

TESE APRESENTADA AO INSTITUTO
DE ARQUITETURA E URBANISMO DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
COMO PARTE DOS REQUISITOS PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARQUITETURA E URBANISMO.
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO TEORIA E
HISTÓRIA DA ARQUITETURA E DO
URBANISMO.

DOS “PARANGOLÉS” AO “EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA?”

**mutações do “popular” na produção de
Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape
nos anos 1960 e 1970**

Vanessa Rosa Machado
Orientador: Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos

2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS
DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

M149d Machado, Vanessa Rosa
Dos "Parangolés" ao "Eat me: a gula ou a luxúria?"
mutações do "popular" na produção do Lina Bo Bardi,
Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970 /
Vanessa Rosa Machado; orientador Prof. Fábio Lopes de
Souza Santos. São Carlos, 2014.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em
Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo --
Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo, 2014.

1. Lina Bo Bardi. 2. Hélio Oiticica. 3. Lygia Pape.
4. Cultura popular. 5. Arte contemporânea brasileira.
I. Título.

MACHADO, V. R. (2014). Dos “Parangolés” ao “Eat me: a gula ou a luxúria?” mutações do “popular” na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970. Tese (Doutorado) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014.

ERRATA

Folha:

200

Linha:

9

Onde se lê:

Desta forma, pode-se dizer que a experiência com as drogas era parte de sua pesquisa. Embora não apreciasse o efeito de algumas delas (mesmo que não as condenasse), declarava abertamente seu apreço pela “prima” (como apelidou a cocaína, em referência a um verso de “Sister Morphine”, música dos Stones) e não escondia o fascínio pela possibilidade de abertura a novas sensibilidades. Direta ou indiretamente HO já havia especulado sobre as possibilidades abertas pela ampliação do estado da consciência em outras propostas. Voltando ao “Éden”, havia as cabines “Cannabiana” e “Lololiana” que faziam referência aos efeitos causados pela maconha e pelo éter.

Leia-se:

Em referência a um verso de “Sister Morphine”, música dos Stones, Oiticica se referia à “prima” para tratar da cocaína. Como já havia tratado da possibilidade de abertura a novas sensibilidades em propostas como “Éden”, onde havia as cabines “Cannabiana” e “Lololiana”, pode-se de certa maneira dizer que essa investigação tenha sido incorporada à sua pesquisa.

MACHADO, V. R. (2014). Dos “Parangolés” ao “Eat me: a gula ou a luxúria?” mutações do “popular” na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970. Tese (Doutorado) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014.

Folha:
211

Linha:
17

Onde se lê:

Outro ponto que se revela na análise das fotografias dos novos “Parangolés”, é a possível predominância de um teor homoerótico. Os modelos escolhidos por HO são jovens, bonitos e recorrentemente aparecem com o torso nu. Parte das propostas nova-iorquinas, especialmente os “quasi-cinemas”, aponta para esse aspecto ainda pouco trabalhado na sua produção: a construção de uma “estética homossexual”. Essa questão, muito ampla, mereceria, por si mesma, uma pesquisa à parte, contudo, seria injusto não abordá-la, uma vez que para o próprio Oiticica a sexualidade não era assunto interdito. Por outro lado, essa especificidade em sua produção relaciona-se também à transformação radical de sua identificação com o “outro”.

Podemos imaginar que naquele período era demasiado conflituosa a luta pela aceitação da diversidade sexual. A passeata “Gay Pride”, que HO fotografa enquanto mora em Nova Iorque, por exemplo, acontecia há poucos anos, tendo se iniciado apenas em 1969. A forma com que esse grupo se representava estava ainda em construção. O cinema experimental de Andy Warhol e de Jack Smith dava sua contribuição e também HO especulava sobre o que seria uma linguagem adequada para representar-se/representá-los em relação a esta especificidade.

Seu conceito sobre a “hermafrodipótese” (1969) evidencia sua abertura em relação aos conceitos acerca da sexualidade: [...]

Sua postura era desprender-se das convenções sociais. Nesse sentido, a sexualidade, como o uso de drogas, não deixava de ser um campo a mais para as experiências “suprasensoriais”.

A investigação acerca do que seria uma “linguagem homossexual”, que perpassa parte de sua produção dos anos 1970, teve início em sua passagem pelo Brasil após retornar de Londres e antes de embarcar para Nova Iorque. Conforme Queiroz (2012, p.56), HO, além de desenhar a cenografia para o filme (não realizado) de Carlos Fontoura “A cangaceira eletrônica”, atuar no filme “Evang’Hélio”, de Rogério Duarte, escrito em sua homenagem, participar da fotonovela “Arma Fállica” de Antonio Manuel, idealiza o roteiro de “Boys & Men”, que descrevia tomadas de temática homossexual, cujo foco principal era o corpo masculino. Esse tema é retomado no roteiro para o filme (não realizado) “Babylonests” (1971), que girava em torno das possíveis apropriações do *loft* 4. [...]

Poder-se-ia dizer que “Neyrótika” tratasse da juventude e da homossexualidade. As fotos retratam como HO estava completamente envolvido com o tema. É difícil não pensar que nelas pulsem inquietante e explicitamente os próprios desejos do artista, que deixava claro em seus textos a necessidade da condição do *prazer* ao elaborar suas obras. Como já havia formulado, seu próprio “princípio de prazer” (OITICICA, 1968 in FIGUEIREDO, 1998, p.10) parece ter norteadado parte de sua produção nova-iorquina e é a partir dessa condição que encarou temas tão complexos quanto o uso da cocaína e a homossexualidade. A epifania relacionada à apreensão da beleza e o entorpecimento diante da perfeição parecem ter sido pontos de partida para essa proposta.

Leia-se:

Outro ponto que se revela na análise das fotografias dos novos “Parangolés”, é a possível abordagem da sensualidade. Parte das propostas nova-iorquinas, especialmente os “quasi-cinemas”, aponta para esse aspecto ainda pouco trabalhado na sua produção. Os modelos escolhidos por HO são jovens, bonitos e recorrentemente aparecem com o torso nu. Essa questão, muito ampla, mereceria, por si mesma, uma pesquisa à parte, contudo, essa

especificidade em sua produção relaciona-se também à transformação radical de sua identificação com o “outro”.

Podemos imaginar que naquele período era demasiado conflituosa a luta pela aceitação da diversidade sexual. A passeata “Gay Pride”, que HO fotografa enquanto mora em Nova Iorque, por exemplo, acontecia há poucos anos, tendo se iniciado apenas em 1969. A forma com que esse grupo se representava estava ainda em construção. O cinema experimental de Andy Warhol e de Jack Smith dava sua contribuição e também HO especulava sobre o que seria uma linguagem adequada para esta representação específica.

Em carta de 1970 à “Tropicália Family”, Oiticica evidencia seu conceito sobre os padrões de gênero: [...]

Sua postura se aproxima do questionamento de padrões e convenções aceitas.

Esse questionamento em relação ao gênero se estende a parte de sua produção dos anos 1970. Em passagem pelo Brasil após retornar de Londres e antes de embarcar para Nova Iorque, conforme Queiroz (2012, p.56), HO, além de desenhar a cenografia para o filme (não realizado) de Carlos Fontoura “A cangaceira eletrônica”, atuar no filme “Evang’Hélio”, de Rogério Duarte, escrito em sua homenagem, participar da fotonovela “Arma Fállica” de Antonio Manuel, idealiza o roteiro de “Boys & Men”, que descrevia tomadas de temática homossexual, cujo foco principal era o corpo masculino. [...]

Poder-se-ia dizer que “Neyrótika” tratasse do tema da juventude e da sexualidade.

MACHADO, V. R. (2014). Dos “Parangolés” ao “Eat me: a gula ou a luxúria?” mutações do “popular” na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970. Tese (Doutorado) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014.

Folha:
329

Linha:
7

Onde se lê:

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papirus, 2007.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape: espaços de ruptura**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos, 2008.

Leia-se:

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papirus, 2007.

LOPES, Ana Carolina Fróes Ribeiro. **A cidade sob a poética do andar: as deambulações de Hélio Oiticica**. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo. São Carlos, 2013.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape: espaços de ruptura**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos, 2008.

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidata: Arquiteta e Urbanista **VANESSA ROSA MACHADO**

Título da Tese: **"Dos "Parangolés" ao "Eat me: a gula ou a luxúria?" – mutações do "popular" na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos de 1960 e 1970".**

Data da defesa: **29/05/2014**

Comissão Julgadora:

Resultado:

Prof. Dr. **Fábio Lopes de Souza Santos (Orientador)**
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo - IAU/USP)

Fab L. A. Santos

Prof. Assoc. **Miguel Antônio Buzzar**
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo - IAU/USP)

APROVADA Miguel A. Buzzar

Prof. Dr. **Ruy Sardinha Lopes**
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo - IAU/USP)

Aprovado Ruy S. Lopes

Prof. Assoc. **Celso Fernando Favaretto**
(Faculdade de Educação - FE/USP)

Aprovado Celso F. Favaretto

Profa. Dra. **Paula Priscila Braga**
(Centro de Ciências Naturais e Humanas - UFABC)

APROVADA Paula P. Braga

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Prof. Associado **Márcio Minto Fabricio**

a Berenice e José Cláudio, com amor e gratidão

a Luciana e Tiago, irmãos queridos

Agradeço especialmente ao Prof. Fábio Lopes pela orientação e companheirismo durante o longo caminho desta tese;

Aos professores, funcionários e colegas do Programa de Pós-graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo;

Aos professores que avaliaram o presente trabalho no Exame de Qualificação e Defesa pelos seus ricos apontamentos: Prof. Ruy Sardinha Lopes, Prof. José Lira, Prof. Celso Favaretto, Prof^a Paula Braga e Prof. Miguel Antonio Buzzar;

Aos funcionários da Biblioteca Central da Escola de Engenharia de São Carlos;

Aos acervos consultados e seus funcionários, especialmente ao Projeto Hélio Oiticica, ao Centro de Documentação da Funarte e ao Instituto Lina Bo e P.M. Bardi;

Aos amigos e familiares;

Ao Dennis, à Clara e à Awadíi, pelo carinho diário;

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

agradecimentos

MACHADO, V. R. (2014). Dos “Parangolés” ao “Eat me: a gula ou a luxúria?” mutações do “popular” na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970. Tese (Doutorado) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014.

A passagem dos anos 1960 para os 1970 marca um importante momento de inflexão na produção de ponta no Brasil no que se refere à relação entre Artes Plásticas/Arquitetura e o “popular”. A análise da produção de Lina Bo Bardi, Lygia Pape, Hélio Oiticica e, em parte, Flávio Império, junto à análise da revista “Malasartes”, indica as mutações pelas quais passa o conceito de “popular”, desde a produção “de raiz” aos elementos da cultura de massa. Esse rico período, marcando a passagem entre modernismo e arte contemporânea, testemunha a fragmentação do conceito de “popular” e, concomitantemente, a dissolução da própria ideia de vanguarda.

resumo

Palavras-chave: Lina Bo Bardi. Hélio Oiticica. Lygia Pape. Cultura popular. Arte contemporânea brasileira.

MACHADO, V. R. (2014). From “Parangolés” to “Eat me: a gula ou a luxúria?”: mutations of the “popular” in Lina Bo Bardi’s, Hélio Oiticica’s and Lygia Pape’s production of in the 1960’s and 1970’s years. PhD thesis – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014.

The passage from the 1960’s to 1970’s marks an important moment of inflexion on the Brazilian cutting edge production related to Arts/Architecture and the “popular”. Analyzing the production of Lina Bo Bardi, Lygia Pape, Helio Oiticica and, partly, of Flávio Império, including “Malasartes” magazine, indicates the mutations of the concept of “popular”, since the “vernacular” production to the mass media culture. This rich period, that traces the passage from modernism to contemporary art, testifies simultaneously the fragmentation of the “popular” and the dissolution of the idea of vanguard.

Key-words: Lina Bo Bardi. Hélio Oiticica. Lygia Pape. Popular culture. Brazilian contemporary art.

abstract

Introdução	I
parte 1	18
“cubos de espaço”, o elogio ao popular (1950-1960)	
capítulo 1	36
popular e modernismo nas propostas e textos de lina bo bardi	
capítulo 2	87
o “caráter parangolé” e os “quartos-tudo”, a descoberta da cultura do morro por lygia pape e hélio oiticica nos anos 1960	
<i>intermezzo</i>	166
flávio império e “a gente do coxipó”	
parte 2	174
“a pureza é um mito”, o popular urbano de massa e a arte brasileira dos anos 1970	
capítulo 3	178
a superação do “mito” nas trajetórias de lygia pape e hélio oiticica	
capítulo 4	253
a revista malasartes, a crítica ao projeto político-cultural do modernismo e a produção experimental dos anos 1970	
considerações finais	315
sumário	
referências	321

A tese que aqui apresentamos é, de certa forma, um desdobramento de nossa pesquisa anterior, a qual resultou em 2008 na dissertação de mestrado “Lygia Pape: espaços de ruptura”, defendida no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, hoje Instituto de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de São Paulo. Nela estudamos a trajetória desta artista carioca com “olhar de arquiteto”: vimos como as etapas de sua longa e diversificada produção dialogavam com transformações pelas quais passava a cidade (termo este entendido num espectro amplo), sendo possível identificar por meio de suas obras aspectos de mudanças maiores, sociais, urbanas, econômicas e, inclusive, comportamentais.

Uma surpresa da pesquisa foi a presença subjacente, mas surpreendentemente recorrente, do seu diálogo com o universo “popular”. Quando se lembra de Lygia Pape (1927-2004), se recorre ao Neoconcretismo, aos “Balés” ou aos “Livros”, ou à arte experimental dos anos 1960 e 1970, mas jamais à cultura popular. Esse dado inesperado, embora não tenha se convertido no foco de nossa dissertação, poderia ter norteado a análise de sua produção – e não teria sido menos interessante. A referência ao “popular”, como a referência à cidade, emergiu sob distintas formas na trajetória da artista.

Para citar alguns trabalhos, no final dos anos 1950, período em que, apesar de algumas diferenças conceituais, pintores concretos do Rio de Janeiro e de São Paulo buscavam uma linguagem adequada ao desenvolvimento industrial pelo qual passava o país, procurando, por exemplo, eliminar os indícios diretos da ação da mão humana, como as marcas de pinceladas através de técnicas mais próximas da indústria, como o uso de tinta *spray* e com a escolha de cores catalogadas, Pape, depois de alguma experiência nessa linha, optou pela técnica tradicional da xilogravura em sua série “Tecelares” (1955-1959). A adoção da técnica resgatada das gravuras da literatura de cordel nordestina aplicada às composições formadas por elementos geométricos se não indicava as dificuldades da construção de uma estética industrial no Brasil daqueles anos, mostrava ao menos outras possibilidades.

introdução

Posteriormente, em meados dos anos 1960, Pape compartilhou o interesse de Hélio Oiticica pela cultura do morro carioca. Essa experiência foi, para ambos, igualmente determinante. A partir dela, Pape volta-se a propostas coletivas que requeriam a participação ativa dos “espectadores” de arte. O “Divisor” (1968) é uma obra paradigmática. O grande tecido branco, cheio de fendas, devia ser livremente apropriado e vestido pelos participantes, cada cabeça numa fenda, para que surgisse um grande corpo coletivo. Questões como a dança, o movimento, o corpo, passavam a estruturar as novas propostas da dupla. Outro ponto a ser destacado é o quanto a própria espacialidade da favela despertava o interesse destes artistas.

Num período posterior, Lygia Pape diversificou seus interesses. Deu aulas, escreveu textos (inclusive uma dissertação de mestrado), realizou filmes experimentais, pesquisou a arquitetura indígena e expôs em museus. A anterior preocupação com a questão da “cultura brasileira” diversificou-se pelo interesse por outros aspectos, bastante diversos, como a cultura urbana contemporânea, a “História do Brasil”, a questão feminina etc.

Ao mesmo tempo, a própria artista, em entrevista, ao responder sobre sua posição em relação às “nossas raízes culturais”, ironizou suas pesquisas, declarando já ter imaginado um trabalho onde cavaría um grande buraco e ficaria dentro dele: “Quando as pessoas perguntassem: que é que você está fazendo aí embaixo? eu responderia: *estou procurando as raízes brasileiras*” (PAPE, 1998, p. 78).

A maleabilidade que o termo “popular” assumia na produção da artista foi despertando nosso interesse. Entender a abrangência e a ambiguidade que essa criativa falta de precisão em relação ao “popular” indicava nos pareceu um tema instigante: o que Lygia Pape buscava quando “procurava as raízes brasileiras”?

No decorrer da presente pesquisa, constatamos que vários artistas que realizavam pesquisas de ponta entre os anos 1960 e 1970 também se interessavam vivamente pelo universo popular, ficando claro que se Pape não fazia parte de um grupo, também não era exceção.

Notamos que tanto a produção de Pape quanto a de Lina Bo Bardi (1914-1992), Hélio Oiticica (1937-1980) e Flávio Império (1935-1985) era suficientemente abrangente para indicar aspectos importantes desse interim em que a associação entre vanguarda e o universo “popular” foi tão determinante.

