realidade do trabalho também *Sem Título* de Resende (Ilustração 49).³³⁷

Ilustração 48
Antonio Dias
Art of Transference/ I love You (1972)
Espelho, vidro e papelão sobre parede

Ilustração 47
Artur Barrio
Situações P.....H....., 1969
Papel higiênico

³³⁷ O trabalho “esperto” de Baravelli é a Ilustração 37. Nela o equilíbrio é ilusório: trata-se de encaixe. Entrevista concedida à autora em janeiro de 2011.

**EM RELAÇÃO AOS ASPECTOS: RÓTULOS/ESCOLAS
E POSSIBILIDADES.**

Materiais precários, momentâneos, estão ligados à criatividade imediata, ao uso/transformação do que se tem à mão, um não à impossibilidade de aquisição de materiais, um não à neurose das dificuldades impostas por um mercado ou pensamento estético ligado ao que comumente costumam chamar de O BOM GOSTO ou MAU GOSTO.

O uso de materiais precários/momentâneos, em meu trabalho, NÃO é moda, NÃO pode ser enquadrado numa época, NÃO tem nada em comum com Arte Pobre, que é escola, corrente esteticista. O gosto (mau) de rotular, herdado diretamente da empoeirada e velha arte acadêmica, mas tão ao gosto dos movimentos de arte do século XX, DADA inclusive, é claro, continua tendo numerosos adeptos, tanto entre a Vanguarda, como entre a Retaguarda, isso sem esquecer a famigerada crítica de arte, cujo gosto por descoberta/rotulação de movimentos, apadrinhamentos etc é notória.

No fundo, a RetaguardaVanguardaCrítica, está intimamente ligada ao processo da boa organização histórica, da boa conduta, do abrir da gaveta e encontrar o X do problema, o pensamento/ação desligado do risco, aliás como em qualquer escritório, cada coisa em seu lugar, tudo certinho, arrumadinho, tudo no figurino, com ou sem sutilezas, com ou sem estratégias de araque. ARAQUE...

DA POSSIBILIDADE de um trabalho
AVENTURA
da POSSIBILIDADE de um trabalho
RISCO
da POSSIBILIDADE de um trabalho
em transformação
CONSTANTE
da POSSIBILIDADE de um trabalho
em EVOLUÇÃO

Contestar o presente não quer dizer voltar ao passado,
quer dizer:

IR MAIS À FRENTE

1975

Ilustração 49

Artur Barrio

*Em Relação Aos Aspectos:
Rótulos/ Escola e Possibilidades, 1975*

No trabalho de Resende (Ilustração 50) a base de borracha sustentada pelo peso de placas de cobre e pedra está partida e a estabilidade é garantida por um tarugo encaixado num orifício. Em *Sem Título* (Ilustração 50), à semelhança de *Torso de uma jovem constante* (Ilustração 33) e do trabalho *Sem Título* apelidado por “macho fêmea” (Ilustração 44), há o erotismo escondido,

cifrado. À parte a suposição de uma sugestão alegórica, a contingência se mostra um dado fundamental do trabalho de Resende. Em *Sem Título* (Ilustração 50) (como em outros) a violência se distingue significativamente da ilusão de Baravelli: a base de borracha, mais dia menos dia, ainda que depois de anos, há de se romper³³⁸. São também as diferenças de peso entre os materiais que permitem erguer outra escultura *Sem Título* (Ilustração 51) feita de compensado, ferro e um vidro traseiro de ônibus. Outra peça (Ilustração 52) pende em curva desigual mantida pela força de um cabo de aço, instável como uma gangorra – se o cabo fosse hoje retirado, a força aplicada durante tantos anos sobre a superfície manteria a deformação da tábua, como lembra o artista. Os títulos, raros, também solapam as distâncias entre abstração e figuração, contudo sem a alusão à imaginação ou experiência pessoal, “do artista”: *Pica-Pau* (Ilustração 53) é menos estimulado pela memória e mais pela forma e pesquisa de escultura. Como na curva *Sem Título* (Ilustração 52), trata-se de um problema de estabilidade obtida, diga-se de passagem, por atenção e cálculos entre *desigualdades*. Onde não há títulos, a dimensão semântica trazida pelas palavras fica guardada na observação, na visualidade, trazendo consigo gestos incisivos e diretos, violentos até: cortar, empilhar, amarrar, apoiar, soldar, parafusar, dobrar, entortar, emperrar, envergar, pressionar, erguer. Não apagam determinações sobre as coisas, mas dissolvem a mistificação da figura do artista. Os esboços de Resende são indicativos, mas não determinantes na construção dos trabalhos, que se faz na relação, na experiência com aquele outro terceiro que detém o saber com que conta o artista; entre os papéis relacionados à mostra BFNR os pequenos desenhos dividem espaço com cartões de marceneiros e contas prestadas às duas pontas da modernização: remunerações homem/hora a terceiros e despesas totais encaminhadas ao galerista Ralph Camargo. Como as grandes placas de Baravelli, algumas de suas esculturas são verdadeiros impedimentos à passagem. Uma das frases que abre *Macunaíma*, de Mário de Andrade fecha o anteprojeto da capela, feito à época da Brasil:

Houve um momento em que o silêncio foi tão grande, escutando o murmurejo do Uraricoera que a índia Tapanumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.³³⁹

³³⁸ Entrevista concedida à autora em janeiro de 2012.

³³⁹ O trecho no anteprojeto para capela, mencionado há pouco, pode ser encontrado em ANDRADE, Mário. *Macunaíma* – O Herói sem Nenhum Caráter. São Paulo: Klick/ O Estado de São Paulo, 1999, p. 13.

Ilustração 50
José Resende,
Sem Título, 1970

Ilustração 51
José Resende,
Sem Título, 1970

A relação corpórea que provocam suas esculturas também evoca questões que vão “além da retina”. Silêncio e reflexão figuram nas entrevistas, descrevendo as propostas do artista na Escola. O impedimento, a interrupção e o silêncio dos trabalhos de Resende na mostra BFNR levaram Walter Zanini a dizer que “*na sua efêmera existência parecem traduzir a longevidade de uma pirâmide*”³⁴⁰. Soa um tanto misterioso e o absurdo a abrupta sustentação (ou emperramento) das vigas num amontoado de pedras de brita, também *Sem Título* (Ilustração 56). O monumental desta escultura faz lembrar algumas das aparições incompreensíveis do monólito de *2001 – Uma Odisséia no Espaço*, acompanhado do estridente ruído que leva os presentes ouvintes à beira da surdez³⁴¹. Muito se fala que o trabalho de Resende é “arredio às palavras”³⁴²; talvez seja mais apropriado dizer que a pauta de *Sobre Escultura* e o raciocínio construtivo que lhe dá forma carregam a afirmação da especificidade da arte como campo de conhecimento próprio, autônomo. Uma resposta de Resende à Carneiro e Pradilha, sobre a suposta dificuldade de verbalização, nos ajuda a retomar um dos sentidos do projeto da Brasil:, pelas pontas:

Ao serem “traduzidos”, “verbalizados” [trabalhos de arte], correm o risco de ter seu sentido banalizado de alguma maneira. (...) A ressonância é um vício, um determinado modo de pensar a informação, que vem de outra área especializada, onde se mede a quantidade de informação assimilada para alguma finalidade, seja ela divulgação ou venda. Acho que o conhecimento não se dá assim. Se quiser me interessar pela matemática, vou ter de estudar matemática, o que não aumenta nem diminui o uso cotidiano que dela é feito para se trocar dinheiro, por exemplo. (...) Não concordo que possa haver melhor ou pior acesso ao entendimento de um trabalho de arte. Em geral, as dificuldades são até um bom estímulo. (...) E não é porque passaram duzentas e cinquenta mil pessoas pela roleta do museu que ela [a arte] se torna mais ou menos acessível.³⁴³

³⁴⁰ ZANINI, W. *Op. Cit.*.

³⁴¹ No mesmo caderno do anteprojeto para a capela do Morumbi estão anotações sobre o monólito do filme de Stanley Kubrick, lançado em 1968. O absurdo soa estridente como o som do monólito de Kubrick; Resende falou de como o filme *Mon Oncle*, de Jacques Tati (1958), complementava seu interesse pela organização dos jardins e outros espaços nos subúrbios da cidade (Ilustração 24). Cf. CORRÊA, P. *Op. Cit.*, p. 128. Numa das cenas de *Mon Oncle* a família proprietária e ocupante da casa “moderna” é retratada em sua rotina matinal; o casal tenta em vão travar diálogos ao som da máquina de barbear e dos eletrodomésticos.

³⁴² *Ibidem*, p. 148-149, e PRADILHA, Ileana; CARNEIRO, Lúcia; MANUEL, Antônio. *Palavra do Artista – Antônio Manuel*. Lacerda Editores/ Centro de Arte Hélio Oiticica/ Sec. Municipal de Cultura do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1999, p. 54-56.

³⁴³ Cf. *Op. Cit.*, p. 54- 55.

As esculturas de Resende na mostra BFNR eram as mais instáveis do conjunto, algumas efêmeras como os trabalhos dos outros artistas não eram. Talvez a maior distância com relação aos outros dois fundadores da Escola consista em abdicar a ilusão e à ambigüidade: a realidade dos materiais e a clareza dos arranjos tornam as situações objetivas mantendo abertos os possíveis enunciados. Se desponta nelas a preponderância de uma linguagem propriamente visual, sobretudo da matéria (questão de escultura) vive nelas também o risco, tal como sugerido por Barrio. As desigualdades, fragilidades e impedimentos (Ilustração 51) são no seu trabalho situações físicas; que certamente estavam além da escultura e do campo da arte naqueles tempos.

Ilustração 52
José Resende
Sem Título, 1970
Madeira e cabo de aço

Ilustração 53
José Resende
Pica-Pau, 1970
Ferro pintado

Ilustração 54
José Resende
Cobra Manca, 1970

Ilustração 55
José Resende
Sem Título, 1970

Ilustração 56
José Resende
Sem Título, 1970

3.5 | circuitos: da política à política das artes

Um trecho da crítica de Jacob Klintowitz à mostra BFNR dizia:

Recebo novamente a notícia da exposição do grupo de vanguarda paulista no Museu de Arte Contemporânea, Baravelli, Fajardo, Nasser e Resende. Vou dizer com sinceridade para vocês que em tantos anos de jornalismo nunca vi um grupo tão profissional em sua divulgação. A quantidade de material recebido, o nível desse material, traz o grupo a uma qualificação de relações públicas rara. Verdadeiramente, eu nunca vi artistas nacionais tão bem organizados. Nesse nível só promoções de indústrias preparadas por firmas especializadas. Não é à toa a quantidade de notícias fornecidas pela imprensa sobre o Grupo (não estou discutindo agora a qualidade estética). Quem pode resistir à perfeição do bombardeio, à qualidade do material disponível?”³⁴⁴

O próprio Klintowitz esclarece que a dimensão estética dos trabalhos não estava em questão; o que punha em nota eram os sinais de profissionalização na atuação dos fundadores da Brasil:, cientes do papel dos museus e da imprensa como espaços de difusão e debate da produção artística³⁴⁵. Expunham, documentavam e construíam a crítica: os catálogos exibiam caminhos de seus processos criativos. Valiam-se da esfera pública da arte instituída para conferir visibilidade e lançar bases críticas a suas produções. A inscrição nos museus, diferentemente do primeiro passo nas galerias, é indicativa da determinação em colocar o trabalho conjunto em relação a uma instância pública que constitui valor – cultural e comercial – para a produção³⁴⁶.

A Escola só se exibiu publicamente como tal em duas ocasiões – a mostra BFNR e o jornal “Dois Pontos:”. Mas nos arquivos do MAC-USP ficaram rastros da participação de um número significativo de ex-alunos na Jovem Arte Contemporânea de 1971³⁴⁷. O projeto idealizado por Zanini estimulava a produção e o debate entre jovens artistas, por meio de exposições, debates e prêmios para pesquisas e aquisições. Naquele ano a JAC incluiu

³⁴⁴ KLINTOWITZ, Jacob. Falando Mal. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 setembro 1970, Coluna Aberta.

³⁴⁵ Zanini, na crítica à mostra BFNR elogiava a postura do grupo por “aliar problemática criadora aos fatores do planejamento e da organização”. Cf. ZANINI, W. *Op. Cit.*

³⁴⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” In: *Magia, Técnica e Política – Obras Escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 172-174.

³⁴⁷ Todos os documentos sobre a V JAC aqui referidos estão no Arquivo do MAC-USP.

apresentações de música experimental³⁴⁸, poesia e performance, além dos tradicionais debates sobre a situação atual das artes. A múltipla abertura da V JAC levou duas mil pessoas ao vernissage³⁴⁹. Na mostra de poesia dois alunos da Brasil: – Fernando Stickel e Suzanne Goulart Mattos – foram premiados pelo júri formado por Alfredo Bosi e José Paulo Paes, entre mais de uma centena de trabalhos selecionados. Nas artes plásticas inscreveram-se 122 candidatos entre os quais José Carlos Cezar Ferreira (o Boi), Sara Carone, Sara Müller, Plínio de Toledo Piza e Manoel Fernandes Filho. Dos seis prêmios, aquisição cinco foram conferidos a outros alunos da Escola – o trabalho intitulado *Id*, de Irene Buarque de Gusmão, que explorava a tensão entre formato do suporte e da figura; a pintura de aproximação pop intitulada *English Heritage número 333*, de Aieto Manetti Neto; *Mênfis Blue*, de Victor Ribeiro, numa combinação de latão, tecido e madeira; a colorida pintura *Hotel*, de Rafael (Dudi) Maia Rosa, confundindo abstração e figuração, e a acrílica “aquarelada” *Natureza Morta*, de Gilda Vogt. O primeiro prêmio aquisição foi atribuído a Paulo Andrade, e o estímulo à pesquisa ao Grupo Conceitual formado por Lydia Okamura, Carlos Asp, Genilson da Silva e José Inarra.

Ilustração 57
Dudi Maia Rosa
Hotel, 1971

³⁴⁸ Grupo Experimental de Música, coordenado por Willy Correa de Oliveira, da ECA-USP.

³⁴⁹ Sobre as JACs cf. JAREMTCHUK, Daria. Cf. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes: Universidade de São Paulo, 1999. Dissertação de mestrado em Estética e História da Arte, PPGI-EHA FAU-USP-/ FFLCH-USP/ ECA-USP. Sobre a V JAC ver p. 45-58. Um artigo publicado na *Folha de S. Paulo* comentava o grande fluxo de público da mostra, no vernissage, as novas propostas artísticas efêmeras e, sintomaticamente, a “moda de artista” no visual diferenciado dos jovens frequentadores– cabelos, roupas. Cf. *Arte jovem movimenta o Ibirapuera. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 agosto 1971. Sem autoria assinada. Artigo arquivado no MAC-USP, na pasta referente a V JAC, com paginação recortada.

Ilustração 58
Aieto Manetti Neto
English Heritage 333, 1971

Ilustração 60
Gilda Vogt Rosa
Natureza Morta, 1971

Ilustração 59
Victor Ribeiro
Mênfis Blues, 1971

A V JAC foi a primeira edição a acolher projetos e não somente trabalhos prontos durante a inscrição. O júri da JAC, seguindo as normas do evento, era formado pelo diretor do museu, um membro eleito em assembleia do Comitê Nacional da Associação Internacional de Artes Plásticas, um da Associação Brasileira de Críticos de Arte e dois membros do conselho administrativo do museu. Na edição de que participaram alunos da Brasil:, Frederico Nasser era membro do júri eleito pela AIAP, substituindo Carlos Fajardo. Zanini se fez presente como diretor do MAC-USP, Theon Spanudis foi eleito pela ABCA, Anésia Pacheco Chaves e José Geraldo Vieira escolhidos pelo Conselho Administrativo do MAC-USP. Conforme as atas arquivadas pelo MAC-USP, Nasser e Pacheco propuseram formalmente que fossem aceitos todos os trabalhos³⁵⁰. O museu alegou que o espaço expositivo era insuficiente para acolhê-los, mas nos debates desta edição a proposta foi discutida. Neles, entre ânimos exaltados os participantes colocaram em questão os critérios de seleção e, principalmente, a presença de suportes e posições tradicionais. Num rascunho para o catálogo da mostra Zanini registrou a “coexistência hostil” de posições “conservadoras” e outras que tendiam a “processos explorativos da sensibilidade” abertos à pesquisa da “natureza e dos eventos urbanos” e à “atuação sociológica da arte”; o comentário era extensivo às participações dos artistas, críticos e júri.

O catálogo da V JAC foi impresso no formato de sacola e tinha no verso a frase “Consumo de uma Situação Artística”; soa em dupla ressonância, entre antropofagia e crítica à afirmação do mercado. Para Jaremtchuk a V JAC foi o ponto de inflexão que levou à reformulação estrutural da mostra, contemplando maior participação dos artistas nas montagens e a inscrição de projetos na seleção, além dos trabalhos prontos; foi a partir dela que a abertura a experimentações e suportes não tradicionais se tornou corrente. Já na VI edição o júri foi abolido e as participações passaram a ser reguladas por lotes e sorteios³⁵¹. Embates, polêmicas, propostas e premiações despontadas na V JAC colaboraram na construção do novo formato, atendendo a

³⁵⁰ A primeira exibição da *Fonte*, de Marcel Duchamp, aconteceu numa mostra que prometia expor todos os trabalhos enviados a júri.

³⁵¹ Sobre os debates da V JAC Zanini escreveu: “A tese de uma abertura total a todos foi discutida: Praça da República ou acolhida em base elitista? O tema é relevante e o debateremos amplamente com artistas e críticos durante os dias da exposição com vistas a uma nova regulamentação da JAC.” Cf. Documentos referentes à V JAC, pasta 100/03.

pedidos de democratização e participação mais ativa dos artistas nas instituições³⁵².

A presença dos alunos da Brasil: na V JAC abre mais uma fresta de acesso a algumas práticas na Escola. O desenho e a pintura e neles a observação, a exploração dos materiais, suas qualidades e possibilidades expressivas, diálogos entre artes plásticas, música e literatura e a presença da *pop art* são visíveis nos trabalhos. Também há aquilo que Mário Ishikawa chamou de “visão intimista da realidade”³⁵³. A participação de um número significativo de seus membros na V JAC, em parte identificada na contramão da época pela presença significativa da pintura, é também um lastro de continuidade entre os trabalhos da mostra BFNR e o tipo de participação ensejado pela Escola, no âmbito artístico e institucional; era um ensejo “profissional”, na mesma trilha dos anseios que antes movia os artistas fundadores. Com maior ou menor grau de enfrentamento, MAC-USP e MAM-RJ sinalizavam suas disposições em dialogar com as experiências de jovens artistas, cada vez mais numerosos e valendo-se de formas diversas de expressão. A experimentação da linguagem e os espaços para sua produção e circulação são duas questões que extrapolam a Brasil: e que ganhavam fora dela outros desenvolvimentos.

Cildo Meireles levou ao Salão da Bússola (1969) três papéis datilografados com propostas de vivências – ir à praia, cavar um buraco e esperar até que fosse tampado pelo vento; ficar parado numa esquina barulhenta de Copacabana de olhos fechados, procurando os barulhos mais distantes e com eles desenhar no pensamento, através da percepção corpórea, uma área

³⁵² Sobre sua manifestação no MAM-RJ em 1970 Antonio Manuel comentou: “*O corpo é a obra* e o gesto de ficar nu foram um confronto com essas instituições. A primeira idéia, ao me inscrever como obra, era questionar os critérios de seleção e julgamento da obra de arte. Procurei permanecer durante o julgamento dos trabalhos apresentados no Salão já que, enquanto obra, tinha direito a continuar no local para ser julgado. Mas não permitiram, houve um bate-boca e chegou-se a um impasse. No final pediram que eu me retirasse e acabaram me recusando como obra. Naquele período achava que a força do material estético vigente não correspondia aos anseios do que se vivia. A pintura ou a escultura não tinham veemência suficiente para representar aquele momento de efervescência”. Cf. CARNEIRO, L. PRADILHA, I. MANUEL, A. *Antonio Manuel* – Entrevista a Ileana Pardilha e Lúcia Carneiro, Col. Palavra do Artista, Rio de Janeiro: Lacerda Editores, Centro de Arte Hélio Oiticica/ Sec. Mun. de Cult. do Rio de Janeiro, 1999, p. 38-39. Conforme lembra Guy Brett, o que estava em questão não era um “novo meio expressivo”: “O artista, forçado a esconder seu trabalho, resolve se revelar, se desnudar, literalmente, no museu se mostrar como seu próprio trabalho de arte. A essência dessa ação está em ter sido realizada uma vez, em uma ocasião, como uma manifestação, um testemunho, não como um novo estilo e, certamente, não como uma nova contribuição a um novo gênero chamado ‘arte performática’.” Cf. BRETT, Guy. “Estados de Medo e Liberdade”. In: *Fatos* – Antônio Manuel, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007, p. 55. Catálogo de retrospectiva produzida pelo Centro Cultural do Banco do Brasil.

³⁵³ Comentário de Ishikawa na p. 87 desta dissertação.

imaginária limitada pela distância desses sons; passar vinte e quatro horas sem beber água e depois tomar meio litro bem devagar, num copo de prata. Luiz Alphonsus Guimarães propôs que dois grupos caminhassem dentro e por cima de um túnel no Rio de Janeiro, registrando imagens e sons que ficaram depois expostos. Meireles e Guimarães apresentavam no museu as próprias experiências, próximas a algumas das práticas que fundavam o aprendizado na Escola Brasil:, pleiteando que o lugar da verdadeira mostra fosse a experiência cotidiana e que a instituição fosse depositária de vestígios do que tinha se passado verdadeiramente fora, como nas *Situações*, de Barrio. As duas propostas continham uma espécie de sensação de intervalo, tempo de espera com relação ao que fosse o objeto artístico a figurar no museu, e no mercado. No mesmo sentido a crítica de Frederico Morais³⁵⁴ a mostra BFNR recolocava experiência aos objetos:

Quando os artistas paulistas Resende/ Fajardo/ Baravelli/ Nasser expuseram conjuntamente no MAM do Rio, achei que a melhor abordagem crítica de seus trabalhos seria confrontá-los com canteiros de obras da cidade. Afinal, o que tinha exposto no MAM me parecia uma espécie de pesquisa em torno da “poética” dos materiais, no sentido bachelardiano, ou melhor ainda, uma “memória da paisagem” urbana. Como seria impraticável ocupar novamente o MAM com materiais precários decidi fotografar canteiros de obras bem como certas “esculturas” industriais e, mediante o confronto, sugerir aos espectadores que a verdadeira sala de exposições é a cidade.”³⁵⁵

Estabelecer diálogos entre a mostra e a paisagem era uma intenção deliberada dos quatro artistas da Brasil:. As cartas endereçadas às diretorias dos dois museus pediam que as grandes janelas dos espaços expositivos estivessem abertas, para que os trabalhos fossem vistos em relação à cidade³⁵⁶. Também pediam que as paredes fossem pintadas de branco, reforçando a percepção sobre a diferenciação que carrega o espaço do museu (e o da arte) e a natureza textual implicada na construção de uma exposição. Parece importante notar que paisagem e ambiente

³⁵⁴ Para uma leitura sobre a Nova Crítica de Morais cf. FREITAS, A. *Op. Cit.*, p. 95-103.

³⁵⁵ MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: A crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 51.

³⁵⁶ Na carta: “O Museu deverá providenciar por sua conta a limpeza e a substituição dos vidros dos caixilhos, que serão deixados à vista. A paisagem que se vê através é importante para a exposição. O Museu deverá também providenciar a substituição das lâmpadas queimadas e defeituosas do salão. A iluminação do jardim será feita por nossa conta, usando material alugado.” Arquivo MAC-USP, documento referentes à mostra BFNR. A ocupação do jardim e das rampas não aconteceu.

não são o mesmo. O dicionário³⁵⁷ define paisagem por: “1. extensão de território que se abrange com um lance de vista; 2. desenho, quadro, gênero literário ou trecho que representa ou em que se descreve um sítio campestre.” E ambiente por:

1. Que envolve ou está em volta de alguma pessoa. = ENVOLVENTE; 2. Que é relativo ao meio físico ou social circundante (*ex: música ambiente, temperatura ambiente*); 3. Conjunto das condições biológicas, físicas e químicas nas quais os seres vivos se desenvolvem = MEIO AMBIENTE; 3. Conjunto das circunstâncias culturais, econômicas, morais e sociais em que vive um indivíduo (*ex: ambiente familiar, ambiente laboral, ambiente descontraído*) = ATMOSFERA, MEIO AMBIENTE; 4. Espaço físico delimitado, (*ambiente fechado*) = LUGAR, RECINTO.”³⁵⁸

Na paisagem a distância implícita entre sujeito e objeto aproxima a experiência criativa a um olhar de ciência, que observa e alcança as coisas por lances de vista. O ambiente define a percepção segundo vivência imersiva. O ligeiro deslocamento entre os dois conceitos é importante na compreensão do projeto da Escola e de algumas das obras na mostra BFNR. Numa leitura dos desenvolvimentos do programa ambiental através da relação produtiva entre Oiticica e Antônio Dias, Gustavo Motta comenta que no trabalho de Antonio Dias, intitulado *Illustration of Art/ Economy/ Model* (1975),

(...) 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: A TENTATIVA DE CRIAR UMA DIFERENÇA PRODUZ ECONOMIA.³⁵⁹

³⁵⁷ *Dicionário On Line Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://www.priberam.pt/DLPO/Default.aspx> e <http://www.priberam.pt/DLPO/default.aspx?pal=ambiente>. Acesso em: 19 de nov. de 2011.

³⁵⁸ AMBIENTE. In: *Priberam Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/Default.aspx>. Acesso em: 24 dez. 2011.

³⁵⁹ Cf. MOTTA, Gustavo M. V. *No fio da navalha: diagramas da arte brasileira: do programa ambiental à economia do modelo*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes; Universidade de São Paulo, 2011, p. 208. Dissertação de mestrado em História, Crítica e Teoria da Arte.

Ilustração 61
Antonio Dias
The Illustration of Art/ Economy/ Model, 1975

Dias atentava à opacidade da experiência e, principalmente, do objeto artístico naqueles tempos; voltava-se criticamente às instâncias que mediavam e, num certo sentido, impediam a participação do espectador, dadas as circunstâncias. *The Illustration of Art / Economy / Model* marca, ao mesmo tempo, a dependência e a distância com relação a um sistema institucional que passa a ser dirigido (e digerido) pela afirmação do mercado. A incompletude que deixava evidente as paredes da galeria indicava também a impossibilidade de um diálogo produtivo entre arte e sociedade a partir da pura experiência perceptiva ou da separação de campos distintos, ali de modo mais direto *Art/ Economy*³⁶⁰. Os objetos imersos no mundo social industrializado e financeirizado das *Inserções* (1970), de Cildo Meireles, criavam vias de mão dupla entre experiência artística e ambiente social – garrafas de Coca-Cola e notas de dinheiro. Eram objetos carregados de anonimato e domínio tecnológico, em circulação constante na cultura material urbana. Tanto as garrafas como as notas entrecruzam capital cultural e financeiro, nacional e estrangeiro.

³⁶⁰ Para uma de *Trama* (1977) de Dias, conjunto de gravuras sobre papel nepalês assinado pelo artista e outros “produtores”, entre os quais o financiador do trabalho cf. MOTTA, G. *Ibidem*, p. 220-288 e DUARTE, Paulo Sérgio. *Na Trilha da Trama* de onde vem a suposição do “estrabismo” na arte de Dias: “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 anódica, 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”. Disponível em: http://www.antonioidias.com/textos_13.php?codTexto=34. Acesso em: 12 nov. 2011.

Em torno das notas de *Inserções* há detalhes curiosos: em 1971 o dólar abandona sua correspondência direta com a materialidade palpável do ouro, tornando-se, a partir de então, medida de conversão monetária internacional³⁶¹. No Brasil, entre 1967 e 1970 a moeda nacional mudou três vezes de nome e somente duas vezes de aparência; o Banco Central informa que na primeira mudança, instituída em 13/02/1967, de Cruzeiros para Cruzeiros Novos, não houve lançamento de cédulas novas, condizentes com a alteração da moeda. As cédulas do padrão anterior, Cruzeiros, ganharam “*carimbo com o valor equivalente ao Cruzeiro Novo*”. Em 1970 o Cruzeiro Novo foi trocado pelo Cruzeiro, com valor corrigido pelos Cruzeiros Novos³⁶². A confusão não é pouca, e nem é do texto. A conjuntura particular do dinheiro era mais uma das manifestações de que as relações entre aparência e essência andavam contraditórias como nas séries de fórmicas de Fajardo (Ilustrações 25, 26 e 45). E não só na arte³⁶³. *Inserções* consideravam a circulação do objeto artístico, sua relação com práticas sociais, seus conteúdos ideológicos. Tinha em mente Duchamp, mas também a *Teoria do Não-Objeto*, formulada por Ferreira Gullar em 1959:

Aí me interessava estabelecer uma discussão no interior da História da Arte com o que eu considerava que era a coisa mais importante que já havia acontecido então, os *ready mades* do Duchamp. (...) Mas o que me interessava era que, ao trabalhar nessa direção você deslocava também a função daquele trabalho no corpo social. Ele não era mais uma prática artística, mas o exercício de um modo de expressão com um grau de liberdade, face às circunstâncias, muito alto. Tinha um grau de eficácia, podia fugir desse controle que eu chamo de mecanismos de controle centralizado, que é o caso da televisão, do rádio, do jornal, que atinge um público muito grande e que, ao mesmo tempo, é facilmente controlável.³⁶⁴

Para Meireles as garrafas são como *souvenir*, uma memória do trabalho que se funda em ser não objeto, mas acesso à experiência tendo o “*deslimite como intenção fundamental de seu*

³⁶¹ Cf. JAMESON, F. *Op. Cit.*, p. 51.

³⁶² Informação disponível no site do Banco Central do Brasil: <http://www.bcb.gov.br/?PADMONET>. Acesso em: 21 dez. 2010.

³⁶³ Sobre o desligamento entre aparência e essência cf. trecho de FERREIRA, G. TERRA, P. *Op. Cit.*, p. 14.