Este conjunto de criadores – arquitetos, artistas, cenógrafos – desenvolveu trabalhos nos quais despontava uma renovada aproximação à cultura “não erudita”, com os saberes e as artes do “povo”, e cujo estudo pode ajudar a pensar esta questão: o estatuto do “popular” na experimentação artística/arquitetônica brasileira dos anos 1960 até o final dos 1970. Nosso objeto de estudo foi, então, formado pela escolha de um conjunto de trabalhos bem característicos e realizados por volta desta época.

Vejamos como esses criadores se referiam ao universo popular:

Não, nada mais inventivo, gerado por essa miséria, que os “quartos-tudo” ou melhor, cubos de espaço, que possuem funções de reversibilidade que escorre pelo dia afora [...]. Nenhum espaço é mais imaginosa e rico que esse aglomerado e conglomerado de tábuas, folhas de zinco, pedaços de duratex, escadas velhas, uma luz vermelha brilhando em seu interior [...]

[...] o habitat de nossa gente do Amazonas, com sua casa de uma arquitetura extremamente funcional, é muito estética, agradável, com cenas da vida cotidiana, que se manifestam através das alegrias do homem simples.

E o homem se manifesta invencivelmente forte para improvisar sua vida no dia a dia. Transforma areia em pé de algodão, coqueiro em jangada, gado em tudo. Sabe trabalhar super economicamente o que pode dispor. [...] Me identifiquei demais com esse tipo de inteligência prática.

Na arquitetura da “favela”, p. ex., está implícito um caráter do “Parangolé”, tal a organicidade estrutural entre os elementos que

o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções [...]

O tom de encantamento perante a descoberta da produção popular perpassa essas falas de Lygia Pape, Lina Bo Bardi, Flávio Império e Hélio Oiticica e as afinidades entre elas torna difícil distinguir de imediato a autoria de cada uma delas.

Esses artistas e arquitetos mantiveram diálogos e compartilharam experiências. Lygia Pape e Hélio Oiticica foram amigos próximos e interlocutores durante boa parte de suas trajetórias. As cartas que trocaram testemunham relatos de vivências, elaboração de obras e intercâmbios de interesses. Suas trajetórias guardam muitas proximidades (embora, em alguns momentos, se distanciem). Podemos, de início, recordar que Lygia Pape apresentou um “Parangolé” em homenagem a Hélio Oiticica no evento “Apocalipopótese” em 1968 no MAM-RJ ou mesmo que a grande “roupa” coletiva “Divisor” comparte algumas características dos “Parangolés”. Para além da longa amizade que cultivaram, tiveram participação relevante no desenvolvimento do chamado “Projeto Construtivo Brasileiro” em sua gênese e plenitude: desde o Grupo Frente (1955) até o Neoconcretismo (1959). Neste grupo, foram alçados à posição de artistas da “ruptura” por Ronaldo Brito (1999) ao inaugurar procedimentos que extrapolavam as propostas neoconcretas e já anunciavam as experimentações próprias da arte contemporânea. Nas experiências “pós-neoconcretas”, deram continuidade, de forma crítica, a aspectos do projeto moderno ao se lançarem em experiências que buscavam a dissolução da arte no cotidiano.

“O arquiteto” Lina Bo Bardi, como preferia ser chamada, destoa, em parte, nesse conjunto: é estrangeira e, ao lidar com a questão da cultura popular no Brasil, retoma e repensa para nosso contexto aspectos que já havia explorado em trabalhos anteriores, ainda na Itália. Por outro lado, essa característica, o “olhar estrangeiro”, lhe permitiu ir além ao pensar as possibilidades abertas pelo desenvolvimento industrial do país, vislumbrando um lugar central para a produção

popular. Ao trabalhar em Salvador-BA entre 1958 e 1964, deu lugar de destaque ao “pré-artesanato” nordestino (assim nomeado por vincular-se mais à carência material que a um saber e tradição consolidados). Escreveu textos, projetou museus, fez levantamentos e expôs os objetos populares que colecionou como verdadeiras obras de arte moderna. Dentre os objetos da sua coleção, valorizava particularmente aqueles que testemunhavam a força criativa decorrente da superação da pobreza: a lamparina feita de lata, o balde de pneu velho, a colcha de retalhos de tecidos.

A aproximação de Flávio Império à cultura popular dialogava com as questões que motivavam Lina Bo Bardi. Em meados dos anos 1970, movido por uma situação profissional, política e mesmo existencial insustentável, percorreu uma região do Nordeste visitando cidades, feiras e mercados, relatando suas impressões em textos e cartas a familiares e amigos. Destacava a habilidade com que o “povo” construía seus objetos cotidianos a partir de poucos elementos, em geral os materiais mais rudes. Por outro lado, também se aproximava da maneira como Pape e Oiticica lidavam com a cultura material popular, destacando aspectos ligados à sua construtividade, à forma imaginosa com que os espaços eram construídos.

A produção popular na qual Lina Bo Bardi vê positivamente (como transformar uma lata de *toddy* em lamparina) se aproxima daquela que será objeto de proposições da neovanguarda brasileira. Duas obras, uma de Pape e outra de Oiticica, dialogam entre si e ajudam compreender a afinidade de Lina com os objetos populares: Oiticica se apropriou de latas com fogo usadas na sinalização noturna de concertos nas estradas para criar o “Bólide lata-fogo” (“B38 Bólide-lata 1 APROPRIAÇÃO 2 *consumitive*”, 1966), que levou ao museu, e Pape fez uma homenagem a Mário Pedrosa, naquele momento exilado, no evento coletivo “Orgramurbana” (MAM-RJ, 1968), montando no jardim uma imensa letra “M” feita com latas contendo gasolina, lentamente consumida pelo fogo.

Essa postura retomava aspectos considerados positivos por Pape (PAPE, 1998, p. 20-21) ao se referir à produção “anônima”: “Essa percepção matemática do

espaço, esse espaço topológico, que permite aproveitar um cilindro de óleo e dar a ele outro significado, é um momento poético que me emociona”.

O final da década de 1960 e o começo da de 1970 parecem ter sido o último período em que o “popular” foi abordado de forma tão positiva. O termo sofreu diferentes mutações ao longo desses anos, sendo veículo de atenção, esperanças, cuidado e reverência por criadores de experiências artísticas de ponta.

Uma das nossas questões foi estudar a especificidade desse período, marcado por profundas mudanças em relação às gerações modernistas anteriores no que tangencia a aproximação ao “popular”.

Ao tentar entender o que esta procura pelas raízes brasileiras significava, não só para Lygia Pape, mas também para Hélio Oiticica, Flávio Império e Lina Bo Bardi, de início, foi necessário encarar as dificuldades advindas da inexistência de uma visão consensual sobre o próprio conceito de “popular” ou “cultura popular”. Seu emprego, mais especificamente no período sobre o qual nos debruçamos, décadas de 1960 e 1970, revela uma ambivalência, seja por parte das instituições que então surgiam para gerir a Cultura, seja por parte de artistas e intelectuais que se acercavam do tema, então em intensa discussão.

Além de problematizar tal denominação, é necessário atentar para como a crítica de arte recuperou essas discussões. Lembrando Pedrosa (apud ARANTES, 1983, p.32-34), a distinção entre os termos “arte culta” e “arte popular” teria surgido na época moderna, na sociedade capitalista, com a formação da burguesia e a divisão da sociedade em classes, constituindo um dos “aparelhos ideológicos” burgueses uma vez que a “arte popular” fora sempre um produto excluído das honras da historiografia da arte. Para Chauí (1979), a denominação “cultura do povo” viria dos próprios intelectuais. Tal expressão teria surgido da constatação da diferença, da oposição e do reconhecimento da luta de classes. O termo “cultura popular”, sob um prisma marxista, representaria uma ideia de dominação, as ideias dos dominados em relação a uma cultura dominante, que estaria na esfera da “arte

culta”. Não é difícil perceber como, no período, o “popular” se constituía como campo de disputa política.

As análises de Benedict Anderson (2008) oferecem um ponto de vista mais geral sobre a questão das diferentes apropriações do termo “nacional”. Afirma o autor que os termos nação, nacionalidade, nacionalismo são de difícil definição e análise. Após analisar diferentes guerras que lidaram com o conceito de nação, propõe, dentro de um “espírito antropológico”, a definição de nação como “uma comunidade política imaginada”. (ANDERSON, 2008, p.32). Seria, segundo o autor, “imaginada” porque mesmo os membros de pequenas nações jamais chegariam a conhecer ou encontrar a maioria de seus companheiros embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. A nação seria “limitada” porque mesmo a maior delas possuiria fronteiras finitas além das quais existiriam outras nações. A nação seria “soberana” porque o conceito nascera na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina. Por último, seria entendida como uma “comunidade” porque, independentemente da exploração e da desigualdade, a nação seria sempre concebida como “uma profunda camaradagem horizontal”; “no fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, [que] tantos milhões de pessoas tenham-se [posto] não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginadas limitadas” (ANDERSON, 2008, p.33-34).

Longe de ser uma prática nova, o encontro com o popular esteve presente de maneira efetiva na produção cultural moderna brasileira, que, em parte, se apoiara no encontro com este “outro” como fonte de revisão e proposição de novos parâmetros, não apenas estéticos¹.

¹ Nesse sentido, o exemplo de Mário de Andrade é paradigmático. Ele protagonizou o “descobrimento” do Brasil, percorrendo nas décadas de 1920 e 1930 o interior do país para registrar manifestações folclóricas num período em que artistas e intelectuais ainda contribuíam diretamente para os quadros do Estado, amparados em um amplo projeto político-cultural que incorporava o elemento popular como dado essencial. A pesquisa e reelaboração da produção musical popular realizada pelo maestro Heitor Villa-Lobos também é uma referência para se analisar o período. As

Embora tenhamos ao longo da pesquisa constatado que o elemento “popular” ao qual os criadores se referiam em grande parte associava-se a uma concepção tradicional da cultura popular, “de raiz”, por outro lado, essa produção apresenta importantes rupturas com a produção cultural que a precede. Pode-se dizer que o modernismo brasileiro foi configurando diferentes imagens do “povo brasileiro” em suas diversas vertentes e momentos. Tais formas repercutiram e foram recriadas na produção dos criadores e na forma como compreenderam o país e o papel da arte diante dessas mudanças.

Simultaneamente ao apogeu do projeto nacional-desenvolvimentista (a época da construção de Brasília, exemplo paradigmático), começa a emergir um conjunto de críticas que configura outro projeto possível de desenvolvimento nacional, o chamado “nacional-popular”, no qual surge uma distinta idealização da figura do povo brasileiro, agora recortado dentro do conjunto de forças sociais consideradas capazes de promover a revolução nacional. Junto à grande mobilização popular do início dos anos 1960, uma decisiva virada política passava a ser encarada como algo dentro do horizonte possível. Não tardou para esse novo posicionamento repercutir no debate e na produção de cultura.

Nesse sentido, é particular a trajetória do poeta e crítico Ferreira Gullar. Depois de participar ativamente e teorizar sobre as experiências do grupo concreto e neoconcreto, já no início dos anos 1960 reviu posições e iniciou uma atuação mais política e diretamente engajada filiando-se à União Nacional dos Estudantes e aos Centros Populares de Cultura. É dessa época “Cultura Posta em Questão” (1964), que traduz seus objetivos em relação à arte direcionada à conscientização política do povo.

fontes musicais populares coletadas em pesquisas eram retrabalhadas segundo parâmetros eruditos e postas de volta à circulação.

Se o debate dos anos 1950 e início dos 1960 se polarizava entre a defesa do popular engajado, que supunha a arte e a cultura como meio de conscientização política das massas, e a vanguarda desenvolvimentista, mais afinada à configuração de uma linguagem própria ao ideal de industrialização e desenvolvimento do país (Concretismo e Neoconcretismo), Lina Bo Bardi, Flávio Império, Lygia Pape e Hélio Oiticica superavam essa dicotomia. Pareceu-nos que os criadores de vanguarda começavam a se aproximar da cultura popular motivados por outra ordem de questões.

Os anos 1960 marcaram um período de profundas renovações e revisões, caracterizados por conquistas estéticas que renovaram radicalmente a relação entre obra-espectador-ambiente. Na produção de Lygia Pape e Hélio Oiticica a aproximação à cultura do morro repercutiu em obras que requeriam do espectador um tipo distinto de comportamento: suas obras se convertiam em propostas. Entendê-las significava participar ativamente, numa entrega total à experiência. São dessa época, os “Bólides”, “Parangolés” e “Penetráveis” de Oiticica e “Ovo”, “Roda dos Prazeres” e “Divisor” de Pape. Feitas a partir de materiais simples, encontrados no dia-a-dia da cidade, como plásticos, terra, tecidos, pedras etc., punham em questão a posição privilegiada do artista ao poderem ser copiadas ou recriadas. Buscando dar outro sentido à experiência cotidiana, essas obras compartilhavam a intenção de renovar o espaço e o público da arte (boa parte se realizava do lado de fora do museu, além das fronteiras do “cubo branco”²).

Nessa fase, o debate das obras dos nossos quatro criadores estaria menos relacionado à ideia da criação de uma “identidade nacional”, à idealização de uma “alma brasileira”, e mais ao envolvimento com a criatividade difusa no cotidiano. Nossa reflexão pautou-se pela crença de que a emergência dessa produção indique mudanças de outra ordem, mais amplas. A aproximação renovada e particular ao “popular” indicaria também respostas a outras questões.

2 Termo usado por Brian O’Doherty (2002) para discutir a suposta neutralidade do espaço de exposição e as possibilidades de relação entre a obra e o espaço circundante.

Tais demandas deram origem à primeira parte desta tese.

Na medida em que fomos tomando contato com a produção de Lina, Oiticica, Pape e Império, percebemos que durante a década de 1970 eles continuaram investigando formas de relação com o popular – um dado aparentemente inusitado se pensarmos no experimentalismo que marcou o período –, contudo o “popular” emergia (mais uma vez) de forma distinta em relação ao período precedente, sendo possível notar uma significativa inflexão nas estratégias escolhidas para lidar com ele.

No processo de elaboração da tese, esse momento posterior ao projeto moderno foi se tornando cada vez mais importante.

Se o Modernismo brasileiro tem sido estudado sob o ângulo de seu relacionamento com o popular, esse recorte se manteve interessante para a análise da produção experimental dos anos 1960 e 1970. Em meados desta última década, 1970, verificou-se a criação de diversas iniciativas relacionadas à preservação da “cultura popular”, como a elaboração de uma Política Nacional de Cultura (1975), que, apesar de iluminar temas como o “homem brasileiro”, “cultura brasileira” e a preservação da “memória nacional”, pautava-se num modelo conservador. A partir de 1974 ocorreram em paralelo diferentes medidas governamentais que centralizaram as decisões sobre a produção cultural e política a respeito das atividades artísticas do país, como o Conselho Nacional de Cinema, a Fundação Nacional de Arte – FUNARTE e a reestruturação da EMBRAFILME. Nesse período, as trajetórias de Pape e Oiticica sofreram importantes mudanças. Oiticica passou a viver em Londres e depois em Nova Iorque, onde morou por quase toda a década. Nestas cidades, sua referência ao popular reorientou-se de fato, tendo repercutido em propostas como as “Cosmococas” (1973-1974) e seus “quasi-cinemas”. O mesmo ocorreu na produção de Pape, que passou a se interessar, por exemplo, por alguns aspectos da comunicação de massa. Seu projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?” (1975-1978) dá a medida dessa transformação: a associação entre

consumismo e sexismo ganhava o anterior destaque dado aos “cubos de espaço”, à criativa arquitetura da favela.

Essas redefinições apontam para a superação da anterior idealização da produção popular. O popular trabalhado nesse novo período não era, por assim dizer, tão virtuoso quanto fora anteriormente. Falar de popular nos anos 1970, correspondia a tratar de referências que se distanciavam da tradição, das “raízes brasileiras”, e se originavam nas imagens difundidas pela publicidade, pela tevê e rádio, por cartões postais, revistas, pelos objetos plásticos tornados “populares” pela indústria de *gadgets*, pelos grandes anúncios dos *outdoors*, pelos produtos de segunda linha, pela indústria cultural, música, cinema e literatura, enfim, em todos os discursos que, muito rapidamente, haviam passado a permear a experiência urbana.

A esse conjunto de elementos populares mais “contemporâneos” poderíamos chamar de “pop popular”. Ele representa uma inflexão em direção à experiência concreta da cidade, pautada pelo consumo de massa e pela indústria cultural. Por outro lado, essa fase foi acompanhada pela crescente estruturação do sistema de arte e, como apontamos, pela institucionalização da área da cultura.

Assim, com o desenvolvimento da pesquisa, os anos 1960 ganharam a dimensão de momento de transição: esse rico período da produção cultural no Brasil abriu portas para a produção dos anos 1970, que, nos pareceu, iniciava outra etapa, anunciando, de certa maneira, a situação atual.

Essa mudança radical em relação ao popular deu origem à segunda parte da nossa tese.

Encontramos na revista *Malasartes* uma maneira de analisar essa nova configuração: a veiculação de textos e da produção artística experimental davam uma amostra precisa desse novo popular. Publicada por artistas e críticos então emergentes como Ronaldo Brito, Carlos Zilio e José Resende, nos seus únicos três números publicados entre 1975 e 1976 nos deparamos com um material similar ao abordado por Lygia Pape e Hélio Oiticica na segunda fase de suas trajetórias.

A revista tem como ponto central a análise e a discussão do circuito de arte. Seus artigos abordam a questão da circulação das obras e da possibilidade de interferir no sistema de arte, então em consolidação. Alguns se dedicam à republicação de textos importantes para o desenvolvimento da arte recente no Brasil e parte deles atualiza o debate da arte contemporânea, traduzindo artigos internacionais. Pareceu-nos interessante como, para tratar de arte e cultura no Brasil, o elemento popular tenha praticamente desaparecido.

Contudo, parte dos artigos da revista enfoca produções individuais de artistas brasileiros. A reportagem fotográfica de Carlos Vergara sobre o bloco carnavalesco “Cacique de Ramos”, a apresentação da exposição “Eat me: a gula ou a luxúria?”, de Lygia Pape, e o grupo de fotografias “Satélites” de Miguel do Rio Branco, sobre as habitações das cidades que cercam Brasília, sobretudo, são artigos que guardam a forte referência ao universo popular, mas que, no entanto, se distanciam tanto das práticas artísticas do modernismo brasileiro quanto dos objetos de uso elaborados a partir de “um corte que dá a ele outro significado” ou dos espaços imaginosamente ricos da favela, elogiados pela neovanguarda.

No decorrer da pesquisa, parte da produção dos quatro criadores pareceu pertencer ao passado, enquanto outra parte já parecia tratar de questões contemporâneas. Nossa investigação pretende contribuir para o melhor entendimento da gênese das questões que perpassam as artes e a arquitetura atuais.

Algumas expressões importantes para o período, como “participação”, “construtividade”, “identidade” e “vanguarda”, bem como as mutações de seus significados dos anos 1950 aos 1970, ajudaram a estruturar nossa argumentação, por isso esses termos aparecem recorrentemente em diversos pontos de nosso texto, às vezes mais e outras menos explicitamente.

A questão da aproximação à cultura popular pode parecer um pormenor quando olhamos para o rico panorama cultural das décadas de 1960 e 1970 e para

os movimentos artísticos experimentais que surgiram no Brasil a partir do fim do Neoconcretismo (1959). Porém sua recorrente retomada, a perpassar a produção de um grupo específico – artistas e arquitetos de ponta que, se em parte seguiam de perto as premissas modernistas, em parte as reviam –, nos pareceu um caminho possível para uma nova forma de abordagem à produção cultural.

Ao tecer essa leitura, buscamos investigar as motivações e critérios a partir dos quais tais elementos foram incorporados aos trabalhos. Se, por um lado, constatamos similaridades entre os criadores, por outro, suas especificidades revelam diferentes objetivos. Variadas foram as formas com que os criadores se referenciaram ao popular, desde a retomada e releitura dos mitos de origem do país, reafirmando idealizações nacionalistas, até o deboche e ironia desses mesmos mitos.

Talvez na produção de Lina Bo Bardi e Flávio Império essa ênfase já tenha sido suficientemente revista em textos e artigos acadêmicos. No entanto, para Lygia Pape e Hélio Oiticica essa forma de leitura pode causar certo estranhamento e parecer à primeira vista inusitada.

Por outro lado, também se pretendeu avaliar o alcance e os limites dessa aproximação, buscando entender os motivos de seu esgotamento. A década de 1980 assistiu à discussão no Brasil de todas as teses internacionais sobre o “pós-modernismo”. De certa forma, o presente trabalho mostra (especialmente pela discussão da revista *Malasartes* e da produção experimental da década de 1970) a emergência e o desenvolvimento de produções claramente posteriores ao alto-modernismo e mesmo à neovanguarda.

Hoje notamos outras estratégias de incorporação do “popular” na produção cultural hegemônica. Podemos pensar em como é tratada a questão da cultura popular no universo das artes e mesmo na comunicação de massa atualmente. A tese procura ampliar o entendimento das origens dessas novas estratégias no momento em que elas são ainda claramente de oposição.

Poderíamos ter embasado a abordagem de nosso tema discutindo primeiramente as questões teóricas relativas a cada período de interesse. Essa forma, obviamente, contextualizaria o leitor sobre o período referente à produção de cada criador, contudo, enfatizaria aspectos outros que não a produção cultural. Optamos, então, por partir da análise de obras, dando protagonismo às mesmas, para, a partir delas, alcançarmos as questões que julgamos centrais em cada período em estudo.

Acabamos por eleger produções pouco estudadas desses quatro criadores, em geral provenientes de períodos menos revistos pela bibliografia específica, como o período em que Hélio Oiticica viveu e produziu em Nova York, a produção posterior ao período neoconcreto de Lygia Pape, a produção textual e expográfica de Lina Bo Bardi enquanto residia em Salvador (1958-1964), um texto de 1974 de Flávio Império sobre uma viagem a Cuiabá e a revista *Malasartes* (1975-1976), esta também ainda pouco analisada.

Uma característica distintiva destes criadores é que, além da produção artística, eles também escreveram. Foram textos de diferentes naturezas: cartas em que relatavam descobertas pessoais ou investigações artísticas, teorizações sobre as próprias obras ou de as colegas, impressões sobre o período em que viviam e até mesmo escritos acadêmicos. Embora não se possa estudar sua produção exclusivamente por meio de textos, esta análise mostrou-se bastante importante para interpretarmos esse encontro com a produção popular.

HO, por exemplo, era sistemático ao documentar e arquivar dados sobre sua produção. Cartas, textos, fotografias, recortes de jornais e revistas, críticas, contos, desenhos etc. foram intensivamente catalogados em vida e organizados por familiares e amigos após seu falecimento³. Essa rara característica permite que sua

³ Essa organização de documentos deu origem ao Projeto Hélio Oiticica, iniciado em 1981, sediado no Rio de Janeiro e dirigido por César Oiticica, irmão do artista.

obra seja apreendida em maior profundidade, uma vez que os textos contribuem (ao mesmo tempo em que também direcionam) as análises sobre sua trajetória. HO sabia valorizar o que produzia e se dedicava completamente às suas proposições. Em suas longas e sempre instigantes cartas a amigos e familiares, mesmo quando trata de aspectos particulares, é para relacioná-los a suas experiências e ideias artísticas.

Ao analisar a produção textual juntamente (e algumas vezes em contraponto) à produção artística, arquitetônica ou cenográfica, constatamos a possibilidade de melhor entender algumas nuances e complexidades em torno do *approach* de cada criador à produção popular. Podemos lembrar, por exemplo, que Lygia Pape, enquanto realizava um filme chamado, “Catiti, catiti” ou “Xadrez de Palmeiras” (1974), no qual ironizava a narrativa mítica de formação do Brasil baseada na miscigenação das três raças, escrevia também sua dissertação de mestrado, “Catiti catiti, na terra dos brasis” (UFRJ, 1980), uma revisão da arte de vanguarda brasileira e a proposta de renovação baseada na produção popular. Obra e texto, em contraponto, marcam as ambivalências de sua posição em relação ao popular.

Nossa tese se estrutura a partir das mutações ocorridas com o termo popular ao longo das décadas às quais nos ativemos. Na primeira parte, chamada “*Cubos de espaço*, o elogio ao popular (1950-1960)”, apresentamos análises de obras e textos anteriores aos anos 1970, período que corresponde às expectativas depositadas no projeto desenvolvimentista para o país. O primeiro capítulo, “Popular e modernismo brasileiro nas propostas e textos de Lina Bo Bardi”, aborda a produção da arquiteta, que, escrevendo em pleno surto desenvolvimentista e num momento em que a arquitetura moderna se consolidava no Brasil, pesquisa e dá destaque à arquitetura feita por não arquitetos. Ainda que destacasse características modernas nessa produção, cabe discutir a maneira pela qual procurava se inserir no debate sobre a modernidade brasileira.

Lina insere-se em uma discussão já consolidada sobre o popular, porém constrói uma visão que é nova. Destaca características que lhe servem para um

projeto de futuro, contudo, com as análises, fica mais claro que se volta ao caráter produtivo do popular.

O capítulo 2, “O ‘caráter parangolé’ e os ‘quartos-tudo’, a descoberta da cultura do morro por Lygia Pape e Hélio Oiticica nos anos 1960”, dá continuidade a pontos levantados por Lina em relação à valorização da construtividade popular, porém avança em questões específicas ao grupo egresso do Neoconcretismo. Em torno dos anos 1960, a participação do espectador na obra de arte iniciada nas propostas neoconcretas se expandira. Dentro desta experimentação, a “favela” oferece um campo novo para o desenvolvimento dessa pesquisa. Veremos como esta “descoberta” colaborou para as experimentações e a formulação de uma renovação estética.

As aproximações de Lina podem ser vistas como uma crítica ao projeto nacional-popular e as de Pape e Oiticica podem ser encaradas como outra “crítica” a esta primeira crítica. De certa forma, para conferir maior clareza à nossa argumentação, idealizamos a polaridade entre essas diferentes posições tanto nas abordagens de Lina Bo Bardi e quanto nas de Hélio Oiticica e Lygia Pape em relação ao popular. No entanto, sabemos que nem sempre na rica prática artística experimental do período, essas posições estavam claramente delimitadas. A trajetória de Flávio Império serve para evidenciar a permeabilidade entre essas posições.

Ela, por si mesma, evidencia o trânsito entre as posições de Lina e as de Oiticica e Pape, merecendo, também por isso, um texto que serve como passagem entre a primeira e a segunda parte de nossa tese, o qual chamamos, em referência ao teatro, forma de expressão a qual Império se dedicou intensamente, de “Intermezzo”, num texto intitulado “Flávio Império e a ‘gente do Coxipó’”. Seu texto sobre a viagem que realizou a Cuiabá, MT, para fazer a reforma de uma casa e transformá-la numa loja de roupas e objetos de arte revela o processo de reconstrução da casa, indicando os impasses de sua atuação numa região distante dos grandes centros urbanos e seus posicionamentos perante eles.

No mesmo período em que Pape e Oiticica já demonstravam interesse pelo cotidiano urbano “de massa” e trabalhavam com seus elementos, Império retomava o interesse inicial de seus trabalhos em cenografia pela cultura popular. Essa disparidade pareceu instigante para nossa argumentação.

A segunda parte, “*A pureza é um mito*, o popular urbano de massa e a vanguarda artística brasileira dos anos 1970”, abarca as análises sobre certo desencontro identificado entre o popular teorizado pelos criadores e a forma com que ele emergia em suas obras. Analisamos trabalhos e propostas onde está clara a superação de abordagens anteriores: desaparecem, por exemplo, as conotações míticas ou “primitivistas”, presentes em parte das abordagens teóricas do período nacional-desenvolvimentista, e a atenção anterior dada à “cultura popular de raiz” cede lugar à reflexão sobre outro tipo de “cultura popular”, urbana, da “periferia”, já permeada pela indústria cultural.

No capítulo 3, “A superação do ‘mito’ nas trajetórias de Lygia Pape e Hélio Oiticica” acompanhamos o desenvolvimento de Oiticica e Pape através da análise de propostas e textos para mostrar como a referência ao “outro”, inicialmente representado pelo popular, migra da cultura da favela para outra abordagem, na qual sobressaem crescentemente aspectos do fenômeno englobado pelo termo “contracultura”. O capítulo 4, “A revista *Malasartes*, a crítica ao projeto político-cultural do modernismo e a produção experimental dos anos 1970” analisa os três números desta publicação, que nos idos de 1970 já veiculava uma arte experimental baseada no “cotidiano de massa”. Na medida em que percebemos a rapidez da experimentação (a qual poderíamos chamar de “crítica da crítica”) o estudo desse momento inaugural das questões contemporâneas mostrou-se importante por apresentar formas distintas de incorporação do “pop popular”.

Por fim, nossas Considerações Finais retomam aspectos importantes destas discussões.

Os criadores que elegemos se destacaram por inaugurar nos idos da década de 1960 uma aproximação ao popular que é própria e distinta do modernismo precedente, por isso importa, ainda que o façamos apenas com poucas pinceladas, traçar um panorama desse contexto, destacando alguns pontos relevantes.

O primeiro deles seria a relação entre o modernismo brasileiro e a busca da caracterização da chamada “identidade nacional”. A série de figuras do “povo brasileiro” criadas pelo modernismo é bastante variada, e às vezes até contrastante desde 1922 até o apogeu do nacional-desenvolvimentismo.

parte I

João Luiz Lafetá (2000) defende a existência da passagem de um “projeto estético” nos anos 1920 para um “projeto ideológico” nos anos de 1930 no Modernismo brasileiro. Segundo o pensador Antonio Candido, longe de tentar definir momentos estanques, o autor define “fases de predominância”, “pois estético e político se combina[ria]m nos dois momentos” (LAFETÁ, 2000, p.8). Nas palavras de Lafetá (2000, p.26):

[...] por uma razão de ordem artística (a natureza intrínseca da linguagem modernista solicitando a incorporação do popular e do primitivo) e outra de ordem ideológica (a burguesia apoiando-se em sua origem e revalorizando, através da transmutação estética modernizante, hábitos e tradições do Brasil arcaico) os dois projetos do Modernismo se articulam e se complementam. [...]

“cubos de espaço”, o elogio ao popular (1950-1960)

Comparativamente, na primeira fase a ênfase das discussões cairia predominantemente no “projeto estético”, no qual se discutiria principalmente a linguagem, na segunda, a ênfase seria sobre o “projeto ideológico”, com discussões concentradas na função da literatura, no papel do escritor ou nas ligações da ideologia com a arte.

Assim, na segunda fase do modernismo, a construção da imagem do “povo brasileiro” emergia atrelada à figura do trabalhador e ao passado muitas vezes rural. A pintura nacionalista do período, representada por nomes como Emiliano Di Cavalcanti e Candido Portinari, por um lado retratava aspectos da vida relacionados ao trabalho, em geral ligado ao cultivo da terra e aos ciclos produtivos e por outro representava aspectos da cultura popular. Ao mesmo tempo em que investia no desenvolvimento industrial, o Modernismo também se queria identificado com as características nacionais. Era necessário construir uma identidade própria, distinta das grandes nações que faziam o papel de referência. Daí a circunstancial positividade adquirida pelo popular.

Durante a década de 1930, o governo Vargas pôs em vigor um projeto abrangente, visando acelerar o desenvolvimento nacional, promovendo a centralização política, econômica e cultural. O nacionalismo foi oficializado como componente ideológico essencial nesse processo de modernização, tomando emprestado não poucas formulações modernistas. A Era Vargas caracteriza, junto ao período correspondente ao regime militar, um dos momentos em que a questão cultural ganha relevância nas políticas de atuação do Estado. Ambos os períodos caracterizam-se pela combinação entre autoritarismo e valorização da cultura (SILVA, 2001, p.20). Já no início do Estado Novo, o presidente Getúlio Vargas reorganizou as instituições públicas, o que resultou num fortalecimento do poder federal, que passava a assumir funções então designadas aos governos estaduais e atividades em áreas até então sem intervenções federais.

Diversos órgãos e instituições foram criados, entre eles o Ministério da Educação e Saúde Pública (MES), que passava a centralizar as atividades na área da cultura. Segundo Fico (1997, p.34 apud Silva, 2001, p.127), neste período, o Estado assume uma “concepção nacionalista da cultura brasileira”. Para Silva (2001, p.23-24), a criação do SPHAN em 1937 ilustra o processo de intervenção do Estado na área cultural e também a preocupação com o patrimônio cultural e o engajamento de artistas e intelectuais no projeto de consolidação de uma identidade brasileira. A autora cita o exemplo do anteprojeto desenvolvido por Mário de Andrade, convidado por Rodrigo de Melo Franco de Andrade, diretor da instituição, para

colaborar na elaboração e implantação de uma política de preservação. Para Mário de Andrade, dever-se-ia dar relevo à diversidade cultural característica da história do país. Segundo Fabris (1996, p.83 apud Silva, 2001, p.23), as características principais do anteprojeto elaborado por Mário de Andrade foram a igual atenção à produção erudita e à popular, à arte pura e à arte aplicada, o interesse pela paisagem transformada pela atividade humana e a inclusão de elementos imateriais ligados diretamente ao folclore à noção de patrimônio. Contudo, o decreto da criação do SPHAN excluía da esfera de atuação do órgão a arte popular, valorizando mais a preservação de “vestígios do passado”, leiam-se, os monumentos arquitetônicos.

As iniciativas do governo Vargas na área da cultura coincidem com o período de “redescoberta” do Brasil por artistas e intelectuais engajados no movimento modernista na pintura e literatura.

O Modernismo, que acabou sendo adotado pelo projeto do nacional-desenvolvimentismo, se empenhou na construção de uma identidade moderna e brasileira, atualizando, inclusive, os mitos de criação da nação (discursos que têm sua origem no romantismo e no nacionalismo do século XIX). Como consequência, o intelectual e/ou o artista interpretam e representam em suas obras a verdadeira essência da “cultura nacional” ou “popular”.

O nacional-desenvolvimentismo, que alcança seu auge no final da década de 1950 com o Plano de Metas de Juscelino Kubistchek, fora baseado nas premissas da CEPAL, Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, um braço da Organização das Nações Unidas, que buscava orientar o desenvolvimento dos países latino-americanos. Estabelecida em Santiago do Chile a partir do fim dos anos 1940, a CEPAL constituiu uma importante escola de pensamento econômico ligado ao “Terceiro Mundo”. Seu papel na superação das concepções de estagnação do atraso e no pensamento de possibilidades de desenvolvimento para a América Latina não deve ser subestimado.