³⁶⁴ Cf. Entrevista com Cildo Meireles In: RIVITTI, Thais de Souza. *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles*. p. 74. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes; Universidade de São Paulo, 2007. Dissertação de mestrado em História, Crítica e Teoria da Arte.

aparecimento”³⁶⁵. Como na produção de Barrio a presença na esfera institucional – museus e galerias – garantia espaço nos debates internos ao campo da arte, mas não abdicava de presenças estratégicas, exteriores³⁶⁶. E como em *O Corpo é Obra*, de Antônio Manuel, a experimentação de novos meios expressivos indicava que a reflexão artística estava em relação ao lugar social da atividade. *Cruzeiro do Sul*, texto que acompanhava *Inserções*, falava do lugar de origem dos trabalhos, não a partir da “*nacionalidade*”, categoria sob revisão, ou da “*carreira*”, mas de um modo de vida específico, periférico – “*do outro lado dessa fronteira, com a cabeça sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra, ao contrário dos arranha-céus as raízes*” , onde o pensamento com “*a selva na sua cabeça, sem o brilho ou a inteligência do raciocínio*” cobria especializações inférteis e ociosas do “*earth works, think works, nihil works, conceitual works and so on*”. Em *Cruzeiro do Sul* o lugar do trabalho de Meireles era a cultura, uma específica.

Em 1970 na Petit Galerie (mesma galeria que sediou a mostra dos quatro artistas da Brasil: em 1968) aconteceram duas exposições em diálogo, Agnus Dei, e Nova Crítica. Na primeira estavam os trabalhos de Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz. Na segunda, Nova Crítica, Frederico Moraes respondia aos gestos dos três artistas; sua crítica a *Inserções* ocupou a galeria com um tapete de 15 mil garrafas vazias de Coca-Cola, cedidas e transportadas pela própria empresa. Entre elas somente duas portavam as inscrições de Meireles. A ação de Moraes apontava os limites dados à dimensão crítica e à estratégia guerrilheira da experiência artística. Com as 15 mil garrafas Moraes tornava clara a imersão ambiental de *Inserções* na cultura e experiências cotidianas, sem deixar à parte os limites da estratégia guerrilheira, entre milhares de garrafas comuns³⁶⁷. Nova Crítica foi fechada pela censura no dia da abertura³⁶⁸; é outro caso que contraria um dos lugares-comuns sobre o lugar social da arte, entre os alunos da Brasil. É

³⁶⁵ Cf. GULLAR, Ferreira. *Op. Cit.*

³⁶⁶ Cildo Meireles conta que *Do Corpo à Terra* (1970), exposição organizada por Moraes, é a primeira lembrança que tem de que “um grupo de artistas muito jovens – eu, que tinha acabado de fazer 22 anos, Barrio, Luiz Alphonsus e Teresa Simões – teve passagem de trem leito, ida e volta, hotel, alimentação e mais um dinheiro para produzir um trabalho novo”. Cf. RIVITTI, T. *Op. Cit.*, p. 73.

³⁶⁷ FREITAS, Artur. *Op. Cit.*, p. 95-103.

³⁶⁸ É provável que as telas cheias de palavrões e críticas aos militares, escritas em banheiros e espaços públicos do Rio de Janeiro onde Moraes as abandonou, por certo tempo, tenham também contribuído, junto com *Inserções*, para o fechamento de Nova Crítica. A intervenção de Moraes respondia (bem respondido) às telas vazias de Thereza Simões.

tentador ler no gesto de Moraes também a evidência de outro problema do “circuito” – a diluição da experiência artística no consumo cultural³⁶⁹.

As galerias se abriam às pesquisas das “*jovens vanguardas*”, moderadamente – havia afinal a censura, como no caso da Petit Galerie, e a formação de um mercado interessado em mercadorias vendáveis. Nas brechas da modernização autoritária ganhavam espaço na esfera pública da arte, como nunca antes por aqui, as galerias. Analisando o relatório criado pelo Departamento de Informação e Documentações Artísticas (IDART), Durand escreveu:

(...) a grande maioria das galerias em São Paulo havia sido fundada, em ritmo progressivo, a partir de 1967. Entre 1949 e 1965 a única distinção possível entre elas era, como se viu, a de venderem acadêmicos ou modernos. Na conjuntura eufórica, pós 1967, elas começaram a ostentar especializações até então inexistentes. É o caso, por exemplo, das casas especializadas em gravuras (que cresceram sobretudo pela conversão de moldureiros ao seu comércio) e de uma loja de esculturas. Com as vendas e revendas dos pintores “modernos” de primeira geração confluindo aos marchands de maior capital e melhor implantados junto aos círculos da alta burguesia, muitas das novas lojas passaram a definir seu espaço de mercado em termos da “promoção de valores jovens”. O jovem marchand Ralph Camargo, em dezembro de 1975, reconhecia ter dado importante colaboração cultural ao expor primitivistas na Galeria Art-Art, que teve em sociedade com Baccaro, entre 1966 e 1969. Com a loja que abriu a seguir – a Ralph Camargo – ele argumentava ter estendido a sua contribuição às jovens vanguardas, expondo entre 1970 e 1971 Nasser, Baravelli, Fajardo e Rezende [sic], assim como Wesley Duke Lee, Gerchman e Lygia Clark.³⁷⁰

Duas importantes galeristas da cena paulista não só foram alunas da Brasil: como sublinham a instituição como parte de seus processos formativos na profissão que escolheram depois. Os selos “*jovens vanguardas*” e “*primitivistas*”, mencionados por Ralph Camargo, exprimem dois dos critérios tradicionais na determinação de preços – aproximações formais e geracionais. Diferenças críticas e contemporâneas como as que quiseram ser apontadas até aqui, dentro de uma mesma categoria comercial, estavam diluídas. Sublinhe-se ainda do excerto as especializações segundo meios expressivos (escultura, gravura) e a centralidade do problema no

³⁶⁹ O livro de Moraes *Artes Plásticas: Crise da hora atual*, publicado em 1973, contém inúmeras reflexões a este respeito.

³⁷⁰ DURAND, J. C. *Op. Cit.*, p. 201. O autor extraiu a informação sobre Ralph Camargo de uma matéria no *Jornal da Tarde*, publicada em 03/12/73.

projeto da Brasil:. Eis outra ambígua posição da Escola, entre a negação e a abertura de um estrato no mercado da arte. Em 1968, Oiticica escrevia à Lygia Clark sobre as muitas ofertas de compra da bandeira *Seja herói, Seja marginal*, uma vez declarada sua proibição de ser exposta, naquele ano. A serigrafia era o pano de fundo do programa Divino Maravilhoso protagonizado pelos músicos tropicalistas³⁷¹. Quase um mês depois o artista contava que deixaria alguns desenhos feitos dez anos antes com o mesmo Ralph Camargo, já que precisava de dinheiro para ir a Londres³⁷². Ao longo das cartas trocadas entre Oiticica e Clark abundam as queixas sobre o enfadonho do “mundo da arte” (especialmente da parte de Oiticica) e das dificuldades que ambos encontravam, no sentido de ter suas pesquisas financiadas (o que não é mesmo que vendidas) no Brasil. Não é queixa exclusiva dos dois; mas importa por constituir mais um indício de que o mercado de arte no Brasil se montava como opção de investimento seguro, nos lucros excedentes do projeto de modernização autoritária da ditadura, o que significa dizer: pautado em objetos mercadorias e num predomínio da posse, sobretudo, privada da produção artística. Isso sem cogitar o quanto certa moderação política fosse necessária ao sucesso dos negócios à época³⁷³.

Em artigo breve e igualmente esclarecedor, Freitas conclui que os gestos da vanguarda brasileira dos anos 60 e 70 foram bem-sucedidos na afirmação da autonomia da linguagem como instrumento crítico, opondo-se às vertentes formalistas internacionais da arte como “*pura forma*”. A recíproca não é, contudo, verdadeira quando a questão é o que o autor chamou de “*autonomia social*”: a “*percepção aguda e irônica*” era, ao mesmo tempo, “*impotente*” com relação aos avanços de “*certas práticas institucionais que punham Duchamp no museu*”³⁷⁴. Os antecedentes, a experiência social da Escola e seus desdobramentos nos colocam em

³⁷¹ Carta escrita em 15/10/1968. FIGUEIREDO, Luciano. (org.). *Lygia Clark Hélio Oiticica – Cartas (1964-1974)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, p. 54.

³⁷² Foram ele e Torquato Neto, num navio cargueiro, *Ibidem*, p. 65-66. Ao longo das cartas publicadas neste livro, Oiticica reclama muitas vezes do enfadonho do “mundo da arte” e da dificuldade de ter suas pesquisas financiadas no Brasil.

³⁷³ Veremos adiante o caso em que a mostra de Lygia Pape “Eat Me – A Gula ou a Luxúria”, numa galeria de propriedade das Organizações Globo (de televisão, a mesma), foi fechada atendendo à indignação de um dos diretores da empresa diante das propostas da artista.

³⁷⁴ Cf. FREITAS, Artur. Autonomia social da arte no caso brasileiro – os limites históricos de um conceito. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, jul-dez 2005, v. 7, nº 11, p 197-211.

contato com a formação de uma esfera própria, autônoma, em que as reivindicações de especificidade coincidem com a afirmação do mercado, reforçando o lugar institucional do campo e a condição profissional da atividade, seja do artista ou de outras ocupações derivadas da especificidade do campo estético. Com benefícios e não sem riscos.

Os leilões que se iniciam na década de 60 apresentavam trabalhos da primeira geração modernista – Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Portinari, Ismael Nery, Gomide, Guignard, Volpi, Rebolo, Graciano, entre outros. Acadêmicos brasileiros como Pedro Américo e Eliseu Visconti também eram postos em oferta. No combinado entravam modernistas e acadêmicos que tinham socialmente reconhecidas suas trajetórias, influências e procedências, de modo especial aquelas em diálogos com a arte europeia. Contudo, na primeira metade da década de 60, pouco do que era ofertado por Joseph Baccaro era vendido – 10 a 15%, segundo as fontes levantadas por Durand³⁷⁵. É de 1967 em diante que os lances aos trabalhos modernistas da primeira geração dispararam inflacionariamente, chegando a seu cume insustentável com o fim do “Milagre” – uma reportagem da revista *Veja* informava que era possível, com o preço alçado por *Maternidade*, de Di Cavalcanti, comprar uma aquarela de Kandinsky, um desenho de Gainsborough, uma gravura de Düher, um automóvel corcel e, de quebra, uma TV a cores³⁷⁶. As nove páginas de reportagem informavam ao leitor, e possível comprador, a história da montagem do mercado de arte no Brasil, cumprindo o duplo papel de escrachar e moralizar o comércio.

Na primeira metade da década, até meados de 1966, os leilões eram majoritariamente atrelados a fins beneficentes. Já os famosos leilões da Collectio, a galeria do misterioso marchand José Paulo Domingues da Silva, marcam o momento em que esses eventos tornaram-se claramente um dos espaços de entesouramento de rendas, parte do estímulo ao consumo de luxo que movia, na ponta alta, a acumulação e o desenvolvimento do “Milagre”. Entre 1967 e 1973 os leilões tornaram-se freqüentes e passaram a contar com publicidade reforçada por vernissages

³⁷⁵ Joseph Baccaro foi o pioneiro dos leilões no Brasil e em São Paulo; o acesso ao balcão de vendas da Bienal de São Paulo lhe permitiu o trânsito necessário entre potenciais compradores. DURAND, J. C. *Op. Cit.*, p. 195-196.

³⁷⁶ O Mercado dos Best Sellers – As polêmicas, as surpresas e as contradições do mercado de arte no Brasil. *Veja*, São Paulo, 17 janeiro 1973. A reportagem também foi arquivada por José Resende que, como veremos, é umas das vozes importantes no debate sobre o lugar das instâncias institucionais na ativação do meio artístico e do debate cultural.

recheados de salgadinhos, bebidas, sorteios e brindes como carros e motocicletas. Mas o verdadeiro feito de Domingues foi abrir os olhos das agências financeiras (aquelas mesmas que deram origem ao sistema financeiro e à ação especulativa no Brasil) a esse mercado como espaço lucrativo. Domingues foi o primeiro a se valer de linhas de financiamento, formando o estoque que punha em leilão. Uma vez descobertos os golpes do marchand – a falsificação de lances e procedências com intuito especulativo - o comprador é que passou a ser o credor das agências financeiras (note-se o trânsito importante: das instituições às pessoas físicas). A mesma reportagem de *Veja* informava, tomando fala do próprio Delfim Neto³⁷⁷, que o ICM (Imposto sobre Circulação de Mercadorias) tinha sido recentemente baixado de 14% para 7% no caso da compra de obras de arte. No auge dos leilões publicitários, Duke Lee catalisou a insatisfação com a ação dos leilões e, como a reportagem de *Veja*, num misto de escracho e moralização, publicou em jornais de grande circulação do Rio e em São Paulo uma nota manifestando sua indignação contra a venda indiscriminada de objetos de arte; afirmava ele que dali em diante só venderia obras suas no seu próprio ateliê³⁷⁸.

Lee contou, anos depois, que antes da publicação da nota recebeu a visita de um marchand querendo comprar toda a sua produção, ao que espertamente recusou: depender de um só vendedor podia levá-lo à falência³⁷⁹. Logo a mão nada invisível do mercado se encarregaria de fazer justiça, a Lee e à forma mercadoria “*jovem vanguarda*” aprumada na esfera pública da arte dos tempos do “Milagre” entre marchands, jornais, artistas etc. Baccaro indicava lucidamente que a questão não era outra senão o entesouramento, perguntando: “A sala do armador grego Stravos Niarchos é o lugar adequado para a Pietà [sic] de El Greco? (...) Libertem Portinari, Di

³⁷⁷ Na entrevista com José Resende em dezembro de 2011, falando sobre *Boom, pósboom e disboom*, o artista contou que José Paulo Domingues da Silva era próximo a Delfim Neto e que o então ministro era proprietário de uma coleção privada que tinha, entre trabalhos de outros modernistas, obras de Di Cavalcanti e Portinari. A reportagem de *Veja* apontava até ameaças de morte em decorrência de laudos atestando falsificação de obras, envolvendo Domingues e o “expert” Edson Motta. Cf. *Ibidem*, p. 48.

³⁷⁸ Publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, 21/12/1972.

³⁷⁹ Cf. LOPES, F. *Op. Cit.*, p. 206-214. Na mesma reportagem de *Veja*, Duke Lee era acusado por marchands de promover ele mesmo situações que colaboravam na inflação dos preços de seus trabalhos.

Cavalcanti, Tarsila, Pancetti e muitos outros do cativoiro. Criem incentivos, estimulem os museus”.³⁸⁰

A fala de Baccaro apontava o calo: o mercado se superatrofiava, passava a ser a instituição central nos negócios de arte. A despeito do descontentamento de Lee e de outros artistas com relação à prática especulativa dos leilões, eles foram o passo necessário à constituição acelerada desta instância no Brasil. Estabeleceram as primeiras margens de valor e pontos de partida às hierarquizações que auferem “valor cultural” aos trabalhos. Nesse primeiro passo, coincidente ao “Milagre” era forçoso ao mercado instituir hierarquias locais, deixando por um instante fora dos grandes lances os artistas mais jovens ou que, mesmo mais velhos, não encontravam espaço nas classificações ratificadas pela perspectiva da “pura forma artística”, e nem no interesse dos compradores investidores. É, importante lembrar, contudo, que a história da arte através da qual opera o mercado é aquela herdeira do historicismo; a efetiva relação entre arte e sociedade é nela menos importante do que rótulos conferidos por meio de aproximações e inovações formais – um dos subtítulos da referida matéria da revista *Veja* anunciava trabalhos “*Separados apenas pelos séculos*”, calculando equivalências de preços entre pinturas de artistas brasileiros e antiguidades europeias³⁸¹. A função da reportagem era chamar atenção às vantagens que a arte vinha trazendo como investimento, num exemplo patente de como a esfera pública da cultura burguesa, estudada por Habermas, trata de assuntos de interesse privado travestidos de público.