Segundo Martins (2006, p.155-157), o nacional-desenvolvimentismo surge da crise da hegemonia britânica e de sua divisão internacional do trabalho, que especializava os países centrais em atividades industriais e os periféricos na produção de mercadorias primário-exportadoras. O nacional-desenvolvimentismo também pode ser definido como um movimento de impulso à industrialização que deveria resultar numa reestruturação do Estado e na mudança de paradigmas das políticas públicas, direcionando o Estado para a construção da infraestrutura e das condições institucionais necessárias à industrialização, o qual ocorreu nos anos 1940 e 1950, num processo que se conjugava com a formulação de um novo paradigma teórico, que reinterpreta as relações econômicas internacionais e o papel da América Latina, propondo uma nova forma de inserção mundial a partir de uma redefinição das políticas internas. Os dois grandes formuladores do pensamento cepalino em sua fase inicial, Raúl Prebisch e Celso Furtado, propunham a industrialização como solução para os impasses do desenvolvimento periférico. Com a liderança do Estado se estabeleceriam políticas de substituição de importações: dever-se-ia substituir a necessidade de importação pela produção nacional.

No ideário nacional-desenvolvimentista, a transição para economia urbano-industrial tropeçava na resistência das oligarquias agrárias e nos seus aliados imperialistas. Ideólogos mais à esquerda, ligados ao ISEB e ao PCB, defendiam que a burguesia industrial era aliada do proletariado e das massas urbanas na luta por uma industrialização nacional: teriam a missão de realizar uma revolução burguesa, porém nacional, que enfrentasse as classes agrárias atrasadas e o imperialismo ou o capital estrangeiro, inimigos externos (MANTEGA, 2005).

Durante o período nacional-desenvolvimentista, o artista e o intelectual, mesmo assumindo uma posição crítica, se atrelavam à construção da nação⁴.

⁴ Podemos, nesse ponto, citar atuações como as de Mário de Andrade e Heitor Villa Lobos. Seu horizonte comum era reinserir a produção popular, depois de elaborada pela estética moderna, como

A harmonia entre moderno e nacional (popular) será quebrada no final dos anos 1950. Surgem duas tendências vigorosas que enfatizam apenas um dos elementos da equação moderno/nacional-popular em detrimento do outro: as correntes artísticas vinculadas ao nacional-popular, que enfatizam a participação política do povo brasileiro e a corrente construtiva, Concretismo e Neoconcretismo, que dá maior atenção ao processo de modernização artística.

O projeto de desenvolvimento e industrialização no país teve reflexos diretos na produção de cultura, repercutindo em movimentos que buscavam colaborar na construção de uma sensibilidade mais afinada à modernização. Esse período corresponde ao momento de formação de parte de nossos criadores. Além das inovações nas artes e arquitetura, o “projeto cultural moderno” abarcou a criação de instituições, como uma série de Museus Modernos por todo país e a Bienal Internacional de São Paulo, constituindo um amplo conjunto de ações modernizadoras que pretendiam ir muito além do campo estético.

Nas artes, a emergência de grupos voltados à abstração geométrica em torno da década de 1950 marca um contraponto à arte moderna nacionalista. O concretismo brasileiro, segundo Gullar (1962), não teria surgido apenas da contraposição às tendências estéticas vigentes, mas também derivaria de um compromisso com a sociedade industrial. Trazia a marca de experiências anteriores, como o Construtivismo russo, o De Stijl, o Suprematismo e as escolas alemãs Bauhaus e especialmente a de Ulm.

São Paulo com o grupo Ruptura e o Rio de Janeiro com o grupo Frente constituíram as duas vertentes desse movimento. Em São Paulo, o Ruptura (1952), formado por Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopoldo Haar, Luís Sacilotto e Anatol Wladyslaw e liderado por Waldemar Cordeiro, definiu em seu

nova forma de produção cultural por meio das instituições estatais, renovando a arte através de elementos populares ao mesmo tempo em que construíam uma crítica.

manifesto uma posição claramente crítica frente ao figurativismo e ao “abstracionismo hedonista”. Segundo Cocchiarale e Geiger (1987, p. 13-18), opondo-se a todas as principais tendências de arte do país, o grupo desviou-se do enfoque mais corriqueiro das discussões em torno da representação da “nação brasileira” e conduziu o debate para questões plásticas-formais e uma nova inserção social da arte, condizente com uma sociedade urbana e industrial.

Já o grupo carioca Frente (1954), liderado por Ivan Serpa, tinha outras características. Dele participaram artistas com diversas posturas diante do abstracionismo geométrico, como Ivan Serpa, Eric Baruch, Aluísio Carvão, Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio e César Oiticica, João José da Silva Costa, Décio Vieira, Vincent Ibberson, Rubem Ludolf, Franz Weissmann e Abraham Palatnik e ainda artistas figurativos, como Carlos Val e Elisa Martins da Silveira, primitivista. Serpa era próximo a Mário Pedrosa e o grupo se reunia no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro⁵.

Embora houvesse distinções entre os grupos, Lygia Pape (1980), por exemplo, os considerava partes distintas de um mesmo movimento. Em lugar do engajamento na construção de uma “identidade nacional”, esses artistas se preocupavam mais em consolidar uma linguagem condizente à modernização em curso. Interessava-lhes menos a ideia de “povo brasileiro” que a construção de um ambiente moderno no Brasil.

Nesse período, consolidou-se a formação dos museus de arte moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo. O MAM-RJ contribuiu para a formação de diversos artistas, como Lygia Pape, Hélio Oiticica e Lygia Clark, dando abrigo às mais distintas experimentações e mesclas de linguagens. Parte dos artistas que seriam signatários do Manifesto Neoconcreto foi formada em cursos promovidos pelo Museu, cujo

⁵ Outros interesses permeavam as experiências do grupo. Parte desses artistas, conduzida por Mário Pedrosa, fazia visitas periódicas ao Hospital Psiquiátrico Pedro II, onde a Dra. Nise da Silveira desenvolvia um trabalho pioneiro de pintura com os internos, o qual deu origem ao Museu de Imagens do Inconsciente.

projeto dialoga com as propostas das vanguardas modernas, não tendo sido concebido no sentido tradicional, como acervo de obras de arte, mas numa perspectiva mais abrangente, possuindo cursos de formação em diversas áreas, como música, cinema, dança, *design* e teatro.

As aulas ministradas por Ivan Serpa seguiam a proposta de formação pluridisciplinar, o que abriu a possibilidade de atuação dos artistas em diversos campos, como por exemplo nos que se arriscaram Oiticica e Pape: elaboração de encartes de discos, programação visual de filmes para o cinema, decoração de rua para desfile de carnaval, *layout* de embalagens etc.

O “projeto cultural moderno” no Brasil esteve ligado à difusão da cultura em uma nova escala de “massa”. Junto aos museus modernos houve a inauguração do Parque do Ibirapuera, em São Paulo e a abertura da I Bienal Internacional de São Paulo no MAM, exposição de porte realizada para abarcar grandes públicos e que contribuiu para a difusão de produções estéticas inovadoras.

Canongia (2005, p.31-32) escreveu que o artista abstrato-geométrico brasileiro não aderira ao construtivismo internacional só porque acreditasse na geometria como arte universal, de fácil compreensão para todas as culturas do planeta, mas porque “compactuava de sua crença na força da comunicação estética em termos de transformação social”. A experiência da Bauhaus, por exemplo, revelando o nexó político do projeto construtivo, teria levado o senso da forma para toda a vida urbana.

O crítico Mário Pedrosa defendeu teoricamente a arte moderna como uma linguagem pura e universal. Nas palavras de Otília Arantes, a aposta do crítico na arte abstrata e suas pesquisas teóricas para justificá-la têm a mesma confiança “no poder regenerador da arte feita pelos artistas de vanguarda no início do século” (PEDROSA, 1998). Para Pedrosa, a aspiração à síntese das artes se impunha e coincidia com a necessidade de reconstrução do mundo, dando novamente às artes um papel relevante social e culturalmente. Brasília despontava como uma

possibilidade utópica de viabilizar essa reconstrução. Em texto apresentado no Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte com o tema “Brasília – Síntese das Artes”, convocado por ele mesmo em 1959, defendeu a nova capital como obra de arte coletiva, um empreendimento que abrangia uma totalidade social, cultural e artística.

A construção de Brasília simbolizava um esforço coletivo em torno do ideal moderno. Pairava a crença na utopia de que variadas esferas sociais, econômicas, culturais e urbanas, embora em separado, pudessem articular planos com objetivos em comum, desenvolvendo projetos para ações continuadas no tempo que tivessem como horizonte transformações modernizadoras. Fazem parte do período: o Plano de Metas do governo Juscelino Kubitschek, o Plano-piloto para a Poesia Concreta dos poetas concretos paulistas e o próprio Plano-piloto para Brasília, do arquiteto Lúcio Costa. Ambos apontam para a ideia de universalidade e da reformulação para o ambiente moderno.

As emergentes especulações estéticas, decorrentes de uma nova forma de encarar o fazer artístico, marcaram as atuações do grupo Frente. A princípio descomprometidos com teorias, os jovens se organizavam em reuniões, das quais participavam Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, para mostrarem e discutirem coletivamente os trabalhos realizados. Gullar, a partir de uma destas reuniões, formulou o termo “não-objeto” analisando a pesquisa formal de Lygia Clark:

O que é isto? Porque não era um quadro nem uma escultura, o Mário [Pedrosa] falou: isto aí é um relevo. Eu disse: não, não é um relevo; relevo é uma coisa cavada numa superfície e aí não tem nenhuma superfície cavada. Achei que era um outro objeto. Fiquei rodando, conversando, e falei: isto é um não-objeto. Mário, vem cá, Lygia, acho que descobri o nome para isso. É um ‘não-objeto’. [...] Achei que a experiência tinha dado um passo e começava a revelar seu aspecto novo (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 98-99).

Ferreira Gullar publicou grande parte da história e dos novos conceitos da arte em jornais, especialmente no Jornal do Brasil, no qual dirigiu o Suplemento

Dominical de 1956 a 1961. Este último se tornaria o principal meio de divulgação das ideias neoconcretas. Esse tipo de experiência daria início ao movimento Neoconcreto. A 1ª Exposição e a publicação do Manifesto Neoconcreto (1959) marcaram o surgimento do grupo.

Para Gullar (1984), o Neoconcretismo representou a valorização da experiência como momento gerador da obra, o que deslocava o papel da teoria. Segundo ele, o Movimento Neoconcreto foi singular na arte brasileira, embora seu significado mais profundo estivesse ligado ao processo geral das vanguardas europeias, da qual teria sido, em termos locais, “uma expressão particular e extremada”. Para além das conquistas de linguagem, da construção de um repertório formal próprio e da capacidade de descolar o espectador da anterior postura contemplativa, a importância da arte neoconcreta está associada ao intenso sentido experimental, que Pedrosa (1975, p.308) anos depois definiria como o “exercício experimental de liberdade”.

Desde o início, as especulações neoconcretas tentaram intervir mais diretamente no mundo. Daí a importância da eliminação da moldura e da base, tentativas de banir a diferença entre o espaço metafórico representativo e o espaço real. (Podemos lembrar das esculturas de Amílcar de Castro e Franz Weissmann). Por outro lado, o Neoconcretismo também se configurou como uma tentativa de intervenção mais subjetiva. Uma vez concebidos para a ação e modificação do outro, os “não-objetos” criavam novas possibilidades de relacionamento e mesmo de aproximação com o espectador. Essas investidas frutificaram numa renovação dessa figura, que se tornara capaz de partilhar com o artista a experiência da obra. O Movimento Neoconcreto ainda ganhou outras dimensões e perspectivas nos textos que o analisaram retrospectivamente. Aracy Amaral e Ronaldo Brito estiveram entre os pioneiros dessa revisão e aprofundamento.

Em 1975, quando os escritos sobre o movimento neoconcreto eram escassos, Ronaldo Brito atentou para as experiências do grupo. Grande parte do que já havia sido publicado sobre o movimento estava restrita a artigos de jornais e catálogos de exposições, feitos pelos próprios artistas ou pelos críticos engajados no

movimento. Em “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro” (1977), Brito analisou os movimentos construtivos como “forma organizada de estratégia cultural”, oposta à postura nacionalista ou populista culminada com o CPC (Centro Popular de Cultura). No artigo, bem como no livro “Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro” (publicado pela primeira vez em 1985), desenvolveu a tese de que o Neoconcretismo teria representado ao mesmo tempo o vértice e a ruptura da tradição construtiva no Brasil. Esta leitura se tornaria paradigmática: de um lado teriam surgido experiências classificadas como o “vértice da consciência construtiva no Brasil”, como as esculturas de Franz Weissmann e Amílcar de Castro, que prescindiam da base, as de Aluísio Carvão, ou ainda, os “Objetos Ativos” de Willys de Castro, que exploravam a ambiguidade entre superfície bidimensional e o espaço real.

De outro lado, teriam surgido também experiências ainda mais radicais, que configurariam uma verdadeira “explosão da consciência construtiva”, uma ruptura com as práticas do circuito artístico. Inicialmente os artistas neoconcretos foram abordados por Brito como um grupo aristocrático que se apartava tanto de posições políticas definidas como do próprio circuito de arte, sem planos imediatos de transformação social e operando quase de forma marginal (característica que teria permitido ao grupo romper com o estatuto de arte vigente). No entanto, sua produção foi considerada pioneira em vários aspectos da arte contemporânea. A produção de Lygia Pape, Hélio Oiticica e Lygia Clark foi alçada ao posto de “ruptura”, a ala do movimento neoconcreto que superou de maneira consequente, em suas experiências radicais, os postulados construtivos.

O Modernismo brasileiro tentava articular de maneira equilibrada nacional, popular e modernidade. O Projeto Construtivo testemunha os anseios pela construção de uma sensibilidade afinada a uma nova época, moderna, industrial, ou, como se referiu Mário Pedrosa, à “síntese das artes”. O projeto cultural moderno, simbolicamente representado por Brasília, buscava a construção de uma totalidade social, artística e cultural, da qual artistas e povo deveriam participar. Tratava-se de um projeto de futuro para o país.

Ainda antes do Golpe militar de 1964 inicia-se uma crítica mais contundente ao modelo do nacional-desenvolvimentismo. Configurava-se um momento em que a vinculação do artista e do intelectual ao Estado entrava em crise. A radicalização desse modelo origina o projeto nacional-popular.

Para melhor compreender esse projeto é necessário retomar algumas definições relacionadas ao entendimento do nacionalismo. Segundo Chauí (2000), a “ideia nacional” teria surgido da necessidade de um instrumento unificador da sociedade no momento em que a divisão social e econômica de classes aparece com toda clareza, ameaçando o desenvolvimento do capitalismo: “A partir dessa época, a nação passou a ser vista como algo que sempre teria existido, desde tempos imemoriais, porque suas raízes deitam-se no próprio povo que a constitui” (CHAUÍ, 2000, p.19).

O sucesso da ideia de nação e sua permanência na sociedade contemporânea seriam explicáveis pela natureza do Estado moderno, no qual a consciência política do cidadão se forma referida à nação. Para Chauí, no Brasil, nada exprimiria melhor essa situação do que o nacionalismo das esquerdas nos anos 1950-1960, primeiro no nacional-desenvolvimentismo e depois no nacional-popular. A referência à divisão social das classes entre as esquerdas teria sido substituída nesse período pela oposição entre a nação (“burguesia nacional progressista” e “massas conscientes”) e a antinação (setores “atrasados” da classe dominante, “massas alienadas” e pelo capital estrangeiro ou as “forças do imperialismo”) (CHAUÍ, 2000, p.20-21).

O processo histórico de “invenção da nação” auxiliaria a compreensão da passagem da ideia de “caráter nacional” (território, densidade demográfica, expansão de fronteiras, língua, raça, crenças religiosas, usos e costumes, folclore e belas artes), entendido como “disposição natural de um povo e sua expressão cultural” para o de “identidade nacional”, que operaria noutro registro, cujos critérios seriam determinados pela referência ao que lhe é externo. Entre os anos 1950-1970, a “identidade nacional” teria sido construída a partir da perspectiva do

atraso ou do subdesenvolvimento, “[a identidade] é dada pelo que lhe falta, pela privação daquelas características que o fariam pleno e completo, isto é, desenvolvido”. (CHAUÍ, 2000, p.28).

Segundo Schwarz (1987, p.32), por essa época a intelectualidade brasileira, envolta no ambiente do nacionalismo populista, enfrentava questões acerca da genuinidade do nacional e esperava eliminar o que não fosse nativo. Antes de 1964, reinaria um espírito anti-imperialista que considerava os elementos externos empecilhos para o estabelecimento de uma “cultura nacional verdadeira”. A ênfase nos mecanismos da dominação norte-americana serviria à “mitificação da comunidade brasileira, objeto de amor patriótico e subtraída à análise de classe que a tornaria problemática por sua vez”. No entanto, à geração seguinte, o nacionalismo é que parecia esteticamente arcaico e provinciano.

É nesta década, com o acirramento das contradições sociais, que novas formulações emergem com vigor em distintos campos do conhecimento. Após 1960, observamos abordagens completamente diferentes, que podem ser contextualizadas como parte da “crise do nacional-desenvolvimentismo”. Setores de esquerda põem em prática estratégias de mobilização popular que originam novas concepções da relação entre política e cultura que, se por um lado mantinham-se presas à “questão nacional”, por outro lado tensionavam a relação entre o nacional e o popular ao atribuir um papel não passivo ao elemento popular (mesmo que este termo continuasse carente de maior precisão).