No chamado “surto” do mercado de arte brasileiro, entre 1967 e 1973 (concomitante ao projeto da Escola Brasil:) comprava-se e vendia-se aceleradamente, às vezes o mesmo trabalho. Uma vez consolidados o hábito social da compra como o investimento, seguiu-se um momento de maior cautela no comércio, num “*esforço conjugado de leiloeiros de marchands*” no sentido de manter estáveis as vendas, regulando oferta e procura e promovendo ações mais coerentes às

³⁸⁰ *Veja, Op. Cit.*, p. 53.

³⁸¹ Eram postos em equivalências de preço uma pintura de Ismael Nery e uma tapeçaria gótica francesa do século XVI, outra pintura de Milton da Costa equivalendo a um cofre em marfim também francês com um chitarrone veneziano do século XVIII, “de brinde”. *Veja, Op.Cit.*, p. 50.

formas de valorização da produção local – reunir o maior conjunto possível de um determinado artista de maior valor ou “categoria” e incentivar práticas catalográficas que conferissem maior confiabilidade aos compradores³⁸². Depois do boom do “Milagre”, chegava a vez das “jovens vanguardas”.

Seguindo queixas como as de Lee, sobre a falta de seriedade e de atenção aos “*novos valores*”, galeristas como Luísa Strina inauguraram sua ação no mercado. Strina abriu sua galeria em 1975 por sugestão do artista que era, desde os tempos da Escola, seu companheiro. O período de convívio na Brasil: foi não só um “treino de olho”, como ela mesma conta, mas de maturação de articulações sociais imprescindíveis à profissão. Antes de abrir a galeria, a aluna fazia vendas esparsas dos trabalhos do namorado e de seus professores; segundo Baravelli, ela teria sido responsável pela venda informal dos trabalhos da mostra BFNR³⁸³. No arquivo pessoal de Resende estão guardadas folhas datilografadas com os valores atribuídos aos trabalhos expostos³⁸⁴. Pouco mais de um ano depois da Escola Strina abriu sua galeria apresentando trabalhos de Nelson Leiner, Rubens Gerchman, Santuza Andrade, Edo Rocha, Fajardo, Resende e Baravelli. Ela distingue (até hoje) seu trabalho pela eleição de vertentes “contemporâneas” e “conceituais”. Nos anos 80, empenhou-se na divulgação da geração do “retorno à pintura”³⁸⁵. Já a comercialização do trabalho de Macej Babinski, artista que cuidou do ateliê de gravura da Brasil: e cujo trabalho aparece um tanto deslocado da tipologia, é justificada pela má compreensão no

³⁸² DURAND, J. C. *Op. Cit.*, p. 197-199. O autor entende que o surto inicial estaria localizado entre 1971 e 1973, concomitante ao sucesso e crise das Bolsas de Valores. Em 1974 a procura teria sido retraída. E daí em diante é que seguiria o “esforço conjugado” pela estabilização do mercado.

³⁸³ Entrevista concedida à autora em janeiro de 2012.

³⁸⁴ Os valores foram instituídos pelos próprios artistas, aparentemente levando em conta os custos de suas respectivas execuções. Os preços dos trabalhos de Frederico Nasser eram todos iguais: Cr\$ 1.000,00. Sabemos que as razões que culminaram no fim da Escola transcendem os motivos apresentados por Nasser; de qualquer maneira na edição da Revista “Arte em São Paulo”, que comemorava os dez anos de encerramento do projeto, o artista escreveu: “Por outro lado, comecei a sentir que eu não acreditava em arte, em ‘artista profissional’. Tem aqueles que se dedicam, são sérios, tudo bem, mas para mim arte não é uma profissão, uma carreira. É alguma coisa mais difusa, mais preguiçosa, alguma coisa que não pode ou não deve ser tornar um hábito, uma disciplina.”

³⁸⁵ Iberê Camargo, Jorge Guinle, Leda Catunda, Leonilson entre outros. Cf. FARIAS, A (texto). *Op. Cit.*

meio local com relação à sua formação expressionista, e não pela cartela de clientes³⁸⁶. O trabalho da ex-aluna à cultura brasileira teria sido abrir e preparar terreno para artistas “que não encontravam uma interlocução satisfatória por parte das galerias existentes, e que sofriam o descaso de uma mídia totalmente despreparada para enfrentar o conjunto sofisticado de suas proposições”.³⁸⁷

No texto comemorativo dos 20 anos de sua galeria a *Rex* e a Escola Brasil: compunham a árvore genealógica do empreendimento. O empolado “*sofisticado*” tem apelo qualitativo e quantitativo no jogo do mercado, relação direta com a clientela da galeria e com uma das imagens sociais dos artistas fundadores da Brasil:, e da própria Escola³⁸⁸. O papel de mediação das galerias com a mídia destacado no texto sobre Strina nos importa como um dos sinais de transformação da esfera pública da arte nessa década. Primeiro porque ajuda a explicar a diferença entre específico e especializado: esse contato, entendido como parte de um comércio, deixa de ser travado pelos próprios artistas ou por críticos que acompanham o campo da arte, mas não só ele – esse era, por exemplo, o caso de Pedrosa. Coincidentes à forma mercadoria e à ação da censura não sem razão nos anos 70, a crítica de arte se viu nos jornais reduzida a serviço informativo e publicitário das mostras³⁸⁹. As perspectivas ahistóricas e historicistas vinham a calhar numa conjuntura em que a informação prevalece sobre a crítica cultural. Certas atribuições tornam-se garantias de validade e procedência das obras – menções a movimentos e tendências

³⁸⁶ A definição de clientelas específicas corresponde, segundo Durand, ao momento de estabilização do mercado. O “valor honorífico” de um trabalho tem que ser constantemente estimulado, visto que ele também é a garantia de “liquidez” do produto, ou seja, o que assegura a possibilidade de revenda; corresponde à “*reserva de valor*”. Para alimentar as práticas de investimento é importante que o mercado de arte pareça a toda a clientela uma instância organizada, que tenha valores estipulados, reconhecidos e de variáveis calculáveis. Toda esta operação contém boa medida de ações excludentes, visto que para validar um determinado grupo, outros têm que ser destruídos, desativados. Cf. DURAND, J. C. “Expansão do Mercado de Arte em São Paulo”. In: MICELI, Sergio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel/ IDESP, 1984, p. 196-197. É, entre outras razões, pela cartela de clientes que a galeria de Regina Boni estava fadada ao sucesso. Baravelli explica que a marchand foi à falência quando a inflação foi estancada pelo plano real; suas boas reservas financeiras permitiam que ela oferecesse junto com a venda uma garantia de recompra, apaziguando os clientes interessados em congelar seu patrimônio diante dos estrondosos índices de inflação que se seguiram ao Milagre. Entrevista concedida à autora em janeiro de 2011.

³⁸⁷ FARIAS, A (texto). *Op. Cit.*, p. 13.

³⁸⁸ Lembremos aqui do “*prafretex*” e da relação com o “*testemunho da vanguarda de São Paulo, produto de um progresso industrial*” adjetivando a mostra BFNR e a Escola, detalhados nessa dissertação nas p. 72/3. Requitado e sofisticado cf. Anexo Andrada e Silva, p. 82; “Boi”, p. 187; Carone, p. 107. AMARAL, A. *Op. Cit.*, p. 253.

³⁸⁹ Cf. SALZSTEIN, S. “Mário Pedrosa: Crítico de Arte”. In: MARQUES, J. C. (org.). *Op. Cit.*, p. 69-81.

artísticas internacionais figuram indiscriminadamente nos jornais, como sinônimo de “moderno” e “catalogado”, num desastroso prejuízo à cultura política (ou de ambas, separadas), diluída em selo distintivo de investimento³⁹⁰. Essa é a conjuntura em que o termo “vanguarda”, tomado quase sempre indiscriminadamente, passa a ser sinônimo de “novidade” com qualidade certificada.

Além do lançamento do catálogo, contando a história dos “valorosos” esforços de Strina ao meio de arte, as comemorações dos 20 anos de empresa também contemplavam a exposição da coleção particular de sua galeria no MASP-SP, numa mistura promíscua entre interesses de ordem pública e privada. O texto de apresentação do catálogo sugeria que a má visão sobre a ação de galeristas como Strina fosse, enfim, sob ares neoliberais (1995), exorcizada, e que era necessário reconhecer o empenho e a contribuição dos marchands à cultura. Parafraseando o mesmo trabalho de Durand ao qual nos referimos inúmeras vezes nesta dissertação, o autor do texto sublinhava os recursos públicos “*franciscanos*”, dirigidos ao campo da arte. O apelo à lacuna pública é tão procedente quanto a progressiva centralidade que assume o mercado e sua lógica propagada na esfera pública, inclusive na determinação de outras instâncias como o museu e a escola. O perigo do elogio aos marchands mora na confusão das esferas pública e privada, de que encontramos exemplos nas páginas seguintes de Durand. A gratuidade do negócio e a necessária lisura (de espírito e comercial) com relação aos produtos disponíveis à venda é fundamental na afirmação deste ramo comercial:

Renato Magalhães Gouvea ao IDART, depois de descrever a rotina de “escritório” de sua galeria (orçamento e planejamentos, etc.):

“(...) eu não faço concessão nenhuma para comprar coisa que não seja absolutamente do meu interesse, do meu agrado, eu não faço concessão para comprar coisa que é mais fácil para vender, isso em hipótese alguma porque eu sou vendedor que só consigo vender aquelas coisas (...) que me tocam”.

Tenho a impressão de que a mulher dirige galeria de arte como *hobby*, como é o meu caso. Um *hobby* caríssimo. O que sustenta minha galeria é o meu acervo.

³⁹⁰ Um bom (melhor seria dizer mal) exemplo de leitura historicista é a associação simplista de trabalhos como as *Inserções*, de Cildo Meireles, e as trouxas ensanguentadas de Barrio em relação restrita à ditadura, como se as questões implícitas nos trabalhos e seus desenvolvimentos ainda não andassem pelo presente. Do mesmo modo como soa ahistórico é lê-los estritamente como questionamento do estatuto artístico. Artur Freitas lembra que é essa dupla condição que os inscreve como gestos de vanguarda.

Sempre compro quadros para mim, para meu uso pessoal. Acabo de comprar doze obras do Marcelo Grassmann porque amo seu trabalho.³⁹¹

O “*hobby*” faz a atividade oscilar entre altruísmo e superficialidade; e entre as sinceridades está a estranha e crua definição de “*quadros*” comprados “*para meu uso pessoal*” (como se fossem escovas de dente ou algo que o valha). A isso se referia Habermas na sua definição de que, nas manobras burguesas na esfera pública da cultura, arte é coisa “*que faz de conta que existe por si mesma*”. Ao mesmo toque que as galerias vieram as fábricas de pincéis, tintas, outros materiais e o mercado editorial interessado numa familiarização sumária com a arte dos grandes centros – publicações como *Gênios da Pintura* (1967), *Biblioteca de Arte* (1973-1975), *Mundo dos Museus* (1978) e revistas voltadas a artistas e colecionadores – *Arte Hoje* e *Arte Vogue*, por exemplo. O *Guia do Artista e do Desenhista Técnico* (1979) continha uma lista de 240 itens de bens e serviços para artistas e congêneres³⁹². Em perspectiva crítica é impossível ignorar que a Escola Brasil: foi atravessada por todo esse processo, e que a insistência numa certa autonomia e na experiência individual foram solos férteis de neutralização de seu possível efeito político, na esteira da diversificação do consumo para as classes privilegiadas. Não há como não ligar os pontos de um mesmo tempo: desenvolvimento desigual da modernização brasileira, dissolução da cultura política, sua diluição como estrato de consumo e as ambíguas afirmações da “autonomia” e da “profissionalização” do campo da arte como passos na neutralização da dimensão política deste campo.

3.6| ainda e depois da escola brasil: “autonomia”

Pode-se problematizar seu alcance, tamanho ou aspirações culturais e políticas; mas o meio de arte não era nesta época e nem hoje é inexistente no Brasil. É fundamental reparar que no jogo do mercado parte substancial da produção artística brasileira que constituía debates de interesse público, sobre a cultura brasileira – dos modernistas da primeira geração aos “*novos valores*” – foi nesta época passada a mãos privadas, parafraseando a marchand citada há pouco,

³⁹¹ O segundo excerto é atribuído a Sophia Tassinari In: KRÜSE, Olney. As senhoras da arte, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 no vembro1978. Está publicado em DURAND, J. C. *Op. Cit.*, p. 204 na nota de rodapé nr. 29.

³⁹² *Ibidem*, p. 179-180.

“para seu uso pessoal”. A Escola Brasil: ativou a formação de um círculo de sociabilidade próprio, consoante aos repertórios e novas posições dos agentes envolvidos, compartilhando expectativas de transformação do lugar da arte como campo de ação objetivo e profissional, mais do que como parte de um debate na cultura; e ao que tudo indica foi justamente nesse ponto que rompeu o consenso espontâneo que a sustentava. Na Escola, o afastamento da produção e debates em curso na cultura brasileira e o lugar secundário da história social da arte contribuíram para que a noção de autonomia propagada nela encontrasse sintonia com concepções conservadoras e tautológicas da experiência artística, por sua vez centrais no processo de conversão da cultura política em cultura “autônoma”, no sentido burguês. Na edição especial da revista *Arte em São Paulo*, Resende escreveu:

Ela acabou por dar o nome a uma tendência conservadora que se alastrou. O que sobrou da Escola, aliás, não foi propriamente uma produção, mas muito mais uma atitude – isso que já se convencionou chamar “estilo Escola Brasil”. E tal atitude transcende a mera identidade entre trabalhos. É um comportamento mesmo, que oscila entre um bom mocismo aplicado, uma espécie de ética puritana do fazer, e um dandismo tardio e maçante que transformou o humor em signo blasé do artista e fez da informação um adjetivo elegante para o trabalho.³⁹³

Pouco depois de deixar a Brasil: Resende e Baravelli integraram o corpo editorial da revista *Malasartes*, junto com Bernardo de Vilhena, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Cildo Meireles, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Waltércio Caldas. A *Malasartes* tinha por objeto a “política das artes”. O consenso era em torno do papel que a produção artística (incluindo cinema, música, etc.) podia desempenhar na cultura. A revista surgia, como a *Rex* e a *Brasil:*, da vontade de pôr em funcionamento um espaço próprio para a arte, independente e crítico com relação aos já existentes. No primeiro número, Baravelli reafirmava a distância entre realidade e arte, definindo-a pelo exercício da abstração por meio dos retângulos – pinturas, cinema, televisão e geladeiras – reiterando arte como campo específico em que não cabem determinações objetivas com relação à realidade; um fragmento de Marcel Duchamp era a epígrafe do texto: “Não há solução porque não há problema”. Quase que na contramão, Guilherme Vaz escrevia sobre seu incômodo diante

³⁹³ RESENDE, José. In: Revista *Arte em São Paulo*, Edição Especial, São Paulo, outubro/1984, nº 86. Publicação sem paginação.

da ausência de uma energia criativa expansiva nos últimos anos; o excerto de sua fala abria a intervenção de Meireles em *Malasartes*, intitulada *Quem se desloca recebe, Quem pede tem preferência*³⁹⁴:

As identidades dos locais de apresentação: teatros, galerias e museus foram expandidas e transformadas na ideia, ainda hoje perigosa, da onipresença dos locais de apresentação e atuação. (Diversos trabalhos foram realizados em esquinas, terrenos baldios, matas, dentro d'água, nas geografias do apartamento e em museus (Salão da Bússola – MAM), galerias (Agnus Dei, Petit Galerie), salas de concerto (A tribo e o nada, Cinemateca, MAM) e no Modern Art Museum, Nova Iorque (INFORMATION, 1970). Foram imaginados e experimentados mercados paralelos e o mercado tornou-se linguagem. Hoje essa energia e a maioria dos artistas que habitavam estão dispersados [sic]. Pessoalmente sinto que aconteceu a todas as áreas de criação: do cinema ao teatro à música. (...) Algo aconteceu. E presenciamos serenamente o nascimento de uma criação gorda, balofa e inócua. Os cursos dos rios foram mudados: o homem é poderoso.