A “cultura nacional” é objeto de revisão no projeto do nacional-popular, englobando qualquer elemento que promova a emancipação nacional (anti-imperialista e popular). Nasce outra idealização do povo brasileiro – a do oprimido, que mobilizado se politiza, protesta e age. O projeto nacional-popular foi abortado pela Ditadura, senão em 1964, em 1968. Mas no hiato entre o golpe e o AI-5, suas concepções se preservaram nos setores de oposição, recebendo por sua vez fortes críticas, onde originaram propostas culturais renovadoras e desenvolveram diferentes estratégias que apontam para a mudança substantiva ocorrida na época entre a “cultura brasileira” e a população carente. Frutos do contexto de

resistência, estas propostas se estruturam tanto a partir de elementos provenientes do projeto nacional-popular como de outros, resultantes de sua crítica. Cabe ressaltar a maneira como a mobilização popular, ingrediente essencial deste projeto, se traduziu em propostas artísticas que formularam uma maior participação dos agentes envolvidos nos processos, tornando-os ativos (SANTOS et al., 2010).

crise do nacional-desenvolvimentismo

O projeto nacional-desenvolvimentista supunha que o trabalhador participaria das recompensas do desenvolvimento. Contudo, a partir do governo de Jango fica evidente que essa recompensa é, na verdade, uma parte ínfima. A forma de contraposição encontrada pela esquerda surge através da participação popular mais ativa, que abarca desde campanhas para estender o direito de voto aos analfabetos, às Ligas Camponesas, lutas por reformas de base, comícios etc. Esse é o cenário do nacional-popular.

Diferentes iniciativas caracterizam o período. Uma delas é a criação em 1959 da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste, SUDENE, concebida para enfrentar o subdesenvolvimento nordestino e nacional. O órgão reunia experiências que potencialmente melhorariam a qualidade de vida a partir de tecnologias simples e poucos recursos. (SOUZA, 2010, p.71).

As Ligas Camponesas foram fundadas em 1955 no engenho Galileia, onde os camponeses conseguiram a desapropriação das terras em que plantavam. No início dos 1960 tinham força suficiente para reivindicar a reforma agrária. Sua luta pelo fim das precárias condições de trabalho no campo perdeu forças com a entrada da Igreja e do Partido Comunista Brasileiro, que buscava organizar os camponeses em sindicatos agrícolas. A Igreja, naquele período, buscava alternativas à polarização do mundo entre capitalistas e socialistas, interferindo na organização do trabalho e

propondo soluções na matriz do corporativismo (SOUZA, 2010, p.76). O Movimento de Educação de Base também se constitui numa forma de atuação da Igreja.

Surgem no período variadas formas culturais que vislumbraram aumentar a participação popular. O Movimento de Cultura Popular (MCP) surgiu no Recife em 1961 durante a gestão de Miguel Arraes, conhecido como um governo voltado para o popular. Num momento de intensas discussões em torno de temas como a cultura e a educação populares, “o MCP logo se constituiu em uma das principais referências nacionais de aproximação entre Estado e sociedade civil, universidade e vida urbana, intelectuais e povo” (SOUZA, 2010, p.91). O MCP, segundo Souza (2010), faria convergir diferentes perspectivas, como o nacional-desenvolvimentismo, o populismo trabalhista, o socialismo cristão, o marxismo-leninismo e a mobilização camponesa nordestina. Buscava um ideal de conscientização das massas segundo suas próprias condições de vida social, econômica e cultural. Visto por Arraes como uma coalizão entre distintas tendências progressistas comprometidas com a superação das deficiências educacionais e culturais das camadas populares, propunha elevar o nível cultural da população. Seu programa foi visto como subversivo pelas oligarquias políticas, sendo combatido antes e depois do golpe de 1964. Um balanço realizado em 1963 elenca as seguintes realizações do MCP: Campanha de Alfabetização, criação de 414 escolas, 49 clubes de mães, Centros Artesanais e de Cultura e Cursos profissionalizantes (SOUZA, 2010, p.93).

O método de alfabetização de adultos de Paulo Freire é um bom exemplo por conectar os diversos lados desse contexto, pois, uma vez se tratando de um método cultural, necessitando de conhecimento técnico na área da educação, mostra um caminho para atrelar participação política à participação cultural.

Neste período, o método de alfabetização de Paulo Freire já estava em desenvolvimento no interior de um grupo dentro da Universidade do Recife. Nesse período, a alfabetização passava a ser uma reivindicação nas lutas do homem do campo, fazendo parte das bandeiras nos protestos. Segundo Oliveira (1977, p.245 apud SOUZA, 2010, p.99), o método de Freire carregava também a experiência dos

católicos engajados no movimento humanitário do alfabetizar, como os Movimentos de Educação de Base (MEB), que rejeitavam a escola como reprodução das estruturas de dominação.

Para o ensaísta Roberto Schwarz, o método exemplificava uma “síntese” entre o arcaísmo da consciência rural e a reflexão especializada do alfabetizador, afirmando que “nada menos tropicalista que o dito método”, uma vez que a oposição entre seus termos não é insolúvel: pode haver alfabetização⁶.

Após o golpe de 1964 o MCP foi imediatamente dissolvido. Dele, podemos também citar a experiência do Teatro de Cultura Popular (TCP), que recebia a colaboração do Teatro de Arena de São Paulo e passava a se apresentar em outros estados. O cinema também acompanhava a “ida em direção ao povo”. O cineasta Eduardo Coutinho registrou as condições de vida no campo e os conflitos entre camponeses e latifundiários em tempos de Ligas Camponesas no filme “Cabra marcado pra morrer”, finalizado somente na década de 1980 (SOUZA, 2010, p.97).

O Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE repercutia as ideias do MCP, porém havia entre eles concepções distintas de povo e cultura popular; conforme Ortiz (1985, p.68-78 apud SOUZA, 2010, p.101) a diferença estaria em que, diferentemente do MCP, para o CPC seriam os intelectuais que levariam cultura às massas: para legitimar a ação da cultura popular necessariamente se negaria a validade das próprias manifestações populares.

Ao traçar esse breve panorama, percebe-se o quanto tanto no projeto do nacional-desenvolvimentismo quanto no do nacional-popular, a referência ao

6 Retornando ao ponto de vista de Schwarz (2007), é possível perceber o quanto é problemática a articulação entre o “erudito” e o “popular”, e o quanto ela pode assumir distintas dimensões: pode tanto ser um projeto que leve a uma efetiva modernização (método de alfabetização de Paulo Freire) ou a ambiguidades (Tropicalismo).

popular foi recorrente. A relação entre participação e povo/popular assumiu vários tons. A produção de cultura de ponta necessariamente precisava de uma referência ao popular. Retomando, por exemplo, nossos criadores, o elogio de Lygia Pape à favela guarda algo do elogio de Lina Bo Bardi à produção popular, contudo pode ser encarado como uma radicalização, e também um enfraquecimento. É ainda num período anterior que Ferreira Gullar, teórico e atuante no grupo Concreto e Neoconcreto, cuja produção associava-se à industrialização e ao “moderno”, irá direcionar-se à literatura e teatro engajados no Centro Popular de Cultura, escrevendo visando a conscientização política dos trabalhadores, e depois do Golpe de 1964 ao Partido Comunista, o que pode ser visto como uma autocrítica ao seu engajamento anterior.

Voltando ao nacional-popular, parte da esquerda investiu na ideia de aumentar a participação por meio da cultura. Essa participação gerou vários tipos de produção e criou correntes críticas e pós-críticas que foram deslanchadas pelo Golpe Militar de 1964, mas que, contudo, foram mais ou menos estancadas após a publicação do AI-5.

Pode-se dizer que a Ditadura também foi desenvolvimentista, porém a situação que se configurava já era a de concentração de renda e aumento da diferença entre as classes.

Nesse interior floresceu uma rica produção cultural. Uma produção que paradoxalmente pode ser vista como decorrente do próprio regime. O grupo que produziu essa arte de ponta era formado por pessoas da classe-média. Talvez sem o trauma político da Ditadura, sem a brutalidade que se instaurara, esse grupo não fosse forçado a produzir daquela maneira. Se antes sua produção alcançara avanços – podemos lembrar o Concretismo e Neoconcretismo e as produções de “ruptura” –, nesse período rompe-se com um momento, por assim dizer, de estabilidade.

Retomando o Método Paulo Freire, é o intelectual que possibilita sua realização, mas a participação já está colocada de forma radicalmente ampliada, uma vez que ele não só ensina a participar da língua, mas também a necessidade de reivindicação e posicionamento político.

Como apontamos, a década de 1950 e o início da de 1960 caracterizam-se pela complexidade entre forças políticas e culturais divergentes em relação ao engajamento diante da questão do nacional. Se tomarmos a concepção de povo e a proposta de participação presente no projeto do nacional-popular e as do Projeto Construtivo Brasileiro, veremos como, embora sejam praticamente contemporâneas, são conflitantes. O surgimento simultâneo de projetos tão distintos indica o quanto se desestabilizava nesse período a crença na possibilidade de “síntese” (no sentido de Schwarz) entre essas duas instâncias, povo/participação, sendo a emergência dessa polaridade um sintoma de crise do nacional-desenvolvimentismo.

Uma das características do Projeto Construtivo era voltar-se às massas urbanas. Nesse sentido, ainda que tivesse um claro projeto de nação, a construção da “identidade nacional” não era mais uma premissa importante. Se o Projeto Construtivo Brasileiro tentava unir arte e modernização, no projeto nacional-popular o artístico ficava subordinado à ideia de mobilização social. Ocorria um deslizamento da ideia de participação, que reencontrava novas formas na produção de arte.

Nesse sentido, como veremos nos capítulos que se seguem, Lina Bo Bardi estaria mais próxima ao nacional-popular, porém guardando algumas particularidades. Já a aproximação de Lygia Pape e Hélio Oiticica ao popular fica mais evidente depois do Projeto Construtivo, quando a “descoberta” da cultura da favela torna-se um ponto de reflexão e mudança em suas trajetórias.

O projeto nacional-popular se institucionalizou como política cultural e o Projeto Construtivo Brasileiro cindiu-se em dois. Alguns artistas participantes continuaram na pesquisa abstrato-geométrica e no *design* e outros seguiram pesquisas distintas. Nossos autores, embora tenham se formado nesse momento de crise, conformam outra articulação entre vanguarda e popular, porém distinta em relação às anteriores fases do modernismo brasileiro. Recriando a busca pela síntese entre povo e modernização, esses autores, cuja obra amadureceu nos anos

1960, representam a superação da dicotomia vanguarda/engajamento político. Eles voltam a investir e a focar na figura do povo, do popular, mas sob uma ótica renovadora.

É importante apontar esse panorama, ainda que não o detalhemos, uma vez que esses criadores protagonizarão um importante momento de ruptura em relação ao conceito de “popular”. Num período imediatamente posterior emergirá ainda outra ruptura neste conceito, a qual também será objeto de nossa reflexão.

o “popular” e o “primitivo” nos textos de lina bo bardi

Neste capítulo, nossa análise se inicia com a trajetória de Lina Bo Bardi e as diversas etapas de sua aproximação à cultura popular, inicialmente na Itália e depois na Bahia. A “construtividade” do popular surge como uma peculiaridade na maneira como Lina interpreta essa produção. Pareceu-nos interessante que num contexto em que a ideologia do povo, como vimos em Chauí (2000), foi apropriada sob diferentes maneiras, Lina tenha olhado para os objetos populares e neles destacado seus aspectos construtivos.

O tema do “popular” se faz presente de distintas maneiras na produção de arquitetura de Lina Bo Bardi, mas é em seus textos que encontramos um extenso debate que percorre os dois países nos quais desenvolveu sua atividade editorial, textual e teórica.

capítulo I

Ao que seus textos indicam as soluções criativas para superar a condição de destruição do pós-guerra são encontradas no Brasil, sobretudo no Nordeste, onde Lina passou um período considerado por ela mesma decisivo, em meio à pesquisa sobre a produção popular de objetos e de arquitetura. Escreveu: “Tudo aquilo que procurei na Itália no após guerra, encontrei aqui. Aqui estão as condições ideais para se construir um país moderno” (FERRAZ, s/d, p.35-36 apud CAMPELLO, 1997, p.60).

Lina Bo Bardi desde cedo esteve envolvida com a questão do “popular”. Recém-formada, em Milão, colaborou com o escritório do arquiteto Gió Ponti, considerado líder do movimento pela valorização do artesanato italiano, realizando ilustrações e textos para revistas editadas sob sua direção.

Segundo Campello (1997), a partir de 1941 já é possível encontrar evidências de seu interesse pela “arquitetura anônima” em seus ensaios. Nesse período, grande parte dos arquitetos italianos voltava sua atenção aos problemas da cultura e da história. Preocupavam-se em encontrar uma proposta de

popular e modernismo nas propostas e textos de lina bo bardi

modernidade permeada pelas tradições locais. A arquitetura vernacular tornou-se base de pesquisas que tentavam encontrar a estética adequada para a época. Esse era o debate que permeava as principais revistas de arquitetura. Marcello Piacentini e Gustavo Giovannoni, que haviam sido professores de Lina Bo, desenvolveram a proposta de um “moderno vernacular” para a reconstrução italiana, debate que permeou a formação dos alunos na escola de arquitetura de Roma que Lina frequentou: o estudo da “arquitetura menor” (CAMPELLO, 1997).

A pesquisa pela genealogia da casa moderna, pela herança da “cabana primitiva” e posteriormente pela “arquitetura rural” foi enfocada nos artigos que Lina publicou em diferentes revistas no período em que atuou na Itália, mais precisamente em Milão, onde trabalhou depois de formada na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma. De 1939 a 1945, as revistas *Grazia*, *Lo Stile*, *Vetrina*, *l'Illustrazione*, *Domus*, *Quaderni di Domus*, *A – cultura della vita* e o jornal *Milano Sera* receberam a colaboração de Lina com artigos, ilustrações, desenhos ou direção. Se no período em que Lina escreve e desenha para as revistas *Grazia* e *Lo Stile* os temas que explora estão em torno da casa e do morar moderno (RUBINO, 2009, p. 30), a partir de 1943, quando assume com Carlo Pagani a direção da revista *Domus*, sua atenção desloca-se da “arquitetura menor”, das cidades pequenas, para a “arquitetura rural”. Descobre a casa mediterrânea. Nesta revista publica, inclusive, um artigo em que justapõe imagens da casa adaptada de ciganos, de abrigo de moradores de rua com imagens da casa moderna pré-fabricada (CAMPELLO, 1997).

Com Carlo Pagani funda ainda a coleção *Quaderni di Domus*, dedicada aos “problemas da casa moderna”. Com o fim da guerra edita a revista *A*, ao lado de Bruno Zevi e Pagani (posteriormente batizada *Cultura della Vita*) destinada não só a arquitetos, mas ao grande público. Nas palavras de Lina, pretendia “levar o problema da arquitetura ao viver de cada um”. Enquanto estava envolvida no debate público sobre a reconstrução do país, Lina viaja com um repórter e um fotógrafo às zonas arruinadas pela guerra. Na mesma época, é encarregada pela firma RIMA para realizar pesquisa sobre o artesanato italiano a fim de organizar uma exposição. Viaja novamente por toda Itália e, como resultado, organiza no

Palazzo dell'Arte uma mostra de tecidos para cortinas e estofamentos. Este viria a ser seu último trabalho na Itália (CAMPELLO, 1997, p.23-24).

Iniciaremos nossa aproximação aos escritos de Lina comentando o artigo que escreveu com Carlo Pagani ao assumir a direção da revista *Domus*, em 1944. O primeiro número sob direção da dupla enfoca a arquitetura mediterrânea do “trullo”, a moradia dos ciganos adaptada em uma carroça e o abrigo de mendigos construído a partir de sobras de materiais. A revista publica suas imagens pareadas a imagens de projetos modernos (edifício de concreto e vidro de Luigi Figini e casa pré-fabricada de Ludwig Hilberseimer), apontando a correspondência entre seus princípios. Parte do texto de Lina alude às construções da “mais profunda humanidade”, como origem do vínculo da casa moderna à vida do homem comum:

Ma se diciamo casa pensiamo oggi alla casa essenziale, nata alla protezione dalla intemperie, dagli eccessi della natura e degli uomini: e in questo senso è casa la grotta, la capanna di rami, la baracca di latte vuote, e il carrozzone da zingari. Casa è una porzione di spazio, tagliato, isolato, riparato: uno spazio fatto reale pronto a consolare e ad accogliere, i mezzi che la realizzano non sono quelli della 'grande arte' ma quelli della più profonda umanità.

[...] E la casa moderna 'necessaria' e concepita nella sua più perfetta aderenza alla vita dell'uomo, si scopre sorella delle case primordiali, case di roccia, di terra i di fango, case di latta e capanne di rami; eterna schiavitù ed eterna libertà dello spirito umano. (CAMPELLO, 2009, p. 8)

A busca pela “genealogia da casa moderna” se desprende de conceitos como os de estandardização, padronização, objetos-tipo (ligados à indústria) para ater-se a valores como funcionalidade, economia, praticidade, limpeza formal, racionalidade construtiva, os quais, segundo seus critérios, já estavam presentes numa arquitetura que não pretendia representar valores simbólicos.