Vaz sublinhava disputas por um espaço social mais ativo para a produção artística, além dos já instituídos, antes da arte “*gorda, balofa e inócua*” que devolvia então a cultura ao seu lugar de ordem. Nos outros excertos e imagens organizados por Meireles os diálogos com a cultura popular urbana eram a tônica – livro de Collares, texto de Tunga sobre o desejo como centro de interesse do seu trabalho, uma montagem de alusão publicitária, sexual e violenta de Luiz Alphonsus, entre outros.

Na *Análise do Circuito* de Ronaldo Brito, os estudantes eram os principais interlocutores que a *Malasartes* tinha em mente, como contraponto ao público que afluía aos leilões e galerias; a disputa por uma maior “*eficácia*” da arte na cultura teria que se dar dentro do próprio “*circuito*”, procurando, no entender do jovem crítico, “*maior grau de liberdade dentro do sistema*”. Em *Formação do artista no Brasil* a experiência da Escola se fazia presente no pensamento de Resende. Julgava essencial balancear desenvolvimento da linguagem e repertórios à interrogação das intenções da expressão, da “*fala*” dos artistas em formação:

³⁹⁴ O título do artigo de Meireles tomava uma das frases de Gentil Cardoso, técnico de vários times de futebol do Rio de Janeiro e autor de muitas frases que se tornaram filosofia popular. Ele morreu em 1970.

Essas duas abordagens se relacionam dialeticamente e não podem ser pensadas separadamente, sob o risco de mal entendidas distorções: se a ênfase maior é dada ao exercício com a linguagem, o que ocorre comumente é a verificação – compulsiva – das capacidades expressivas da pessoa, o que em si não interessa à arte e sim para a psicologia. De outro lado, se a ênfase maior dá-se no engajamento em uma intenção adequada, corre-se o risco de tornar-se a arte uma ilustração de problemas alheios a ela, sem uma real convicção de força de significado que constitui o uso da linguagem em si mesma – o que é no fundo negar a sua enquanto forma de pensamento.³⁹⁵

A universidade como lugar da formação preservaria investidas ideológicas vindas tanto do Estado como do mercado; modelos como a Bauhaus e outros mais recentes deviam, para Resende, ser afastados pela mesma razão. Assumir o estatuto profissional da atividade combateria a mistificação da arte alimentada pela visão desinteressada e “*revelada*” da atividade. Seguindo o raciocínio que fundou a Escola Brasil, Resende notava que a posição poderia garantir uma “*perspectiva estimulante*”, eliminando a “*impossibilidade de uma gratificação objetiva*” que colaborava na natureza restrita do campo. *Ausência da Escultura*, artigo de Resende publicado no terceiro número de *Malasartes*, completava a reflexão sobre o papel das instituições no desenvolvimento ou obliteração do papel crítico da arte. Partindo de um problema tão instigante quanto elucidativo, Resende abria seu artigo com a pergunta: o que sucederia diante da decisão de substituir a estátua do Cristo Redentor, do Rio de Janeiro, por outra? Discutia a inserção da escultura na cidade a partir de dois eixos: aproximando a criação artística contemporânea ao universo urbano e expondo o papel das instâncias institucionais que, controlando os “*códigos de acesso*” à linguagem da arte a confinavam ao isolamento. A atenção e ações articuladas às formas de inserção social dos trabalhos colocavam-se inteligentemente no texto do artista como questão de ordem da esfera pública da arte, se o caso era a perspectiva política.

A questão, a que Duchamp é convocado com pertinência no texto, seria compreender produção e fruição como acontecimentos complementares e simultâneos, como condições igualmente determinantes para a existência social da obra, desde que a arte moderna tinha declarado sua autonomia com relação às instituições e ideologias dominantes – Igreja, Estado. Aqui vale a rubrica: Estado e nacionalismo são centrais na compreensão das posições de Resende

³⁹⁵ RESENDE, José. Formação do artista no Brasil. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nr. 1, set./out./nov. 1975, p. 24-25.

neste contexto. É a intrincada problematização do nacional como ideologia que levou o artista a colocar no mesmo balaio o muralismo mexicano, definido por “*ilustração da consciência política a ser comunicada*” e a leitura do batom gigante de Claes Oldenburg como propaganda senão do produto “*na melhor das hipóteses do próprio*” artista. A publicação de um extrato do trabalho de Carlos Guilherme Mota, *Ideologia da Cultura Brasileira – Pontos de partida para uma visão histórica (1930-1973)* no segundo número de *Malasartes* ajuda a entender por onde andava o raciocínio de Resende, e de uma parte da oposição ao regime³⁹⁶. Mota mapeou linhas de força do pensamento sobre a cultura brasileira entre 1930 e 1970, concluindo que o nacional na cultura brasileira não estava amparado em índices ontológicos e que punha à parte diferenças de classes e posições em sua convergência com a afirmação do Estado liberal. Para este historiador, cultura brasileira era um conceito “*alienante, de raiz estamental*”. No ponto de chegada de sua tese, os meados da década de 70, a massificação da cultura repousava, uma vez mais, sobre esta mesma sombra. Daí que o papel da escultura na cidade contemporânea para Resende fosse, em sintonia com as intrincadas revisões de Mota e de uma parte da oposição, “*acirrar as contradições*” que a ideologia da cultura brasileira e a crença positiva do projeto moderno tinham posto à parte.

Também o desmonte de Carlos Zílio em *Malasartes* seguia entre essas mesmas linhas. Lendo as trajetórias dos principais pintores da primeira geração modernista, creditava às suas respectivas origens e articulações com a ideologia nacionalista as poucas inovações formais levadas a cabo pelo modernismo no Brasil³⁹⁷. Havia a sobrevalorização das obras modernistas, e havia o trabalho de Aracy Amaral – *Tarsila, sua obra e seu tempo* – inicialmente uma tese de doutorado, sob a orientação de Walter Zanini, defendida na Universidade de São Paulo em 1971 por Aracy Amaral. O estudo era criticamente desejável e avidamente consumível naquela conjuntura. As posições da crítica ao longo da década de 70 seguiriam algumas vezes em contraposição ao grupo originado em *Malasartes*; a começar pelo nacional e o popular que eram,

³⁹⁶ José Resende frequentou o programa de Pós-graduação do Departamento de História da FFLCH-USP; mantinha diálogo direto com Mota, à época professor na mesma instituição. No arquivo pessoal do artista há muitas anotações de um curso de Marilena Chauí sobre nacionalismo e ideologia.

³⁹⁷ O artigo *Querela do Brasil* adianta o exame do livro homônimo de Zílio, publicado no Brasil no começo dos anos 80.

para ela, ainda uma questão. Relações entre arte e espaço social orientavam suas reflexões, pondo em questão, abordagens interessadas preponderantemente num problema de forma; um pouco como fazia Zílio em *Querela do Brasil*. Esforços de ambas as partes, contudo, convergem nos anos 70, no papel afirmativo das instituições e da profissionalização no campo da arte. Amaral, tanto quanto o grupo originado em Malasartes, refletia e propunha posições para as artes plásticas na esfera pública da cultura, enquanto ganhava espaço nela. Vejamos.

Em 1967 a crítica reclamava a ausência de cursos de artes no Brasil e a conseqüente lacuna de artistas “profissionais” no meio brasileiro; lembrava que “*milhões*” eram concedidos à Bienal e pouco ou nada à formação de artistas nas universidades³⁹⁸. Bem se vê que a preocupação com a formação do artista e sua profissionalização não eram apanágio dos artistas da Brasil. Em outros artigos Amaral percebia sinais de “*equivocos de um meio de arte dependente*”, na assimilação acrítica da *pop*, na elegia ingênua do popular que retrocedia perspectivas abertas pela pesquisa ambiental de Clark, Oiticica e Duke Lee³⁹⁹. Corrigindo Mário Barata apontava a inconsistência de proposições em boa medida provocadas pelo ingresso do campo na lógica da indústria cultural – “*Que significa isso, ‘arte pública’? Só porque saí à Ipanema ou Avenida Brasil é arte pública? Uma imagem recolhida numa igreja do interior é muito mais pública, pese nunca ter saído à rua em procissão e um ex-voto idem*”⁴⁰⁰. No começo da década de 70 sublinhava que trabalhos de artistas brasileiros como Lee, Dias, Gerchman, Colares e Tomoshigue eram, “*exportáveis até certo limite*”, lembrando que a importância artística que tinham estava inscrita na cultura brasileira⁴⁰¹. Nesse mesmo artigo introduzia um dos impasses com os quais vai ser identificada ao longo da década – a negociação entre nacional e internacional, enfeixada nas acaloradas posições em torno da Bienal Latino-Americana que

³⁹⁸ Arte sem Educação ou/ e O Brasil visto de fora. In: AMARAL, A. *Op. Cit.*, p. 135-136.

³⁹⁹ Dos Carimbos à Bolha. In: *Ibidem*, p. 147-148.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ O artista brasileiro e o impasse de seu tempo. In: *Ibidem*, p. 160-165.

dirigiu com Moraes, em 1978⁴⁰². Em 1971 a crítica fazia notar certo encantamento com os materiais sofisticados acompanhados de carência expressiva entre jovens artistas brasileiros, à semelhança do que observaria Resende em *Sobre Escultura*, em 1973, pouco antes do fechamento da Brasil:⁴⁰³. Em 1974 Amaral voltou ao problema dos requintados, bem acabados e inexpressivos objetos somados a outros sinais de interferência da força do mercado sobre a produção; cobrava intervenções do Estado, a exemplo das de exibição no cinema, incentivando o estímulo às pesquisas de artistas nacionais através de compulsória “*apresentação de arte não vendável*” nas galerias⁴⁰⁴. Reconhecia os efeitos nocivos do mercado, na medida em que se tornava a principal instância ativadora da produção artística, e daí vem a crítica direta à Lee em 1976⁴⁰⁵. Para Amaral (como para Ronaldo Brito) o mercado era o “*grande desafio*” aos artistas⁴⁰⁶; insistia, contudo, (diferente de Brito)⁴⁰⁷ no diálogo arte e sociedade como parâmetro da reflexão e debate sobre a produção artística. A crítica notava que o mercado vinha induzindo a produção em função da compra, como no caso dos lotes de desenho ou gravura adquiridos por grandes empresas para presentear funcionários⁴⁰⁸.

⁴⁰² Para uma leitura crítica cf. WHITELEGG, Isabel. Bienal de São Paulo – *Unseeing/ Undone (1969-1981)*. Traduzido por Veridiana Rocha Schwenk, originalmente publicado na revista *Afterall* e apresentado no ciclo de debates de DESFORMAS em 17/06/2011. Disponível em: http://www.4shared.com/document/8wAp_tF2/Whitelegg_text_translation_fin.html. Acesso em: 20 jun. 2011.

⁴⁰³ AMARAL, A. *Op. Cit.*, p. 160-165.

⁴⁰⁴ Do gesto criativo necessário. In: *Ibidem*, p. 208-211.

⁴⁰⁵ Evidências e Equívocos de um Meio Artístico Dependente. In: *Ibidem*, p. 249-253.

⁴⁰⁶ A dificuldade do desenho. In: *Ibidem*, p. 325. BRITO, R. *Op. Cit.*, p. 62-63: “Mas não há dúvida que o relacionamento com o mercado (representante do ‘real’ para os assuntos de arte) é, em última instância, politizador. Revela a verdade da posição do artista na sociedade – a contradição entre o tempo e a qualidade do seu produto enquanto trabalho cultural e o circuito comercial em que é inserido o resultado desse trabalho. Ao escapar ileso da dura vivência dessa contradição, o neoconcretismo pode talvez conservar resíduos idealistas acerca do estatuto da arte”. À distância parece problemático que Brito não leia, nas propostas de Clark e Oiticica, a recusa à condição mercadoria do objeto artístico, entendendo que os desenvolvimentos neoconcretos tenham rejeitado o embate com esta instância. Os *Parangolés* de Oiticica parecem estar inscritos na positividade (e “idealismo”, como chama Brito) Neoconcreta; como temos visto, já no final da década de 60 o mercado, em vias de afirmação, passa a solicitar trabalhos. A leitura um tanto pragmática que corta *Boom, pós boom e disboom* pondo em pauta a centralidade do mercado na produção artística pode ajudar a compreender as posições do crítico. Veremos dentre em pouco.

⁴⁰⁷ Cf. BRITO, R.; RESENDE, J. Mamãe Belas Artes e BRITO, R. O moderno e o contemporâneo – O novo e o outro novo. In: *Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1*, Rio de Janeiro: FUNARTE/ Espaço ABC, respectivamente, p. 29-31 e p. 6-8.

⁴⁰⁸ Meio Artístico e Mercado de Arte. In: *Op. Cit.*, p. 220-221.

Em 1974 Rachel Arnaud e Mônica Filgueiras abriam o “Gabinete de Artes Gráficas”, expondo e vendendo trabalhos de Carmela Gross, Mira Schendel, Claudio Tozzi, Júlio Plaza, Regina Silveira, Ivald Granato, Tuneu, Leon Ferrari, entre outros. Pouco depois, Arnaud seria convidada pelas Organizações Globo para dirigir a galeria de propriedade da empresa. Pela “Arte Global” passaram muitos dos artistas de “vanguarda”⁴⁰⁹; a partir dela se formou um núcleo importante do acervo (privado e raramente exposto) da Fundação Roberto Marinho. A galeria oferecia espaço expositivo e publicitário (com direito a reclames protagonizados pelos artistas antes da transmissão da novela das oito) divulgando suas exposições. Pedia em troca a doação de trabalhos para a empresa, sem exigir comissões. A mostra de Lygia Pape *Eat Me: a gula ou a luxúria*, comentada pela artista em *Malasartes*, foi censurada na “Arte Global” por ordem de um diretor da empresa proprietária, indignado com a distribuição de saquinhos contendo santinhos, imagens pornográficas e batom a preços ínfimos⁴¹⁰.

Concomitante à Arte Global, em meados da década, os múltiplos⁴¹¹ surgiam colados ao apelo de democratização da arte, a que se seguiram artigos de Aracy Amaral e Frederico Morais⁴¹². Morais, então, expôs com contundência e clareza a lógica objetual que fundava a produção desta série de objetos e sua relação com o consumo. Esclarecia que a verdadeira via de acesso à democratização da arte era o contato com o processo criativo – como o que pretendia também a Escola Brasil: e os *Domingos da Criação*. Organizados por ele no MAM-RJ, entre janeiro e julho de 1971, uma vez por mês artistas e público reuniam-se na área externa ao museu durante longas horas de vivências e propostas centradas na exploração de materiais variados, de modo especial os precários e perecíveis. Os *Domingos* chegaram a atrair mais de mil pessoas

⁴⁰⁹ Cf. NAVES, Rodrigo.; ARNAUD, Rachel. *Rachel Arnaud e o Olhar Contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 21; 24-25.

⁴¹¹ Edição limitada de um trabalho de arte, todos os exemplares autenticados por artistas e galerias. Para uma definição crítica e detalhada cf. MORAIS, F. *Artes Plásticas: A Crise da Hora Atual*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 66-67.

⁴¹² NAVES, Rodrigo.; ARNAUD, Rachel. *Op. cit.*, p. 24. AMARAL, A. A propósito de múltiplos. In: *Op. Cit.*, p. 187.

num único dia⁴¹³. A *Unidade Experimental*, articulada por Moraes, Cildo Meireles e Guilherme Vaz no mesmo museu, no mesmo ano, procurava fundar um espaço para a produção e circulação de propostas integrativas da arte com o cinema, a música e a ciência. Desta experiência surgiu, na segunda metade da década, a *Sala Experimental* do MAM-RJ. E já em 1976, um artigo de Paulo Herkenhoff, Anna Bella Geiger e Ivens Machado em *Malasartes*⁴¹⁴ apontava o descaso, a ausência de recursos e de vontade política na manutenção do projeto⁴¹⁵. No ano seguinte, Aracy Amaral manifestava sua preocupação em criar e educar o público para a arte, assinalando que os projetos de estímulo experimental deveriam ficar a cargo de museus como o MAM-RJ e o MAC-USP, já que as galerias não subsidiavam pesquisas nesse sentido. O objetivo de Amaral era expandir a presença das instituições culturais (não somente artísticas) a outros grupos e estratos da população; centros culturais espalhados pelo Brasil lhe pareciam mais condizentes do que museus especificamente voltados à arte⁴¹⁶. No final da década (1978) aconteceria o incêndio que pôs em cinzas parte significativa do acervo artístico e cinematográfico do MAM-RJ, deixando patente a crise por que passavam os museus que tinham sido antes importantes ativadores da esfera pública da arte no Brasil. Destacar o papel articulador que os espaços institucionais – escola, museu e mercado – têm na efetivação cultural das práticas artísticas era de fato uma reflexão fundamental naqueles tempos. Muitas destas reivindicações e anseios encontravam espaço (e às vezes satisfação) no curso do processo de “abertura”.

No governo de Ernesto Geisel (1974-1979) começaram os acenos do regime militar a intelectuais e artistas, assinalando a disposição do Estado em tomar parte de uma reorganização do campo da cultura, dentro da política de abertura “lenta, gradual e segura”. Acompanhada da crise do petróleo, toda modernidade custeada pelo estado de dependência aguda expressa nos

⁴¹³ Cf. MORAIS, F. *Op. cit.*, p. 106. Artigo geral e breve sobre os *Domingos*. Disponível em: <http://encontros.art.br/domingos-no-mam>. Acesso em: 23 out. 2011. A interrupção da pesquisa nos arquivos do MAM-RJ, em decorrência de reforma desde janeiro de 2011, impediu maior aprofundamento neste paralelo à Escola Brasil: que pode ser muito proveitoso aos queiram voltar ao assunto.

⁴¹⁴ Sala Experimental. In: *Malasartes*, Rio de Janeiro, nr. 3, abr-jun. 1976.

⁴¹⁵ Cf. panorâmico artigo de JAMENTCHUK, Daria. *Espaços de Resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC-USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/daria_jarentchuk.pdf. Acesso em: 05 set. 2011.

⁴¹⁶ Função do Museu. In: AMARAL, A. *Op. Cit.*, p. 261-266.

inox, plásticos, acrílicos e automóveis começava a mostrar seus reveses, a partir dali também à classe média. A repercussão internacional da truculenta violência do regime ameaçava a boa imagem que o Golpe vinha estabelecendo perante a opinião pública, proporcionada pela modernização sentida na diversificação do consumo e na boa oferta de trabalho às duas pontas da pirâmide social.

Vanderlí Maria da Silva notou que o empenho governamental voltado à cultura durante o mandato de Geisel era parte da estratégia de “*ações casadas*” da “abertura” do regime; a ditadura buscava reconstruir sua imagem fazendo-se notar neutra e independente, tanto com relação à ala mais conservadora das Forças Armadas como, claro, aos grupos de esquerda⁴¹⁷. A gestão de Paulo Egydio Martins (1975-1979), o mesmo cuja esposa tinha freqüentado a Escola Brasil; escolheu Aracy Amaral para dirigir a Pinacoteca do Estado de São Paulo, cargo que a crítica exerceu durante todo o mandato do governador. Amaral implantou o serviço de monitora, adquiriu trabalhos de artistas brasileiros⁴¹⁸, e abriu espaço à pesquisa experimental por meio do programa intitulado *Proposta do Mês*, a partir de 1977⁴¹⁹. A crítica foi uma das figuras representativas da oposição chamadas a compor os quadros do referido governador no conturbado começo da “abertura” – José Mindlin era então Secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia, cargo do qual se afastou em repúdio à prisão e assassinato de Vladimir Herzog pelos militares⁴²⁰.

Silva sublinhou que as ações do regime na cultura (primeiro as Diretrizes e depois o Plano Nacional de Cultura) tinham em mente priorizar o papel disciplinar do campo no processo de “redemocratização”, diluindo resíduos da hegemonia política da esquerda e, com eles, a

⁴¹⁷. SILVA, Vanderlí Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*, p.74, 96, 106. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas: Universidade de São Paulo, 2001. Dissertação de mestrado em Sociologia.

⁴¹⁸ As aquisições promovidas por Amaral são dignas de nota na cena de ascensão indubitável do mercado e do “privatismo” no campo da arte: entraram para o acervo da instituição tanto os disputados modernistas como a produção construtiva e a questionadora produção dos anos 60.

⁴¹⁹ Cf. JAMENTCHUK, D. *Op. Cit.*

⁴²⁰ Herzog tinha sido indicado à direção da TV Cultura pelo próprio Mindlin. Sobre a trajetória do bibliófilo e empresário das indústrias Metal Leve cf. MINDLIN, José. *Uma vida entre livros: Reencontros com o tempo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

“subversão”. A concepção liberal e nacionalista do PNC explicava cultura e arte como expressões da formação psicológica e cívica dos indivíduos, do “*homem brasileiro*”. Interessava a perspectiva disciplinar e o potencial reprodutivo, e não a dimensão crítica das manifestações culturais⁴²¹. Daí a maior ênfase na vertente popular e patrimonial, enfeixada, sobretudo, nos projetos de Aluísio Magalhães no embrionário IPHAN⁴²². A estratégia de “*ações casadas*”, contudo, não se descuidava de certos interesses que ganhavam espaço no interior da heterogênea oposição. Na leitura de Conh das Diretrizes, lançadas ainda em 1973, a “*democratização da cultura*” era quase sinônima de “*difusão nos meios de comunicação em massa*”⁴²³.

O cansativo histórico descrito até agora deve cumprir a função de esclarecer que há pontos de encontro entre algumas expectativas no campo da arte compartilhadas entre militares, intelectuais e artistas nessa época: arregimentação institucional, democratização (e muitos sentidos distintos do que isso seja), autonomização do campo da cultura (onde convergem aspirações profissionais e políticas, marcando distância crítica com relação à ordem instituída). O encontro não parece fruto do acaso, mas desenvolvimento do processo de modernização; em curso desde os anos 50, encontrou-se com o autoritarismo e nos meados de 70 a abertura “lenta, gradual e segura”, concomitante à massificação do consumo cultural. Moraes argutamente notava, em 1975, que a forma tropicalista deglutida pelos meios de comunicação desembocava em “*ufanismo, para frente e para trás*”⁴²⁴. O Plano Nacional de Cultura, lançado em 1974, buscava “*lutar em duas frentes: contra os comunistas e contra os que combatiam os comunistas*”⁴²⁵. Assim eram distribuídos acenos ora mais, ora menos generosos entre intelectuais e artistas.

Depois teve uma nova Embrafilme, já na época da abertura, com o Geisel. Ela adotou um programa nacionalista, que nós propusemos, porque até então era uma coisa de paternalismo. A idéia da Embrafilme é uma cópia do esquema do

⁴²¹ Cf. COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, S. (org.) *Op. Cit.*, p. 89 e SILVA, V. M. *Op. Cit.*, p. 110-111; 119.

⁴²² Cf. MICELI, S. O processo de construção institucional na área cultural federal. In: *Op. Cit.*, p. 79-83.

⁴²³ COHN, G. *Op. Cit.*, p. 91.

⁴²⁴ MORAIS, F. *Op. Cit.*, p. 100.

⁴²⁵ Fala de Ernesto Geisel *Apud* SILVA, V. M. *Op. Cit.*, p. 70.

petróleo. Então, tem uma empresa, tipo Petrobrás: co-produz, distribui, importa, exhibe, exporta, tem cinemas, etc. para fazer com que a atividade se fortaleça. Ao lado disso um conselho (...) que regula as relações entre todas as atividades: do importador, do distribuidor, do exibidor, do governo, etc. Porque havia então um conjunto de leis de proteção. Obrigatoriedade de exibição (...). O cinema brasileiro deu um pulo, naquela época. Passou a produzir muitos filmes e começou a ter presença importante no mercado.⁴²⁶

Para Miceli, o PNC e as ações decorridas de seu empenho na reorganização da cultura procuravam corrigir distorções e ativar áreas de mercado, como é o caso evidente do cinema apontado por Nelson Pereira dos Santos e das ações patrimoniais e projetos que, dirigindo atenção à cultura popular, integravam sítios e construções históricas ao turismo e ao artesanato, mais do que à pesquisa e à crítica⁴²⁷. A criação da Funarte em 1975, na sua origem amparando música erudita e artes plásticas, seguia-se à evidente crise do mecenato que vinha sendo, até os anos 60, exercido por famílias e grandes empresários e ao *boom* do mercado, que escancarava os atravessamentos “privatistas” e seus efeitos sobre a produção artística. O *boom* pôs em curso descontentamentos de artistas, críticos, galeristas e demais agentes culturais em favor da moralização e estabilização do consumo que passavam necessariamente pela formação do público (e eis que esbarramos aqui a Escola Brasil: e os projetos de Amaral, de modo especial na Pinacoteca). Foi nesta demanda que a Funarte terminou concentrando maiores esforços; ela não dispôs recursos significativos para, por meio de sua própria ação, ativar outras instituições ou a produção artística, mas colaborou na etapa de estabilização que sucedeu ao surto do mercado, no “*esforço conjugado*” de leiloeiros e galeristas auxiliando a visibilidade e a afirmação da “arte contemporânea brasileira” ou, dito de outro modo, das “*jovens vanguardas*” brasileiras.

⁴²⁶ *Apud* RIDENTI, M. *Op. Cit.*, p. 94.

⁴²⁷ Sobre a integração entre ações patrimoniais, turismo e artesanato e a formação do IPAHN cf. MICELI, S. O processo de construção institucional na área da cultura federal (anos 70). In: MICELI, S. *Op. Cit.*, p. 79-83. A respeito das relações entre a afirmação da heterogênea “MPB”, os efeitos do exílio e a censura sobre o mercado fonográfico cf. NAPOLITANO, M. F. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982). *Revista Estudos Avançados/ IEA-USP*, São Paulo, vol. 24, nº 69, p. 389-402. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n69/v24n69a24.pdf>. Acesso em: 5 set. 2011.

Publicações lançadas no final da década em parceria com o governo do Rio de Janeiro através do produtivo Espaço ABC/ Arte Brasileira Contemporânea⁴²⁸, apresentavam os trabalhos de Duke Lee, Artur Barrio, Ana Bella Geiger, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Lygia Clark, Lygia Pape e Cildo Meireles em pequenos (e muito bem feitos) livros sobre artistas das “*jovens vanguardas*”. *Neoconcretismo – Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, de Ronaldo Brito, publicado a primeira vez pela Funarte, era parte desta atenção à produção artística brasileira recente. Mas é em *Boom, pós boom e disboom*, escrito por Brito, Resende, Waltércio Caldas e Carlos Zílio, que reencontramos algumas das intrincadas posições que estiveram também no projeto e na experiência social da Brasil:, a saber, um dos dados que soam mais problemáticos na transição da cultura política a política das artes: a centralidade do mercado, da hegemonia privada nesse campo.

Segundo José Resende, um dos estímulos do texto era abordar o problema do “Milagre” sob a perspectiva do surto do mercado de arte⁴²⁹. O desbunde seria alusivo a alguns artistas que alteravam suas pesquisas de linguagens sucumbindo aos galanteios do mercado; mas faz pensar ao leitor que o “desbunde” estivesse contido também na posição dos autores. A centralidade atribuída ao mercado exprimia uma clara percepção sobre o caráter ideológico implícito no comércio, embora visse na consolidação desta esfera institucional espaço estratégico para críticas e políticas. E talvez o mais complexo pressuposto: o mercado organizaria a “História da Arte Brasileira”, com letras maiúsculas. Tomando por exemplos o casos europeu e norte-americano, os interesses de marchands sintonizados com as transformações do campo tinham permitido, nos países centrais, reter e colocar em diálogo a produção crítica das vanguardas diante do reconhecimento da natureza da arte enquanto “*processo específico de conhecimento*”. Notavam ainda o largo apoio ao expressionismo abstrato nos Estados Unidos como apropriação ideológica da experiência artística na Guerra Fria, dentre os primeiros sinais da invertida que o mercado provocou no campo da arte: o volume de capital injetado no negócio passou a exercer influência de peso sobre todas as instâncias. A nova lógica afetava inclusive o artista, que pela afirmação da

⁴²⁸ Para um dossiê das atividades do Espaço ABC/ Funarte cf. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e20:dossie_abc.pdf. Acesso em: 12 dez. 2011.

⁴²⁹ Entrevista concedida à autora em dezembro de 2011.

obra em mercadoria se tornava um “*assalariado – entre aspas*”, “*produtor de mais-valia*”. Para os autores de *O Boom, o pós boom e o disboom* essa transformação, na posição social do artista, encontrava origens no confronto com o mercado, e esse era um dos méritos da produção artística norte-americana dos anos 60, reconhecida pelos autores do texto. A nova estratégia, “*mais radical*” do que a tematização da “*Morte da Arte*” colocava em questão o “*fim do artista*”.