Lina descreve a casa moderna irmanada à “cabana primitiva” em seus princípios de “aderência à vida do homem”. Esse tema permeará ainda outros de seus escritos publicados na revista *Domus*, como em “Arquitetura e natureza: a casa na paisagem” (*Architettura e natura: la casa nel paesaggio*, revista *Domus*, Milão, n.191, nov. 1943, pp. 464-471), no qual Lina inicia afirmando que o estudo exclusivo da “arquitetura estilizada” e o formalismo acadêmico cristalizaram a arquitetura num “esteticismo superficial”, não funcional e descolado das necessidades da vida e do ambiente:

A pesquisa realista do mundo moderno, destruidora de toda superficialidade, de todo preconceito, de todo decorativismo, trouxe para a arquitetura a relação SOLO, CLIMA, AMBIENTE, VIDA, relação que, com *maravilhoso primitivismo*, vemos brotar da *mais espontânea das formas da arquitetura: a arquitetura rural*. Da correspondência perfeita desta arquitetura com o ambiente no qual a vida do homem se desenvolve há exemplos no mundo todo, e o primeiro entre todos é o da casa mediterrânea, *pura*, perfeitamente aderente ao solo e à paisagem, coerente com a vida que se desenrola aí. (RUBINO; GRINOVER, 2009, p.47, grifos nossos)

Segundo Lina, a pesquisa moderna resgataria o valor da relação solo-clima-ambiente-vida presente na “mais espontânea das formas da arquitetura: a arquitetura rural”. Nesse parágrafo o caráter “primitivo” e “espontâneo” da arquitetura rural emerge como valor positivo no discurso da Lina, que cita a arquitetura mediterrânea, “pura, perfeitamente aderente ao solo e à paisagem”, como o primeiro exemplo de correspondência perfeita entre arquitetura e ambiente. (Essa relação com o ambiente natural pautará a análise dos exemplos de arquiteturas que destacará).

Logo após ter afirmado que a pesquisa moderna teria resgatado para a arquitetura a relação com o ambiente/paisagem presente na arquitetura rural, Lina atribui à arquitetura moderna o estabelecimento da ligação da casa com “a terra, a vida”. Continua seu texto:

A arquitetura moderna trouxe à precisa relação de TÉCNICA, ESTÉTICA e FUNÇÃO aquele complexo organismo que é a casa, e estabeleceu uma estreita ligação entre esta e a terra, a vida, o trabalho do homem. Montanhas, bosques, mar, rios, rochas, prados, campos são os fatores determinantes da forma da casa; o sol, o clima, os ventos determinam sua posição, a terra ao redor oferece o material para a sua construção; assim a casa surge profundamente ligada à terra, as suas proporções são ditadas por uma constante: a medida do homem; e ininterruptamente, com profunda harmonia, ali flui sua vida. (RUBINO; GRINOVER, 2009, p.47-48)

Como lembra Rubino (2009, p.29-30), Lina não citava autores segundo os padrões acadêmicos, o que ajuda a deixar indeterminadas suas referências. No entanto, é possível perceber a referência aos princípios corbusianos, especialmente em “Precisões” (1929), “Por uma arquitetura” (1923) e “Uma casa, um palácio” (1937), no discurso sobre a força determinante da paisagem e a referência da medida humana como escala de proporção. É sabido que Lina ajudou a difundir os textos de Le Corbusier, publicando parte deles nas revistas que editou (CAMPELLO, 1997).

Ao creditar à pesquisa moderna o estabelecimento do vínculo casa-paisagem, talvez Lina obscureça princípios semelhantes que orientam a produção “primordial”.

No entanto, em sua tese defende a permanência de uma “pureza” primitiva relacionada à necessidade do abrigo nas casas modernas, que mesmo “adaptadas às severas leis de funcionalidade e essencialidade”, conservam o “instinto primordial de proteção” das cabanas de palha, dos abrigos em forma de cones, das casas de pedra, sua origem, “das quais derivam”. A “pureza” estaria perpetuada nessas casas, cuja materialidade de alguns elementos (a pedra regular e a madeira trabalhada) remeteria ainda à presença de um sentimento “puro”, “natural”, vindo de sua estreita relação com a paisagem.

Lina prossegue:

Não falamos aqui de aparências exteriores, de folclores regionais, mas daqueles valores que, fruto da séria pesquisa promovida pela arquitetura moderna contra o “falso”, o “estilístico”, o “cristalizado”, reconduziram a casa ao valor de construção pura, não estilizada, funcional; evolução profunda a partir do conceito primordial das arquiteturas primitivas e rurais. (RUBINO; GRINOVER, 2009, p.48, grifo nosso)

A séria pesquisa moderna teria resgatado princípios que reconduziram a casa ao valor de “construção pura, não estilizada, funcional”: racionalidade e funcionalidade da casa moderna seriam, nessa leitura, valores intrínsecos à cabana de galhos, ao abrigo primitivo.

Como já apontamos, Lina não era a única naquele momento a pesquisar a “genealogia da casa moderna”. Naquele período parte dos arquitetos italianos se esforçava em buscar uma síntese entre tradição e modernidade. Mas seu discurso sobre as origens da arquitetura moderna deixa margem a algumas ambiguidades conceituais: poderíamos, por exemplo, a partir de seus textos, concluir tanto que a cabana primitiva é moderna em seus valores, quanto que a casa moderna herda seus valores da arquitetura primitiva. Além dessa dupla resolução, a arquitetura primitiva ou a arquitetura rural é entendida como “espontânea”, gerada naturalmente pelo ambiente e, por isso, integrada à paisagem.

Por fim, Lina analisa um grupo de casas que recebem atenção por sua “ligação profunda com a paisagem”, como escreve, pela “fusão harmônica” com a natureza. Diferente do esperado, nos exemplos que apresenta não encontramos a “arquitetura rural”, mas exemplos de casas não urbanas com princípios modernos. Seus exemplos são: “Casa perto de Abiquiu, Novo México”, “Cabana no parque”, “Casa nas colinas de Catalina”, “Casa em Santa Fé”, “Casa na montanha”, “Casa na colina”, “Casa em La Cañada, Califórnia”, “Casa em Pasadena”, “Casa no jardim”, “Casa na colina II” e “Casa no campo”. Nestes onze projetos feitos por arquitetos,

Lina destaca tanto as apropriações de materiais locais quanto as soluções que os aproximam da arquitetura moderna.

Encontramos em suas análises passagens como:

Apesar da extrema simplicidade da construção a casa possui todo o conforto oferecido pela tecnologia moderna. [...]

O arquiteto escolhe um motivo rústico e o adapta muito bem ao cenário natural. [...]

Apesar da rústica aparência exterior, o interior está planejado e construído considerando o máximo possível as exigências civilizadas da vida moderna. [...]

[...] esta casa térrea e simples, está planejada de modo a obter a máxima visão, comodidade e flexibilidade. (RUBINO; GRINOVER, 2009, p.50-51)

Nestas sentenças, no entanto, diferente do anterior elogio ao “maravilhoso primitivismo”, o “simples” e o “rústico” são considerados positivos, pois se harmonizam sem problemas com as soluções modernas como “o conforto oferecido pela tecnologia” e o “interior planejado e construído segundo as exigências civilizadas da vida moderna”.

Gradativamente, na medida em que segue apresentando os exemplos, o discurso relativo à integração entre casa e natureza cede lugar à referência direta à arquitetura moderna e a exemplos da mesma:

Eis um exemplo de livre composição da casa moderna. [...]

A arquitetura da casa segue a herança local, onde antes construiu Wright. (RUBINO; GRINOVER, 2009, p.54-55)

A própria herança local, distanciando-se da referência da arquitetura rural ou primitiva, passa a ser um projeto de Frank Lloyd Wright, arquiteto moderno norte-americano.

Nessa análise Lina acaba aproximando “primitivo” e “moderno”⁷. Seus conceitos modernos, originados de sua formação, servem de critério de leitura da produção “primitiva”. A forma comparativa que Lina desenvolve acaba tendo uma dupla função: serve tanto para valorizar a arquitetura “primitiva”, conferindo-lhe qualidades que a tornam capaz de participar da construção do ambiente moderno, como legitimar a busca do vínculo entre arquitetura moderna e “tradição nacional”.

Mais tarde, já no Brasil, encontramos num artigo da revista *Habitat* (1953) uma síntese desta leitura de Lina:

O povo nasce com a arquitetura no sangue, porque nasce com o espírito inato da procura das necessidades, das oportunidades, das funções da vida. [...] O povo [...] quando não é viciado [...] chega com segurança às suas finalidades. Finalidades que são, repitamos: economia, propriedades dos materiais, exato emprego das funções, conhecimento dos resultados práticos. (HABITAT n.10, 1953, p.52)

O interesse de Lina pelo popular começava a voltar-se aos aspectos construtivos e funcionais desta produção.

Quando chega ao Brasil, Lina Bo Bardi já carregava na bagagem experiências sobre as questões que envolviam o “popular”. Segundo Campello (1997, p. 48-51), ao escolher o país, Lina refaz os passos de Le Corbusier, que partira para a América do Sul à procura “das casas construídas com amor”.

⁷ Alguns autores elaboram essa relação, presente nos textos de Lina, como Pereira (2008) e Campello (1997).

Em 1950, Lina funda e passa a dirigir a Revista *Habitat*, em cujo editorial de lançamento, declara pretender registrar as atividades de “todos os que contribuíram, continuam contribuindo e participam de alguma forma da arte no Brasil”, “com o empenho de quem sabe apreciar o que de mais característico tem o país” (HABITAT, 1950 apud PEREIRA, 2007, p.39). Para a revista, Lina volta a realizar viagens por várias regiões do Brasil: primeiramente escreve sobre a região amazônica, depois sobre a cultura material do índio, do caboclo, do homem do interior do Nordeste e do caçara. Há artigos sobre trabalhos com plumas, vasos e tecidos indígenas, instrumentos musicais nativos, jangadas, pintura e arte popular e sobre os ex-votos.

Alguns artigos de *Habitat* se detêm na produção popular de arquitetura, especialmente a arquitetura ribeirinha do Amazonas. Num dos textos, Lina coloca em questão a tradição da arquitetura brasileira:

A arquitetura contemporânea brasileira não provém da arquitetura dos Jesuítas, mas do “pau-a-pique” do homem solitário, que trabalhosamente cortara os galhos da floresta [...] (HABITAT, 1951, p.60)

Segundo Campello (1997), Lina teria deslocado o anterior interesse pela “arquitetura menor” italiana para a moradia como simples abrigo, a casa popular, não burguesa, feita a partir de conhecimentos herdados. Para Recamán (2009, p.18), Lina traz da Itália o envolvimento com a cultura popular e o projeto de construir uma semântica a partir das novas tecnologias e das formas artesanais. A possibilidade de construir uma nova articulação estética no Brasil entre popular e moderno teria sido permitida tanto pelo descompasso comum entre Brasil e Itália em relação ao capitalismo avançado quanto pela relação entre vanguarda e cultura popular no modernismo brasileiro.

Um grupo de textos publicados na revista *Habitat*, cuja autoria é atribuída à Lina Bo Bardi, configura um conjunto sobre o tema “arquitetura popular”. “Amazonas: o povo arquiteto” (Habitat n.1, 1950), “Porque o povo é arquiteto?”

(Habitat n.3, 1951), “Casa de 7 mil cruzeiros” (Habitat n.3, 1951), “Construir é viver” (Habitat n.7, 1952) e “O povo é arquiteto” (Habitat n.10, 1953) versam sobre o tema da casa do homem comum. Mesmo publicados com longos intervalos, dialogam vivamente entre si e acabam formando uma tese sobre a arquitetura popular, por isso vale a pena analisá-los como conjunto.

No primeiro artigo, “Amazonas: o povo arquiteto”, Lina justifica sua escolha, como exemplo de

uma arquitetura extremamente funcional e muito estética, agradável, com cenas da vida cotidiana, que se manifestam através das alegrias do homem simples. (HABITAT n.I, 1950, p.68)

Em outro ponto do texto afirma que construir uma moradia para o povo do Amazonas não é um problema tão difícil como para o morador da cidade,

é um ato *normal, fácil, natural*, que toda a família pode resolver por si, sem a intervenção daquele mundo de fiscais [...] (HABITAT n.I, 1950, p.68, grifo nosso)

Os conhecimentos específicos da construção da moradia são tratados como qualidades inatas do povo ribeirinho. O saber construir, que materiais utilizar, como planejar os espaços, perde nessa argumentação o valor de conhecimento alcançado através da depuração, do raciocínio lógico e de habilidades específicas (como o são na arquitetura formal) em lugar da referência a um saber “natural”, “fácil”, que toda família pode resolver por si mesma.

Numa sentença, Lina afirma que “a *boa gente de lá* possui espaçosas avenidas fluviais” (HABITAT n.1, 1950, p.68, grifo nosso). Essa expressão se assemelha a usada por Le Corbusier em sua visita às favelas cariocas e que relata em “Precisões” (2004), os “negros fundamentalmente bons, gente de bom coração”:

Busco com verdadeira avidez essas casas que são “casas de homens” e não casas de arquitetos. A questão é grave. Pode-se dizer que uma casa de homem é *amor*. [...] No entanto altas personalidades brasileiras ficaram furiosas quando souberam que, no Rio, subi nos morros habitados pelos negros. [...] Expliquei serenamente que, antes de mais nada, *considerava* esses *negros fundamentalmente bons, gente de bom coração*. (LE CORBUSIER, 2004, p.22-23, grifo nosso)

Nesse tipo de abordagem (que vemos somente esboçada nos artigos italianos) tanto Lina como Corbusier se aproximam à cultura do ribeirinho do Amazonas e à dos habitantes dos morros cariocas de modo a mitificá-los numa maneira próxima a dos “bons selvagens”.

O segundo artigo do grupo, que indaga “Por que o povo é arquiteto?”, começa com uma clara afirmação: “os pobres são arquitetos porque não têm as ideias extravagantes dos ricos”:

O *pobre* sabe quanto custa uma parede lisa; o *rico* pensa em como completar uma parede lisa. (HABITAT n.3, 1951, p.3, grifos nossos)

Para Lina, essa diferença daria origem a dois produtos distintos:

[...] no primeiro caso: simplicidade, racionalidade, construtura lógica; no segundo caso: complicação, irracionalidade, construtura [sic] viciada de decorações [...]. (HABITAT n.3, 1951, p.3)

A partir desse ponto do texto Lina encontramos um deslizamento semântico: o termo “pobre” passa silenciosamente a ser substituído por “povo”. Acaba por tratar como único dois conceitos distintos, ainda que vinculados: a

carência material e a produção popular da “arquitetura sem arquitetos”, empregando indistintamente os dois termos:

O povo é sempre singelo e racional: não tem preocupações de estética, de tradição, de moral, de arte. Todavia os freios e os limites de sua exuberância, de suas virtudes, de seu senso de arte, *agem espontaneamente, por um impulso atávico, por espírito tradicionalista inconsciente*, que se manifestam fora e além de toda premeditação, de todo programa, de toda preocupação espetacular. (HABITAT n.3, 1951, p.3, grifos nossos)

Por outro lado, aposta menos na carência material e mais na ação de um “espírito tradicionalista inconsciente” para pôr limites na exuberância do povo/pobre, o aproximando dos princípios modernos. Aqui Lina também volta a fazer uma aproximação ao modo primitivista ao atribuir ao popular uma ação “espontânea”, um “impulso atávico”, um “espírito tradicionalista inconsciente”. No entanto, esse tipo de visão “essencialista” da natureza do povo não é raro nas aproximações ao “popular”. (Encontramos também esse tipo de abordagem nos textos provenientes de dois expoentes da neovanguarda brasileira: Lygia Pape e Hélio Oiticica. Ambos aproximaram-se do Morro da Mangueira, e também do samba, no caso de Oiticica, no começo da década de 1960).

Lina continua seu texto afirmando que o “povo que trabalha” não quer coisas complicadas, mas “implementos simples, que aderem à vida”. A preocupação do “povo” estaria concentrada em ter uma casa, diferente do “rico”, que sonha com a casa burguesa “repleta de europeus e ‘peças raras’”:

O povo necessita da casa fornecida mas não ‘decorada’ num sentido retórico. Não quer uma sala para exposições várias, mas quatro paredes amigas [...] *Ordeiro e sadio*, o povo respeita com completa avaliação da vida os limites da eternidade e da dimensão. (HABITAT n.3, 1951, p.3, grifo nosso)

No artigo que se segue, “Casa de 7 mil cruzeiros”, são apresentadas as soluções encontradas pela família de uma trabalhadora de olaria para construir sua casa. Lina descreve a moradia destacando o uso tijolos que a própria dona da casa fabricou, deixando-os à vista, os móveis de madeira tosca construídos por ela mesma, as latas que pintou para guardar os alimentos e sob as quais usa toalhinhas bordadas e a cômoda onde se encontram dispostos os objetos de sua “toilette primitiva”: “[...] e o *gosto natural* da gente do campo fortemente contribuiu para aconselhar beleza, racionalidade e inteligência (HABITAT n.3, 1951, p.4, grifo nosso).