Ou seja, liberado da ideologia romântica do gênio, mas liberado também das ideologias reformistas das vanguardas construtivas com seu projeto de inserir a arte no ambiente social moderno, resta a esta espécie de produtores intervir no próprio processo de circulação social de seu trabalho, em todos os níveis que estejam a seu alcance.⁴³⁰

É exatamente neste ponto que Resende, Brito, Zílio e Caldas encontram o empecilho à estratégia que articulam. A “*dupla contradição da arte brasileira*” residiria na ausência da instituição Arte, que deveria ser plantada sobre uma “*História da Arte Brasileira*” que o mercado brasileiro não tinha se interessado em estabelecer. A contradição era dupla porque a tarefa da “*produção contemporânea*”, depois da senda aberta pela arte moderna, exigia um diálogo crítico com uma instituição arte que supunham inexistente no Brasil, lembrando as leituras críticas esparsas num ambiente em que prevalecia o interesse por lucro rápido. O mercado, suas hierarquias e o estatuto “assalariado” do artista provocariam transformações no lugar elitista da atividade no Brasil, acirrando tensões críticas já que, nos países centrais, o projeto expansionista desse comércio proporcionava uma “*abertura polêmica*” para uma “*confrontação mais ou menos pública entre as linguagens*”.

As diferenças estavam contidas, conforme compreendiam, além da dicotomia instaurada na esfera pública da cultura: numa ponta as contradições implícitas às posições nacionalistas pela vontade de ordem e de totalizar contradições, e na outra a submissão e ausência de estofo crítico nas posições cosmopolitas. Julgavam impossível a construção de uma “*História da Arte Brasileira*” sem a “*conceituação hierarquizada de eventos*” e o “*patrimônio ideológico dos*

⁴³⁰ O Boom, o pós boom e o disboom foi originalmente publicado no periódico Opinião, em 3/09/1976. O excerto é uma tradução do mesmo texto na p. 71,. In: FERREIRA, Glória (coord.). *Arte contemporâneo brasileiro: documentos y críticas*. Santiago de Compostela: Artedardo, 2009, p. 68-80.

grupos dominantes”, de que dependiam “*intervenções mais significativas*”. A “*estratégia de intervenção cultural*” que propunham consistia em provocar a “*discussão em torno da inserção dos trabalhos no circuito*” pondo em circulação nos meios de difusão existentes questionamentos estranhos a eles, através do “*eixo linguagens-leituras*”, nervo crítico da estratégia. O problema colocado em *Ausência da Escultura*, sobre a circulação da produção artística, era retomado insistindo, entretanto, no papel do mercado como espaço articulador de perspectivas críticas e mais, democráticas.

No começo da década o mercado também estava nos diagnósticos e projetos políticos de dois sociólogos. Para Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto, em *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*, essa instância se apresentava como solução possível à saída modernizadora e internacionalista a que o Golpe conduziu o país. As observações dos dois autores, como muitos outros estudos econômicos da mesma época a que nos referimos antes, corrigiam que não havia incompatibilidade entre desenvolvimento e dependência, e acrescentavam: trata-se sim supostamente de uma “*interdependência*”⁴³¹. A visão positiva levantada na teoria é que as atenções do capital estrangeiro ao mercado interno tendiam a ver, nesse aspecto, o dado favorável a uma relativa autonomia política, e nesse “poder” sobre os próprios recursos, traduzidos em consumo, residia a possibilidade de barganha no jogo da divisão internacional do trabalho. Acrescente-se que Cardoso e Faletto atentavam que somente os estratos sociais altos e médios, beneficiados pelo desenvolvimento desigual, tinham chances de ganhar voz na política interna. Chamado a opinar sobre o “Vazio Cultural”, Cardoso explicava que, consoante seu ponto de vista, o intelectual tinha que trabalhar “*nas margens do possível*” e que o Cebrap (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento) era um exemplo de “*ilha*” ou “*monastério*”⁴³².

⁴³¹ CARDOSO, Fernando Henrique.; FALETTTO, Enzo. *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1971, p. 141-142.

⁴³² VENTURA, Z. “A falta de Ar”. In: GASPARI, Élio. HOLLANDA, Heloísa. Buarque de. VENTURA, Zuenir. *Op. Cit.*, p.83.

A distância oferecida pelo tempo (e o atual estado de coisas⁴³³) fornece a chance de observar como o trânsito da cultura política à “política das artes” andava, às vezes, no mesmo passo das aspirações “democráticas” dos militares durante a “abertura”. Por esses caminhos, em encontros não premeditados, a produção cultural crítica foi mantida preservada em sua condição de produto dedicado a estratos restritos de consumo; no caso emblemático das artes plásticas, cedendo quase que todo espaço de mecenato à iniciativa privada. *Boom, pós boom e disboom*, em certa sintonia com perspectivas lançadas em *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*, reconhecia o mercado como possível espaço de debate para a construção democrática. De lá para cá margens estreitas têm sido criadas por significativas convergências entre essa instância e o Estado na organização do campo cultural. Entre os efeitos desse processo, pautas indubitavelmente importantes como a profissionalização dos produtores e formação de instituições ficam a meio fio da esvaziada concepção burguesa que, fazendo-a “existir por si mesma”, circunscreve debates em mera disputa por postos de trabalho, seguindo lógica similar àquela reinante de modo generalizado no sistema capitalista. Não se trata aqui de advogar contra a subsistência dos sujeitos envolvidos com mais esse tipo de trabalho; mas de lembrar que a arte e a cultura podem sim conter e propagar proposições disciplinares em detrimento de críticas e que isso é, inclusive, o que tinham em mente os militares. A noção de autonomia derivada de perspectivas autorreferentes, tautológicas e da experiência artística pode abstrair arte e cultura em meras mercadorias, colocando em suspenso debates que a localizam num universo que certamente transcende problemáticas especializadamente “artísticas”. E que esbarram em políticas, para além das culturais.

⁴³³ Refiro-me ao intenso debate em curso, acerca da presença do Estado no estímulo à produção e difusão da cultura, disparado pela transição do governo Lula (2002-2009) ao Dilma Rousseff (2010-2014) e à reorientação conservadora que vem sendo dirigida por Ana de Hollanda no Ministério da Cultura.

p a r a n ã o c o n c l u i r

O sinal de dois pontos (:) é um conectivo que serve para ligar uma parte à outra. Explica ou detalha, justapondo aquilo que já foi dito. Mas serve também para mudar de assunto e, na matemática, funciona para sinalizar divisão. Quando ele compõe um diálogo, a entonação da oração é descendente, indicando por uma pausa breve que alguma coisa vem depois; é o contrário do que acontece quando alguém pronuncia uma pergunta. A Escola Brasil: foi mais ou menos isso.

Certas instituições são importantes, e quase todas, poderosas. Elas são capazes de reunir pessoas, seus esforços (e recursos) em torno de determinadas prioridades. Difundem ideias, cunham concepções e podem até servir para combater outras. No caso do contexto em questão, algumas delas serviram para questionar as regras e minar a ordem estabelecida também além da arte. E era neste estado de coisas que algumas experiências artísticas queriam penetrar; também elas dependiam das instituições para que fossem colocadas em perspectiva cultural, constituindo debates. O projeto da Escola Brasil: como a *Rex*, e outros que se seguiram (a Sala Experimental do MAM-RJ, por exemplo) lembravam que esforços precisavam ser reunidos para que um estado de coisas fosse posto em evidência e alterado, abrindo espaço para que outro pudesse surgir. Além do mercado.

A Escola Brasil: também tinha um tanto desse espírito. Um de seus intentos era fazer ver que a arte está além do objeto; e que a experiência de aprendizado pode ser em si uma experiência criativa. Nisso ela estava, como outras experiências, a contrapelo da ordem, transcendendo o problema do “puro objeto”. Mas eram quatro artistas numa instituição cujo único consenso integral entre as partes fundava-se no interesse pela arte e por sua viabilidade enquanto campo de trabalho. Para alguns, mas nem de longe todos, também de ação política. A Escola Brasil: foi uma experiência construtiva sob o ponto de vista institucional, desfazendo as concepções tradicionais do que costumava se entender pela arte e refazendo outras, próximas ao

que hoje se chama, sem muita exatidão, “arte contemporânea”. Plantou boas perguntas – “afinal, o que você quer fazer?”. Colocou em questão a hierarquia que marcava os espaços de ensino, lembrando que quando o processo é mais importante do que o resultado, aprender pode ser uma experiência muito prazerosa. E que não termina, mas ao contrário, vive se apresentando em aberto, como sinalizavam seus dois pontos; nesse sentido a experimentação alcançou a experiência e fica mesmo difícil observá-la como uma escola segundo a aceção tradicional. Muito de sua prática se apresenta produtivamente, se a questão é pensar os modos como funcionam hoje a maior parte das instituições de ensino. Contudo, sob o escopo de sua experiência social, circunscrita no processo de modernização autoritária do Brasil, fica a pergunta: quantos “arte-educadores” formados nela chegaram às escolas públicas de educação básica? Talvez seja essa a origem da impressão de que aquilo que parecia (e era) “novo”, cerca de 40 anos atrás, pode ainda trazer frescor a depender do ponto de vista, de qual das duas pontas da sociedade brasileira o problema é observado.

Há importantes pontuações na observação dessas duas dimensões: o que a Brasil: representa enquanto proposta de ensino em artes (certamente também para além deste campo) e sua experiência social. Começemos por aquilo que torna plausível chamá-la de escola, a contragosto de alguns de seus sujeitos históricos: seu efeito reprodutivo, aliás, uma das muitas razões pelas quais rompeu o consenso sincero entre os fundadores. Os ecos de Ben Silver, ídolo da cultura política e da indústria cultural⁴³⁴, não tinham se dissipado. Pelo contrário, o “ser artista” com todas as dimensões críticas e, principalmente, neutralizadoras que a imagem continha, permeou a Escola, desde sua fundação. E é então que esbarramos no especializado artístico, na ambiguidade do que na Brasil: se entendia por autonomia. Entre crítica e adesão à ordem estabelecida sua experiência social conta com significativos pontos de contato com a segunda posição.

Os jardins que separavam o que aconteciam dentro dela do mundo exterior mantiveram o projeto desconhecido, inclusive entre pares próximos no meio artístico, e os fundadores

⁴³⁴ Ben Silver é o protagonista da peça *Roda Viva*, escrita por Chico Buarque de Hollanda e dirigida por José Celso Martinez Corrêa em 1968.

desatentos a esta outra especificidade, a do caráter reprodutivo da instituição que criaram. Os artistas mais interessantes que a história social da arte (não a historicista e nem a a-histórica) reteve são aqueles que fizeram da arte não somente uma descoberta pessoal ou formal, mas, sobretudo, um exercício de distância crítica com relação ao seu próprio tempo, porque estavam em contrapartida mergulhados nele. E a realidade na qual estavam absorptos os participantes da Brasil: era aquela próxima dos olhos e do corpo, de cotidianos particulares e homogêneos. Absortos também na Arte, que ao que tudo indica acabou ficando com maiúscula. Resende está certo quando diz que se alguém quer aprender matemática tem que mergulhar nela. Mas cabe uma ressalva, em muito alimentada pela experiência proporcionada por esta pesquisa (e de modo indireto pela Escola): para aprender alguma coisa sobre esta experiência artística foi preciso mergulhar nela, mas muito além dela, às vezes até perdendo o objeto das vistas por mais de um instante.

Tudo o que foi dito aqui é de um prosseguimento da abertura que a Escola proporcionou aos que passaram por ela. Inclusive à autora.

f o n t e s

l i v r o s e c a t á l o g o s

_____. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Carmela Gross – Um corpo de Idéias*. São Paulo: Pinacoteca/ Imprensa Oficial, 2011.

_____. *Marcel Duchamp – Uma obra que não é uma obra de arte*. São Paulo: Museu de Arte Moderna/ Fundação PROA, 2009.

_____. *Situações: arte brasileira – anos 70*. Rio de Janeiro: Fundação Casa França Brasil/ Governo do Estado do RJ e Secretaria de Cultura do Estado do RJ, 2000.

_____. *Concreta 56': a raiz da forma*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006.

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira – As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 1995.

ALAMBERT, Francisco Cabral; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo – da Era do Museu à Era dos Curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico – Entre a feijoada e o x-bürguer*. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. (org.). *Mário Pedrosa – Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. (org.). *Mário Pedrosa – Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). *Mário Pedrosa – Forma e Percepção Estética/ Textos Escolhidos*. v. 2. São Paulo: Edusp, 1995.

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

ARAÚJO, Paulo Cesar. *Eu não sou cachorro, não – Música Popular Cafona e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista – Documentos*. São Paulo: Cosac & Naify/ USP Maria Antônia, 2002.

BANDEIRA, João. BARROS, Lenora. *Grupo Noigandres – Arte Concreta Paulista*. São Paulo: Cosac & Naify/ USP Maria Antônia, 2002.

BARAVELLI, Luiz Paulo. *Baravelli comenta seu trabalho*. São Paulo: J. J. Carol, 2009.

_____. *Baravelli/ Potfólio Brasil – Artes Plásticas*. São Paulo: J. J. Carol, 2007.

BARATA, M. *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1967.

BARBOSA, Ana Mae. *A Imagem no Ensino da Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Arte Educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BAXANDALL, Michel. *Padrões de intenção – A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Waldemar Cordeiro – Uma Aventura da Razão*. São Paulo: IBM/MAC-USP, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica e Política – Obras Escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERG, Creuza de Oliveira. *Mecanismos do Silêncio – Expressões Artísticas e Censura no Regime Militar*. São Carlos: Editora UFSCAR, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRAGA, Paula (org.). *Fios Soltos – A arte de Hélio Oiticica*. Perspectiva: São Paulo, 2008.

BRETT, Guy. “Estados de medo e liberdade”. In: *Fatos – Antônio Manuel*. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2007.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

_____. *Waltércio Caldas Júnior – “Aparelhos”*. Rio de Janeiro: GBM Editora de Arte, 1979.

BRITO, R. VENÂNCIO FILHO, Paulo. (orgs.). *Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte/ ABC, 1980.

- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS Haroldo. *Panorama de Finnegans Wake*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.
- CAMPOS, Haroldo de. *Livro das Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CARDOSO, Fernando Henrique.; FALETTTO, Enzo. *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1971.
- CARVALHOSA, Helena. SAWAYA, Regina. *Sobre a Escola Brasil*:. São Paulo: Fundação Stickel, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte e não Arte*. São Paulo: Takano, 2001.
- _____. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- CLARK, T. J. (org.). As Condições da Criação Artística. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Modernismos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- CLARO, Mauro. *Unilabor: Desenho Industrial, Arte Moderna e Autogestão Operária*. São Paulo: SENAC, 2004.
- CORRÊA, Patrícia (texto). *José Resende*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte Brasileira Contemporânea – Wesley Duke Lee*. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE/ ABC, 1980.
- _____. *Wesley Duke Lee – Um Salmão na Corrente Taciturna*. São Paulo: Alameda/ Edusp, 2005.
- DEWEY, John. *Arte Como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1989.