Se de um lado, como apontamos, a leitura de Lina subtrai alguns aspectos culturais específicos para atribuir características inatas ao povo/pobre, por outro lado, seus relatos revelam o prazer e o encantamento pelas soluções que encontra nessa produção. Termina seu texto louvando os que “acreditam na humanidade dessa mulher do povo, uma das tantas anônimas que colocamos ao lugar de honra, como uma simpaticíssima dama”. De fato, Lina tenta dar um “lugar de honra” pra essa produção. Quando lemos seus textos a respeito da produção “pré-artesanal”, como denominou (uma vez que o artesanato existiria somente nas sociedades de corporações, já inexistentes), notamos a mesma preocupação em construir uma outra visão sobre o popular.

Deste exemplo, destaca os objetos que testemunham o esforço, a racionalidade, o senso prático agudo, em solucionar os problemas da carência.

“Construir é viver” talvez seja o relato mais apaixonado de Lina sobre a produção de arquitetura popular. Diferente dos artigos anteriores, onde emergia a referência ao modo “espontâneo” de construir, Lina começa elogiando a capacidade de aperfeiçoar a “série de regras e princípios transmitidos de geração para geração”, o conhecimento “por tradição” ligado à “arte de construir”:

José da Silva e Matto é um desses homens do povo que fabricou a sua casa [...] Foi para o Amazonas, penetrou na selva, carregando seu saco de roupas e poucas ferramentas, talvez uma serra, um martelo, um machado e pregos [...] José fabricou sua casa sem arquiteto, sem o auxílio daqueles escritórios técnicos que só sabem encher a cidade de “finos palacetes” em estilo português e mexicano. Este arquiteto de quem falamos, este arquiteto sem compasso, régua T e tecnígrafo; este homem simples e feliz, trabalhou dias e dias escolhendo a boa madeira, a mais leve, a mais resistente, a mais útil. José sentiu o prazer da arquitetura, o gosto de planejar, sistematizar sua vida em baixo de um teto: um dos mais nobres prazeres do homem. Conhecia, por tradição, a arte de construir [...]. (HABITAT n.7, 1952, p.3)

Nesse trecho, Lina também demonstra certa desilusão em relação à arquitetura formal. Na verdade, a recusa pela arquitetura formal equivale à recusa pela arquitetura subserviente aos interesses dos detentores do poder, à arquitetura como símbolo de distinção social, mas não propriamente à arquitetura em si.

Mais uma vez, seu discurso se afina ao de Le Corbusier, quando este menciona a “casa dos homens” e a compara à “casa de arquitetos”:

Se penso naquela arquitetura “casa dos homens” torno-me um seguidor de Rousseau: “O homem é bom”. E se penso na arquitetura “casa de arquitetos” torno-me cético, pessimista, adepto de Voltaire e digo: “Tudo vai mal no mais detestável dos mundos” (*Cândido*). (LE CORBUSIER, 2004, p.22-23)

“O povo é arquiteto” parece tentar fornecer respostas ao artigo anterior “Porque o povo é arquiteto?”, inclusive no que tangencia a forma de abordagem “primitivista”. Lina inicia seu texto citando que:

Não é verdade que o sentimento arquitetônico popular obedeça exclusivamente às estritas condições de sua miséria: às vezes, ao contrário, surge-nos ele mais rico de achados e soluções, mais cheio de lógica do que as deformadas estruturas inventadas pelos arquitetos [...].(HABITAT n.10, 1953, p.52)

Essa leitura, a de que a carência conduz a ricas soluções criativas terá continuidade entre os artistas egressos do Neoconcretismo. Como mencionamos, nos idos de 1960, Lygia Pape e Hélio Oiticica se aproximam do morro e da cultura da Mangueira. A leitura que traçam a partir desse encontro, em parte retoma a forma de pensamento usada por Lina Bo Bardi.

Da trajetória de Lina são bem conhecidas suas produções como *designer* e como arquiteta. No entanto, é também elucidativa a análise de sua atuação na organização de exposições e nos textos que escreve sobre elas. A partir dessa vertente, abrem-se possibilidades para pensarmos seu posicionamento frente não só à produção popular, mas também ao processo de modernização do país.

No entanto, mesmo analisando os objetos que colecionava, suas expografias e textos, não se apreende a total abrangência do projeto que tinha em mente. Permeiam seus escritos questões mais amplas, que apontam para como enxergava nessa produção a possibilidade de construção de outra “hegemonia cultural”, distinta da então aceita.

Lina Bo Bardi coletou cerca de 2000 objetos: enfeites de casa, fifó de lâmpada queimada, bacias e canecas de latas de lubrificante de carro, baldes de pneu velho, utensílios de madeira, boizinhos de barro, carrancas, jarros, vasos, tigelas, utensílios de cozinha, colheres, escumadeiras de arame, bule de lata de *toddy*, potes, pilões, santos, ex-votos, brinquedos de lata e de barro cru, cestas, vestidos e colchas de retalhos, lamparina de folha de flandres, bonecas de pano, *jeep* de lata de óleo, objetos de montaria, rendas de papel de seda, exus de ferro,

castiçal de lata de óleo, armas, retirantes de barro, tecidos com aplicações etc., etc. Um amplo conjunto de objetos, muito distintos entre si, e que permite as mais diversas formas de agrupamento e de interpretação.

Por meio do colecionismo, montagem de exposições e produção de textos, Lina os agrupou e os interpretou, atribuindo-lhes valores e sentidos que os legitimam, recriam e, inclusive, extrapolam a sua produção e uso original.

Escreveu textos sobre a produção popular no período em que esteve em Salvador e posteriormente, como revisão de suas posições; alguns deles foram agrupados na publicação “Tempos de grossura, o design no impasse” (SUZUKI, 1994), a saber: “Arte popular e pré-artesanato nordestino”, “A arte popular nunca é kitsch”, “Civilização do Nordeste”, “Um balanço dezesseis anos depois”, “Discurso sobre a significação da palavra artesanato” e “Por que o Nordeste?”, e organizou exposições, como “Bahia” (1959) no Ibirapuera-SP, “Nordeste” (1963), no Museu de Arte Popular do Unhão, em Salvador-BA, e a “A mão do povo brasileiro” (1969), no MASP.

Nossa questão foi entender como Lina avaliou os objetos recolhidos da produção popular, discriminando os critérios sob os quais foram coletados e expostos tendo em vista entender o projeto que tinha em mente ao iluminar essa produção. Para entender seu discurso, ensaiaremos a seguir formas de agrupar os objetos colecionados, primeiramente através de sua presença em fotografias e por meio de sua disposição espacial em museografias e, depois, por meio de textos escritos pela própria Lina.

A exposição “Nordeste” inaugurou em 1963 o Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, restaurado por Lina para este fim. Dividida em duas partes, uma dedicada aos artistas plásticos nordestinos (aproximadamente 200 trabalhos de artistas de Pernambuco, Bahia e Ceará) e a outra aos objetos populares coletados em feiras e mercados, a mostra trazia o claro intuito de subverter a hierarquia da “Arte” com “A” maiúsculo ao expor lado a lado objetos de arte erudita e artefatos manuais populares.

Dada a vastidão e diversidade dos objetos expostos, analisaremos seus registros fotográficos, especialmente os presentes na publicação “Tempos de grossura, o design no impasse” (SUZUKI, 1994) para lançar nossas questões⁸. Sabemos que em 1980 Lina idealizou o livro como testemunho do período em que trabalhou no Nordeste, escolheu e legendou as imagens, revisou textos, esboçou o roteiro, mas abandonou o projeto no ano seguinte (SUZUKI, 1994, p.9). As fotos analisadas são, na grande maioria, conforme a própria Lina apontou, de objetos expostos em “Nordeste” (1963).

Começamos pelas carrancas provenientes das embarcações do Rio São Francisco (SUZUKI, 1994, p.27-28). Algumas tinham um orifício superior para colocação de um penacho e serviam para proteger contra o mau tempo ou ornar a embarcação. A maneira através da qual foram expostas em “Nordeste” (1963), com a base feita de cubos de concreto dos quais saíam hastes onde se encaixavam as peças, imprime a elas um valor escultórico. Suas formas e economia de traços de imediato remetem às esculturas africanas ou às máscaras negras.

Outra expressão popular retratada são os ex-votos, pinturas, desenhos ou representações tridimensionais feitos em retribuição simbólica a uma graça alcançada, comumente encontrados em Salas dos Milagres de igrejas ou lugares de peregrinação. Nas fotos em que aparecem (SUZUKI, 1994, p.40-41) encontram-se em tamanhos variados organizados em estantes de madeira. Expostas desta maneira ganham características distintas daquelas encontradas em seu ambiente original – numa sala de milagres a massa disforme de objetos amontoados remete de pronto ao gesto religioso de agradecimento, já quando os mesmos são reordenados e expostos em estantes, ganham mais destaque os critérios utilizados

⁸ Visitamos em setembro de 2009 a remontagem da exposição “Nordeste”, intitulada “Fragmentos: Artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi”, no Centro Cultural Solar Ferrão em Salvador, sob curadoria de André Vainer.

para esta organização e também os aspectos formais dos objetos, como a economia de gestos de sua execução e a resultante concisão formal.

Nestas fotos nota-se que os pilões de madeira ocupavam uma posição central no piso térreo da exposição (SUZUKI, 1994, p.38-39). O conjunto de seis peças é exposto sobre uma base, com os socadores suspensos, presos a um fio por uma das extremidades. Esta forma de expor destaca sua dimensão escultórica a ponto dos objetos alcançarem o estatuto de “objetos de arte”. São destacados aspectos formais modernos, e sua presença, soltos no espaço expositivo, remete ao repertório moderno, a esculturas conhecidas, como as de Brancusi.

Encontramos ainda o registro de bonecas de pano e de lamparinas de folha de flandres em formatos variados alinhadas em estantes. Assim como nas fotos dos ex-votos e dos pilões de madeira, percebemos, apesar de suas variações, algumas sutis, a existência prévia do critério de um “tipo” a partir do qual as variações formais são elaboradas.

Duas páginas de “Tempos de grossura” são emblemáticas: do lado esquerdo uma colcha de retalhos e do direito objetos de cozinha (SUZUKI, 1994, p.30-31). No exemplo da colcha, a composição geométrica de retângulos brancos, vermelhos e pretos formada por módulos quadrados compostos por distintos arranjos de retângulos, aponta para uma construção racional próxima a trabalhos da escola alemã Bauhaus, como as tecelagens de Anni Albers. Lina apresenta a colcha estendida, como um quadro, o que reforça seu aspecto construtivo.

A foto da direita apresenta um conjunto de colheres de pau e outros utensílios de madeira, um batedor de carne e uma concha de feijão. Os instrumentos são compostos por formas básicas, vocabulário que remete aos objetos desenhados pelas vanguardas europeias modernas. Para a própria fotografia importa a composição visual do conjunto: do seu lado esquerdo o conjunto de colheres dispostas em ordem de tamanho com espaçamentos regulares; um espaçamento maior e do lado direito o batedor de carne e a concha, ganhando o espaço vazio igual importância na composição.

Através das fotos é possível perceber dois ambientes distintos no edifício principal do Solar do Unhão na exposição “Nordeste”. O térreo aparentemente abrigava os objetos de maior destaque escultórico, por assim dizer, como as carrancas, pilões e jangadas. Já o piso superior tentava reproduzir a ambiência das feiras e mercados populares, nas quais parte dos objetos foi encontrada. Para isso, Lina construiu rústicas estantes de madeira para expor os objetos, peças menores agrupadas sistematicamente segundo sua tipologia, finalidade prática e materialidade. Parte importante do ambiente das feiras e mercados nos quais os objetos foram recolhidos, seu movimento e desordem característicos desaparece, cedendo lugar para outra organização nessa “versão *clean* das feiras populares” (AGUILLAR, 2006, p.3).

Percebemos que Lina estabelece novos sentidos quando desloca essa produção de seu ambiente original e o recoloca no museu. Os interpreta e reorganiza. A existência de “tipos”, o destaque ao caráter formal e a racionalidade da organização dos objetos são características que indicam a presença de um *olhar moderno* como critério de escolha dos objetos e da forma como os apresenta: como na análise de arquitetura, Lina acaba por aproximar os objetos populares aos modernos.

Se, de um lado, sua coleção abarca objetos tão diversificados quanto exus de ferro e baldes de pneu velho, seus textos, por outro, fazem rigorosos cortes entre os objetos desta vasta produção. Quando escreve Lina é dura ao fazer a distinção entre os objetos positivos e os considerados de menor interesse.

Em “Arte popular nunca é kitsch”, critica as apropriações dos objetos populares pela “classe culta”, que os transforma em objetos “kitsch”. No texto, para apontar a produção popular que lhe interessa, primeiro discrimina o que reprova:

A literatura de Cordel, sob uma aparente revolta e violência, apresenta, na realidade, uma falsa imagem do homem do Sertão do Nordeste – simples e bondosa. Assim como a cerâmica figurativa de Caruaru. O homem do Sertão que sorri com bondade dos “doutores”, das autoridades, das leis e dos “Senhores”, simplesmente não existe: é uma produção “bonitinha” que se repete **ad usum** dos visitantes, nacionais e estrangeiros, das feiras e mercados.

Por esta razão, não documentamos aqui as tão conhecidas gravuras da literatura de Cordel, nem dedicamos muito espaço à cerâmica de Caruaru. (SUZUKI, 1994, p. 32)

Sua escolha recai nos “objetos de uso, utensílios da vida cotidiana”:

Objetos de uso, utensílios da vida cotidiana. Os ex-votos são apresentados como objetos necessários e não como “esculturas”, as colchas são colchas, os panos com aplicações são “panos com aplicações”, a roupa colorida, roupa colorida, feita com as sobras de tecidos, ainda com as marcas das grandes fábricas do Sul, que as mandam de caminhão para o Sertão do Nordeste. (SUZUKI, 1994, p. 33)

Lina define claramente entre a vasta produção quais objetos considera positivos e quais não, embora não esclareça, apenas insinue, os conceitos a partir dos quais define esse recorte. Quais são seus critérios e qual a natureza destes? Podemos começar a pensar algumas hipóteses.

Difícil escapar da impressão inicial de que Lina simplesmente escolhe por decreto. Arbitrariamente tanto bane as “conhecidas gravuras da literatura de Cordel” e a “cerâmica de Caruaru” como aceita outros, que determina como positivos. Pode afirmar que os ex-votos podem ser “objetos necessários” ou então que a “arte popular nunca é kitsch”, uma vez que seus objetos são utilitários.

Se partirmos dos objetos em si, teremos problemas. Se tomarmos o caso das xilogravuras de Cordel, constataremos que apesar de sua reprovação conceitual, Lina utilizou sua referência nos cartazes das exposições “Bahia” (1959) e “Nordeste” (1963).⁹

No texto acima Lina alude à produção popular já incorporada, transformada em objeto “kitsch” nas casas das famílias endinheiradas. Seu conceito de “popular” possivelmente passava pela construção de uma produção alternativa – daí a necessidade de uma separação radical. Lina define radicalmente esse parâmetro: faz um corte incisivo entre produção positiva e negativa no terreno pantanoso da produção popular, valorando-os a partir da inserção social de cada objeto.

Como hipótese, a partir de seus textos, poderíamos agrupá-los em dois grandes grupos, os “da autonomia” e os “da subserviência”. Em *objetos da autonomia*, incluímos os objetos de uso, os utensílios da vida cotidiana, escumadeiras de arame, colheres de pau, colchas de retalho, bules de lata de *toddy*, lamparinas, fifós de lâmpadas queimadas etc., objetos produzidos pelo povo para ele mesmo, com valor de uso e em *objetos da subserviência*, os que carregam a “falsa imagem do homem do Sertão do Nordeste – simples e bondosa”, como os bonecos de Vitalino e a literatura e gravuras do cordel, estes possuiriam um valor de troca.

Um trecho de “Civilização do Nordeste” (1963), escrito para a exposição de mesmo nome, nos ajuda a entender os valores encontrados nestes objetos:

⁹ No entanto, a produção que reprova será material importante para outros movimentos como o “Armorial” (1970) de Pernambuco, que tem como um dos fundadores o escritor e poeta Ariano Suassuna.

Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do “nada” da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do “útil e necessário” é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas para mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. (SUZUKI, 1994, p.35-37)

A presença do “útil e necessário” é um dos critérios que confere valor positivo aos objetos criados. Além da necessária presença da utilidade, outro aspecto valorizado é a superação da condição de carência material, a capacidade de “riscar o limite do nada” recriando objetos. Podemos dizer que o interesse de Lina fosse documentar a capacidade de invenção do povo para dobrar as barreiras da pobreza, em favor de sua sobrevivência.

Ainda apresentando a exposição “Nordeste”, qualifica a origem dos objetos apresentados:

[...] Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante de uma realidade pode dar.
Matéria prima: o lixo. (SUZUKI, 1994, p. 35)

A beleza desses objetos seria conseguida através do poder criativo e rigoroso de transformação do detrito em algo útil e belo.

A produção mais notável parece ser aquela feita a partir do reaproveitamento, da reelaboração formal para a transformação de um objeto em outro. Esses objetos recriados tinham a marca da invenção, mas ao mesmo tempo denotavam a carência material a partir da qual surgiram. Por outro lado, eles

também se vinculavam à indústria, eram transformações feitas a partir de artefatos industriais. Em sua “precariedade” também apontavam as dificuldades e contradições do modelo de desenvolvimento assumido pelo país.