- ECO, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FARIAS, Agnaldo (texto). *Galeria Luísa Strina – 20 anos*. São Paulo: Galeria Luísa Strina, 1995.
_____. *Nelson Leirner*. São Paulo: Paço das Artes, 1994.
- FAJARDO, Carlos; SALTZSTEIN, Sônia. *Carlos Fajardo – Poética da Distância*. São Paulo: Petrobras/ Editora Pallotti, 2003.
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
_____. *Tropicália – Alegoria Alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 1995.
- FERREIRA, Gloria. *Arte Contemporâneo brasileiro: documentos y críticas*. Santiago de Compostela: Artedardo, 2009.
- FERRO, Sérgio. *O Canteiro e o Desenho*. São Paulo: Editores Associados, Instituto de Arquitetos do Brasil/ SP, 1976/1979.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark Hélio Oiticica – Cartas*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.
- FIGUEIREDO, Luciano. PAPE, Lygia. SALOMÃO, Wally (orgs.). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- FREIRE, Cristina Freire. *Poéticas do Processo – Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras/ MAC-USP, 1999.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real – The Avant Garde at the End of the Century*. Cambridge/ Massachusetts/ Londres: MIT Press/ October Book, 1996.
- FURTADO, Celso. *Brasil – A Construção Interrompida*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GASPARI, Élio. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. VENTURA, Zuenir (orgs.). *70/ 80 Cultura em Trânsito – Da Repressão à Abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta – Momento Limite da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- HARRIS, Mary Emma. *The Arts at Black Mountain College*. Cambridge/ Massachusetts/ London: MIT Press, 2002.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem* – CPC, Vanguarda e Desbunde (1960/1970). São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

JAMESON, Frederic. *Pós Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

KATZ, Vicent. *Black Mountain College – Uma aventura americana*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2002.

KRAUS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LOPES, Fernanda. *A experiência Rex – Éramos o Time do Rei*. São Paulo: Alameda, 2009.

MACLUHAN, Marshall.; FIORE, Quentin. *O meio são as massa-gens*. Rio de Janeiro: Record, 1972.

MARQUES NETO, José Castilho (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Ed. Fund. Perseu Abramo, 2001.

MATTOS, Claudia Valladão. *Wesley Duke Lee e os fundadores da Escola Brasil*:. São Paulo: Discurso Editorial, 1999.

MELO, José Luiz. *Perfil do Investidor no Mercado de Ações*. Rio de Janeiro: IBEMEC, 1976.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico – Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

MICELI, Sergio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel/ IDESP, 1984.

_____. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1930-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

_____. *Nacional Estrangeiro – História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark – Obra Trajeto*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 1992.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: A Crise da Hora Atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora 34, 2008.

NAVES, Rodrigo.; ARNAUD, Rachel. *Rachel Arnaud e o Olhar Contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

NOVAES, Fernando. MELLO, João Cabral de. “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna.” In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil – Contrastes da Intimidade Contemporânea*, vol. 4. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco – A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à Razão Dualista/ O Ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PECCININI, Dayse. *Figurações Brasil Anos 60: Neofigurações Fantásticas e Neo Surrealismo, Novo Realismo e Nova Objetividade*. São Paulo: Edusp/ Itaú Cultural.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte – Passado e Presente*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

PRADILHA, Ileana.; CARNEIRO, Lúcia.; MANUEL, Antônio. *Palavra do Artista – Antônio Manuel*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores/ Centro de Arte Hélio Oiticica/ Sec. Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1999.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SALOMÃO, W. *Hélio Oiticica – Qual é o parangolé*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SODRÉ, Nelson. Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*, São Paulo: Difel, 1983.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Variações sobre a Técnica do Gravador no Registro da Informação Viva*. São Paulo: T. A Queiroz Editor, 1991.

SCHAPIRO, Meyer. *El Arte Moderno*. Madrid: Alianza Forma Editorial, 1988.

SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SINGER, Paul. “O Milagre Brasileiro: Causas e Consequências.” In: *A Crise do Milagre – Interpretação Crítica da Economia Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SIRIÚBA, Erico João. *Uma Pequena Biblioteca Particular* – Subsídios para o Estudo da Iconografia do Brasil. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 1994.

STOLARSKI, André. *Alexandre Wollner e a Formação do Design Moderno no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

TAVARES, Maria Conceição. SERRA, José. *Da Substituição de Importações ao Capitalismo Financeiro* – Ensaio sobre Economia Brasileira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

TAVARES, Maria Hermínia; WEIS, Luis. “Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. In: SCHWARCZ, Lilia M. (org.). *História da Vida Privada no Brasil* – Contrastes da Intimidade Contemporânea, vol. 4. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WOLLNER, Alexandre. *Design Visual, Alexandre Wollner, 50 Anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Relume/ Dumará, 1997.

d i s s e r t a ç õ e s e t e s e s

BENEVIDES, Pedro. *Publicidade e Autoritarismo no Brasil*. São Leopoldo: Centro de Ciências da Comunicação; UNISINOS/ RS, 2006. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação.

BOTALLO, Marilucia. *A Mediação Cultural e a Construção de uma Vanguarda Institucional: o Caso da Arte Construtiva Brasileira*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes; Universidade de São Paulo, 2011, 200 p. Tese de Doutorado em Ciências da Informação.

CARVALHO, Gabriel Alves de Miranda. *Acumulação De Capital E Inovação Tecnológica: A Experiência Brasileira Durante o Regime Militar (1964-1985)*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo, 2006, 232 p. Dissertação de Mestrado em História.

FREITAS, Artur. *Contra-Arte: Vanguarda, Conceitualismo e Arte de Guerrilha*. Curitiba: Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná – SCLHA-UFP, 2007. 362 p. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/66168203/Tese-Doutorado-Artur-Freitas>. Acesso em: 22 set. 2011.

GONÇALEZ, Tereza Cristina Bertoncini. *A Imagem Indecidível – um Viés sobre o Papel da Fotografia na Arte Contemporânea*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006, 263 p. Tese de Doutorado em Multimeios.

JAREMTCHUK, Daria. *Jovem Arte Contemporânea no MAC USP*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes; Universidade de São Paulo, 1999. 165 p. Dissertação de Mestrado.

MOLINA, Fúlvia. *Carlos Fajardo – Uma Poética da Fisicalidade*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes; Universidade de São Paulo, 2003. 106 p. Dissertação de Mestrado em História, Crítica e Teoria da Arte.

MOTTA, Gustavo de Moura Valença. *No Fio da Navalha: Diagramas da Arte Brasileira – do Programa Ambiental à Economia do Modelo*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes; Universidade de São Paulo, 2008. 364 p. Dissertação de Mestrado em História, Crítica e Teoria da Arte.

PAULA, Arethusa Almeida de. *Mitos Vadios – uma Experiência de Arte de Ação no Brasil*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo; Universidade de São Paulo, 2008. 132 p. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte.

PELEGRINI, Ana Claudia Salvato. *A Iconografia de Massa nas Artes Plásticas – Brasil Anos 60*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo; Universidade de São Paulo, 2006. 237 p. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte.

REVAH, Daniel. *Na Trilha da Palavra “Alternativa”: a Mudança Cultural e as Pré-Escolas “Alternativas”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo, 1994. Dissertação de Mestrado em Sociologia da Cultura.

RIVITTI, Thais de Souza. *A Idéia de Circulação na Obra de Cildo Meireles*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes; Universidade de São Paulo, 2007. 87 p. Dissertação de Mestrado em História, Crítica e Teoria da Arte.

RODRIGUES, Augusto (coord.). *Escolinha de Arte do Brasil*. Brasília, 1980. 125 p. Relatório INEP/ MEC.

SILVA, Vanderlí Maria da. *A Construção da Política Cultural no Regime Militar: Concepções, Diretrizes e Programas (1974-1978)*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo, 2001. 199 p. Dissertação de Mestrado em Sociologia da Cultura.

SOLFA, Marília. *Interlocuções entre a Arte Brasileira e Norte-Americana: a Trajetória dos Artistas Carlos Fajardo, José Resende, Richard Serra e Robert Smithson*. São Carlos: dez. 2005. 38 p. Relatório de IC FAPESP, SAP EESC USP.

a r t i g o s , e n t r e v i s t a s , r e v i s t a s , d o s s i ê s

_____. Galeria São Paulo fecha as portas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 de ago. 2002. Caderno 2 – Variedades On Line. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020801p7490.htm>. Acesso em: 01 dez. 2011.

_____. É uma Fábrica, de Artistas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 maio 1970.

_____. Quatro Amigos em Mil Metros de Vanguarda. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23 setembro 1970.

_____. Impacto e Criatividade no MAC. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 outubro 1970.

_____. No Museu de Arte Contemporânea... . *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 setembro 1970.

_____. *Arte em São Paulo*, Edição Especial, São Paulo, nº 86, outubro/1984.

ALAMBERT, Francisco Cabral. Mario Pedrosa: a Autonomia da Arte (e da Política) como Exercício Experimental da Liberdade. In: *La autonomia del arte: debates em la teoría y en la praxis*. Anais do VII Congresso Internacional de Teoría y História de las Artes/ XIV Jornadas CAIA. Buenos Aires, 2011.

ARANTES, Otilia. De Opinião 65 à. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, julho 1986, número 15, p. 69-84.

AYALA, Walmir. Arte Nova de São Paulo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 agosto 1970.

BARAVELLI, Luiz Paulo. Introduzindo o lemurismo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 outubro 1985.

_____. Introduzindo o lemurismo (2). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 outubro 1985.

_____. Introduzindo o leminguismo (3). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 outubro 1985.

_____. Introduzindo o leminguismo (final). *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 outubro 1985.

BARBOSA, Ana Mae. Arte Educação: do Modernismo ao Pós-Modernismo. *Revista Digital Art&*, São Paulo, nº 0, out. 2003.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Cultura Popular. *Arte em Revista*, Ano 2, nº 3, mar. de 1980, p. 15-21.

CANDIDO, Antonio. Radicalismos. *Revista Estudos Avançados*, 4 (8). Publicação de texto de palestra apresentada no IE-USP em 28/09/1988.

D'ORTA, Arnaldo Pedroso. Da arte e da técnica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 dezembro 1973.

FINK, Leonora. *Sobre o IADÊ* - Banco de Dados Instituto de Artes e Decoração. Disponível em: <http://www.iadedesign.com.br/index.asp?SID=967434109195554&pagina=iade>. Acesso em: 4 mai. 2011.

FREITAS, Artur. A Autonomia Social da Arte no Caso Brasileiro: Os Limites Históricos de um Conceito. *ArtCultura*, Uberlândia, jul.-dez. 2005, v.7, nº 11, p.197-211. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF11/ArtCultura%2011_artur.pdf. Acesso em: 9 de set. 2011.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC da UNE. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, nº 47, p. 127-162, 2004.

JAMENTCHUK, Daria. *Espaços de Resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC-USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/daria_jarentchuk.pdf. Acesso em: 05 set. 2011.

KLINTOWITZ, Jacob. A Vanguarda no MAM. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 agosto 1970.

LAHUERTA, Milton. Intelectuais e Resistência Democrática: Vida Acadêmica, Marxismo e Política no Brasil. *Caderno AEL, IFCH/ UNICAMP*, Campinas, 2001, v. 8, nº 14/15.

LEIRNER, Nelson. FARIAS, Agnaldo. ANJOS, Moacir dos. MONTEJO, Adolfo. *O Engenheiro que Perdeu seu Tempo*, 26 jun. 2002. Disponível em: http://www.nelsonleirner.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=58. Acesso em: 5 mai. 2011.

LIMA, Luis da Costa. A Autonomia da Arte e o Mercado. *ARS*, São Paulo, 2004, v. 2, n. 3. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202004000300009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 mar. 2011.

_____. Rio de Janeiro: Revista *Malasartes*, nº 1 set./ out./ nov. 1975.

_____. Rio de Janeiro: Revista *Malasartes*, nº 2 dez. 1975/ jan./ fev. 1976.

_____. Rio de Janeiro: Revista *Malasartes*, nº 3 mar./ abr./ mai. 1976.

MARTINS, Luiz Renato. A Nova Figuração como Negação. *ARS*, São Paulo, 2006, v. 4, n. 8. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202006000200006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 18 abr. 2011.

_____. O Esquema Genealógico e o Mal-Estar na História. *Revista Literatura e Sociedade*, FFLCH-USP, São Paulo, 2010.1, nº 13, p.186-211.

MAURÍCIO, Jayme. Paulistas no MAM. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 agosto 1970.

_____. Paulistas e livros no MAM. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 setembro 1970.

_____. Vitalidade Paulista. *Folha da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 agosto 1970.

_____. Impacto e Criatividade no MAC. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 outubro 1970.

MORAIS, Frederico. Fajardo no MAM: Pintura por Telefone. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 outubro 1984. Artes Plásticas.

_____. Paulistas hoje no MAM. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º setembro 1970. Artes Plásticas.

NAPOLITANO, Marcos Francisco E. A Música Popular Brasileira (MPB) dos Anos 70: Resistência Política e Consumo Cultural. IV Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM, Cidade do México, abril de 2002. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>. Acesso em: mar. 2011.

_____. MPB: a Trilha Sonora da Abertura Política (1975-1982). *Estudos Avançados* 24 (69), São Paulo, IEA-USP, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n69/v24n69a24.pdf>. Acesso em: 10 set. 2011.

Cf. NAPOLITANO, M. O caso das patrulhas ideológicas na cena cultural brasileira no final dos anos 70. In: MARTINS FILHO, J. R. *O Golpe de 1964 e o Regime Militar – Novas Perspectivas*, p. 39-46.

POWER, Kevin. *Black Mountain College. Poesia – Revista Ilustrada de Información Poética*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1992, nº 38, p. 65-192.

REINALDIM, Ivair. *Dossiê Espaço ABC/ Funarte*. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e20:dossie_abc.pdf. Acesso em: 12 dez. 2011.

SANCHES, Pedro Alexandrino. Entrevista com Regina Boni. In: Revista *Vice*. Disponível em <http://www.viceland.com/br/v2n3/htdocs/regina-boni-366.php?page=1>. Acesso em: 07 out. 2011.

WHITELEGG, Isabel. Bienal de São Paulo – *Unseeing/ Undone (1969-1981)*. Disponível em: http://www.4shared.com/document/8wAp_tF2/Whitelegg_text_translation_fin.html. Acesso em: 20 jun. 2011.

ZANINI, Walter. Exposição individual/ conjunta. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 outubro 1970. Suplemento Literário.

Video com Wesley Duke Lee. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=877. Acesso em: 4 mai. 2011.

l i n k s p a r a t r a b a l h o s
d e e x - a l u n o s d a E s c o l a B r a s i l :

“Edo Rocha Espaços Cooperativos”. Disponível em: <http://www.edorocha.com.br/site/Home.aspx>. Acesso em: 09 fev. 2011.

“Estúdio de Mosaicos Bartira Velludo” Disponível em: <http://www.estudiodemosaicos.com.br/home.htm>. Acesso em: 09 fev. 2011.

“Brinquedos Raros” de Sidnei Diana Disponível em: http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/9220_NAO+E+BRINCADEIRA. Acesso em: 09 fev. 2011.

“Mari Pini Design”. Disponível em: <http://www.tudodalua.com.br/2011/>. Acesso em: 12 dez. 2011.

“Ateliê Eva Soban”. Disponível em: <http://evasoban.com.br/>. Acesso em: 12 dez. 2011.