Embora a tentativa de Lina com a exposição pareça ter sido iluminar uma produção esquecida dentro do processo de modernização acelerada do país, ou, como escreveu, “um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença” (SUZUKI, 1994, p. 37), não desenvolve, ainda que não faça a apologia da pobreza, aspectos relacionados à miséria em si, suas causas, como abordá-la ou combatê-la, mas valoriza e expõe, idealizando de certa forma, as saídas encontradas pelo povo para driblar essa condição.

Em “Arte popular e pré-artesanato nordestino”, Lina define a não-alienação coexistente à pobreza material como característica própria à arte popular:

Arte popular é o que mais longe está daquilo que se costuma chamar Arte pela Arte.

Arte popular, neste sentido, é o que mais perto está da necessidade de cada dia, NÃO-ALIENAÇÃO, possibilidade em todos os sentidos.

Mas essa não-alienação artística coexiste com a mais baixa condição econômica, com a mais miserável das condições humanas. (SUZUKI, 1994, p.25)

Lina coloca a produção material popular num horizonte revolucionário quando, na contramão do desenvolvimentismo, lança luz sobre a produção popular. Quer mostrar o povo como “sujeito histórico” e produtor de cultura.

No texto de Lina Bo Bardi e Martin Gonçalves para a exposição “Bahia” (1959) no Ibirapuera, afirmam que:

O gênio poderá criar relações “fixas”, a grande obra prima, a grande obra de arte, a exceção. Mas o homem “só”, precário em suas manifestações artísticas julgadas “colaterais”, reivindica, hoje, seu direito à poesia. Fora das “categorias” não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como que cederá seu lugar a uma expressão estética “não-privilegiada”; a produção folclórica, popular e primitiva, perderá seu atributo (mais ou menos explícito, hoje) de manifestação não consciente ou de transição para outras formas, e significará o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido, há séculos nos “instruídos”, mas que sobreviveu como semente viva, pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios. (BARDI; GONÇALVES, 1959 apud CAMPELLO, 1997, p.65)

No contexto em que realiza a mostra “Bahia” (1959), a estética construtiva ganhava força (em 1956-1957 havia sido realizada a Exposição Nacional de Arte Concreta e o Manifesto Neoconcreto acabava de ser publicado, naquele mesmo ano, por Ferreira Gullar no Jornal do Brasil), a contrapelo, Lina encontra um tipo de produção distanciada da proposta “construtiva”. A “não-alienação” emerge como característica positiva e o produtor do “pré-artesanato”, representa uma expressão estética mais genuína que a provinda dos “gênios” ou “instruídos”. O popular que valoriza, distante tanto dos concretos quanto das representações nacionalistas combatidas pelos mesmos, inaugura uma visão que é nova.

Se parte dos textos, como vimos, remete a uma produção autônoma de objetos de uso e beleza, fruto da “não-alienação”, outra parte remete a concepções

relacionadas tanto a uma aproximação primitivista quanto à referência ao nacionalismo e ao mito romântico de origem.

Em “Por que o nordeste?” Lina escreve sobre a necessidade de descoberta das “raízes populares” do Brasil:

Nem todas as culturas são “ricas”, nem todas são herdeiras diretas de grandes sedimentações. Cavocar profundamente numa civilização, a mais simples, a mais pobre, *chegar até suas raízes populares* é compreender a história de um País. E um País em cuja base está a cultura do Povo é um País de enormes possibilidades. (SUZUKI, 1994, p. 20-21, grifo nosso)

Nesse texto Lina vincula “identidade nacional” às “raízes populares”. Sua formulação remonta a um passado distante onde se esconderiam tais raízes.

Em outros textos Lina fala sobre a necessidade de análise da produção popular e sobre a figura do “povo”, produtor desses objetos:

O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização brasileira “popular” é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Esse balanço não é o balanço do folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço “visto do outro lado”, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. *É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, é o negro e o índio.* Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir. (SUZUKI, 1994, p. 12, grifo nosso)

Nesse sentido, Lina reproduz uma narrativa de origem. Segundo o Modernismo Brasileiro (cuja matriz é um mito romântico de raiz) haveria uma cultura genuinamente brasileira anterior à Missão Francesa, mais ligada ao negro e ao índio. Conforme Chauí (2000), essa narrativa não cessa de se repetir porque opera como nosso “mito fundador”, no “sentido antropológico: solução imaginária

para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos na realidade” e na “acepção psicanalítica: impulso à repetição por impossibilidade de simbolização e, sobretudo, como bloqueio à passagem à realidade”. O mito fundador imporia um vínculo interno com o passado como origem, encontrando incessantemente novos meios para exprimir-se, “novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo”.

Lina de certo modo tenta reconstruir o mito popular para seu projeto. Desconsidera, no entanto, a visão mais conservadora desse mito, que aponta a importância do branco europeu colonizador, para enfatizar a contribuição cultural do popular sob a figura do “nordestino do couro e das latas vazias”, dos “habitantes das vilas”, “do negro e do índio”, porém enfatizando seu aspecto prático.

O discurso de Lina é permeado por expressões que apontam para uma concepção que atribui qualidades inerentes à produção popular. Como já apontamos, a aproximação que faz a essa cultura chega a ter um tom primitivista. Um artigo da revista *Habitat*, por exemplo, publicado sob sua direção e de autoria de Carlos Cortese Caldas, descreve a constante evolução dos índios Carajás comparando-os a “Picassos de tanga”.

Podemos imaginar que para conseguir defender sua abordagem renovada do popular, como produção útil para um outro projeto de nação, Lina teve que recorrer a discursos que já estavam consolidados, como a herança da cultura do índio, a História do Brasil, a importância das raízes etc. Apesar de conservar resquícios de certo conservadorismo, a tônica de seus textos recai nos aspectos práticos dessa produção.

Outro ponto é que a abrangência de seu enfoque está vinculada à necessidade de constante diálogo e negociação com as instâncias políticas envolvidas na realização de seus projetos. Seu texto possivelmente carrega ambivalências provenientes dessa condição. Lina buscava viabilizar seus objetivos e se articulava com forças políticas e governamentais como a Universidade da Bahia, o Governo do Estado, a SUDENE ou Assis Chateaubriand. Podemos ainda lembrar da

atuação nesse mesmo período dos Centros Populares de Cultura (CPCs), as Ligas Camponesas e a União Nacional dos Estudantes (UNE).

Embora recorrente na evolução do modernismo brasileiro, a relação estabelecida entre Lina e a cultura popular tinha características próprias, diferenciando-se da produção anterior e posterior. Mantinha, porém, o horizonte da *síntese* (no sentido de Schwarz) entre “arte popular” e “arte erudita” como possibilidade de superação do atraso.

Para Recamán (2009, p.18), uma diferença na atuação de Lina é o interesse voltado não à cultura popular do passado (como o modelo da casa da tradição colonial presente em Lucio Costa, afinado à célula corbusiana), mas à do presente, que resistia à degradação industrial e à indústria cultural. Ou, como ela mesma escreveu, buscava um caminho diferente da “consolação dos Gadgets” (SUZUKI, 1994, p.24).

Como lembra Rubino (RUBINO; GRINOVER, 2009, p.34), a relação com o passado é um ponto discordante entre os pontos de vista de Lina e Lucio Costa. Para Costa, na arquitetura colonial brasileira se encontrariam as chaves para a arquitetura moderna, enquanto que para Lina, ela estaria na casa de pau-a-pique, do seringueiro, na arquitetura vernacular:

Ainda que Lucio Costa já tivesse ponderado em “Documentação necessária” que a “boa tradição” que vinha da Colônia havia sido transmitida e guardada não pelo arquiteto, mas pelo homem simples, temos aí uma mudança radical de perspectiva. Esse passado colonial era construído e guardado pelo IPHAN, instituição na qual Costa desempenhou papel crucial.

Retomando a distinção entre a “boa” e a “má” tradição feita pelo arquiteto Lucio Costa, percebemos pontos dissonantes entre esses dois expoentes da arquitetura brasileira. No conhecido texto “Documentação necessária” (1938), Costa faz a defesa do valor da casa simples como “obra de arquitetura” e elogia o

saber vernacular informal dos mestres-construtores. Seu estudo permitiria aos arquitetos modernos aproveitar a “lição de sua experiência de mais de trezentos anos”. Este texto termina com a recomendação de que “Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras, sempre tão achincalhado, ao velho “portuga” de 1910, porque – digam o que quiserem – foi ele quem guardou, sozinho, a *boa tradição*”. (COSTA, 1938, grifo nosso). A “boa tradição” dos saberes vernaculares seria, nesse sentido, capaz de imprimir especificidades próprias à estética arquitetônica moderna internacional.

Sob esse ponto de vista, a “boa” produção popular para Lina Bo Bardi, diferente da visão representada por Costa, que se vinculou em meados dos anos 1930 ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, onde trabalharia até início dos anos 1970, apresenta uma conotação distinta que supera a perspectiva modernista e se abre a outras.

O trabalho que valoriza é o “não-alienado”, a capacidade inventiva de criação a partir dos materiais disponíveis. Lina estaria pensando o povo como produtor de cultura. Podemos dizer, apesar de tal afirmação exigir cautela, que tentava construir uma visão “contra-hegemônica” no sentido gramsciano sobre a figura do “povo brasileiro”.

Se retomarmos o texto para a apresentação da exposição “Nordeste”, no qual esses objetos são definidos como resultado da “procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser ‘demitidos’, que reclamam seu direito à vida” (SUZUKI, 1994, p.35), podemos supor que o arquiteto visse nessa produção, para além de outro rumo possível para a indústria, uma possibilidade de emancipação política. Buscaria modificar uma visão já sedimentada sobre o popular, possivelmente a difundida pelo turismo e pelos meios de comunicação de massa, apoiada numa interpretação segundo os padrões “da subserviência”.

Se Lina se esforçava em construir uma nova visão do “povo brasileiro”, noutro sentido, ao colecionar, fotografar e expor os objetos populares, as escolhas que opera seguem padrões modernos (os objetos privilegiados pela estética do modernismo, de formas econômicas, a produção “útil e necessária”). As relações

possíveis frente aos objetos remontam tanto às esculturas de Brancusi, às composições da Bauhaus quanto ao modernismo vinculado de alguma forma ao Primitivismo, esculturas africanas, máscaras negras, Cubismo e afins.

o pensamento de antonio gramsci e a produção de lina bo bardi

Não é raro encontrarmos na bibliografia sobre Lina Bo Bardi a menção de sua referência aos conceitos elaborados pelo pensador italiano Antonio Gramsci. No entanto, conforme Monteiro (2009), ainda não foi possível verificar a extensão dessa influência, sendo somente viável afirmar que no período em que se aproxima da produção popular essas ideias eram amplamente discutidas pelos teóricos da modernização. Para Rossetti (2009), Lina se dividia entre as preocupações da esquerda brasileira e os conceitos elaborados por Gramsci, entre eles, nacional-popular e nacionalismo, o intelectual orgânico e a perspectiva política da ação cultural.

Como vimos, desde cedo Lina esteve envolvida com as questões da tradição, do desenho popular. Já analisamos alguns dos textos que escreveu e percebemos como sua abordagem é distinta diante da hegemônica. Investigar a influência do pensamento de Gramsci ajuda a esclarecer as posturas adotadas por Lina.

Sem sermos especialistas, nossa análise recobra os conceitos de Gramsci através dos estudiosos da influência de seu pensamento na América Latina, como Gruppi (1978), Dagnino (2000), Chauí (1984), Portantiero (1998) e Aricó (1988). Para os mesmos, o entendimento do legado de Gramsci é complexo, pois seus escritos

são esparsos e parte deles possui uma linguagem cifrada, uma vez que escreveu parte de seus textos na condição de prisioneiro político¹⁰.

Os “Cadernos do cárcere”, seus escritos mais difundidos, foram redigidos entre 1929-1935, enquanto Gramsci esteve preso na Itália fascista. Gruppi (1978, p.65-66) aponta vários filões que orientaram a pesquisa dos “Cadernos”, tais como o processo de formação do Estado italiano, a história dos intelectuais e suas relações com as massas e a relação entre cultura e povo, sendo suas questões colocadas de modo concreto tendo em vista um objetivo político preciso. Gramsci era marxista e se referia a essa teoria como “filosofia da práxis” ou também, menos indiretamente, como “materialismo histórico”. Para o autor, a questão que norteia os conceitos de Gramsci é a noção de *hegemonia*, que emerge tanto nas questões ligadas ao poder e à cultura na Itália como nos processos que levam à construção da dominação de uma classe específica. A esse conceito estão ligadas as outras categorias, como sociedade civil, reforma intelectual e moral etc. Nosso interesse concentra-se nos conceitos de “nacional”, “popular” e “nacional-popular”, os quais consideramos fundamentais para compreendermos a recepção da obra gramsciana por Lina Bo Bardi.

Nesse ponto devemos lembrar que a referência de Lina aos escritos de Gramsci é bastante anterior ao período em que os mesmos são traduzidos e se difundem no Brasil e na América Latina. Consta que Lina participou, inclusive, do Partido Comunista italiano na Segunda Guerra, quando as obras de Gramsci eram amplamente citadas pelo seu impacto no marxismo.

10 Conforme Aricó (1988, p.26-27), o contexto da difusão dos conceitos gramscianos esteve ligado mais à origem política que à acadêmica. Na Argentina, nos anos 1950, teria inicialmente surgido numa tentativa não explícita de renovação e atualização teórica do Partido Comunista. Algo similar teria ocorrido com a introdução dos textos de Gramsci no Brasil, inicialmente com a tradução dos “Cadernos do cárcere”, no início dos anos 1960. Mais citada que conhecida, a obra de Gramsci teria sido difundida no contexto dos regimes autoritários, a partir de universidades e centros de ensino, numa busca de através de seu pensamento analisar o difícil momento histórico (ARICÓ, 1988).

Da metade dos anos 1970 aos anos 1980 ocorreu o auge da influência desse conjunto de ideias na América Latina. Seus escritos disseminaram-se por abrirem à esquerda em crise a possibilidade de explorar novas direções teóricas e políticas e por oferecer referências para o exame das nossas especificidades históricas, ainda que originalmente formuladas em relação à situação italiana (DAGNINO, 2000). Teria contribuído, sobretudo, para a tentativa de compreensão dos novos processos políticos que se configuravam, cuja problemática estava ligada à democracia. Para Dagnino (2000, p.69-70), esse ambiente teria alimentado uma forte ênfase na possibilidade revolucionária da hegemonia “como projeto de transformação da sociedade”; contudo, a ideia de democracia teria substituído a ideia de revolução na resistência da esquerda contra os regimes autoritários no período posterior às derrotas das estratégias de luta armada. A leitura predominante de Gramsci dentro da esquerda da América Latina teria sublinhado a confluência de três tendências diferentes: “a crítica renovadora do marxismo tradicional, a ênfase na construção da democracia, com seu correlato fortalecimento da sociedade civil, e – nos interstícios das duas – uma nova abordagem da relação entre cultura e política” (DAGNINO, 2000, p.69-70). Enquanto anteriormente se buscava a ‘politização’ da cultura, ou a inserção de elementos de consciência de classe na cultura popular, a cultura passava a ser entendida como “internamente constitutiva da política”. (DAGNINO, 2000, p.74).

Três textos em que Lina aborda a questão do nacional e do popular dão pistas para nos acercarmos de sua proximidade aos conceitos gramscianos e também de sua necessidade de revê-los diante do contexto brasileiro.

Em “Discurso sobre a significação da palavra artesanato”, Lina faz uma referência direta aos conceitos de nacional e nacionalismo em Gramsci:

E aqui queremos ressaltar a distinção, feita por Antonio Gramsci, entre NACIONAL e NACIONALISTA. Nacional é **diferente** de Nacionalista. Goethe era **nacional** alemão, Stendhal, **nacional** francês, mas nem um nem outro foram nacionalistas. Nacionais são os **valores** reais de um País, ao passo que nacionalistas são as

atitudes políticas que visam impor certas particularidades de um país com todos os meios, às vezes com a violência. Nacionalistas foram Hitler e Mussolini, a última guerra mundial foi provocada pelos ufanismos nacionalistas. (SUZUKI, 1994, p. 17)

O conceito de nacional aparece de forma positiva na explanação de Lina, seriam os “valores reais de um País”. No decorrer deste texto, Lina associa a “estrutura coletivista” do trabalho artesanal às antigas corporações, muito difundidas na Idade Média, porém o mesmo sobreviveria mais como “herança de ofício” que como parte viva de uma estrutura social. A citada distinção entre nacional e “nacionalista” surge no texto quando Lina condena o artesanato originado de uma relação artificial entre donos e trabalhadores, em geral estimulada em países de regime ditatorial de base nacionalista, como ocorrera na Itália fascista.

Por esse motivo o termo nacionalismo carregaria uma conotação tão negativa. Lembremos que Gramsci se posicionava contrariamente ao fascismo italiano e buscava categorias que se distanciassem das concepções dominantes.

Portantiero (1998) considera que a categoria nacional-popular tem papel central na articulação do pensamento gramsciano, sendo uma “encruzilhada” para a qual confluem muitos de seus conceitos fundamentais, como o de hegemonia.

A filósofa Marilena Chauí esteve envolvida com o tema da “cultura popular”, pensando essa produção e ajudando a interpretar a influência de Gramsci na perspectiva política e cultural da América Latina. Chauí (1984) observa as dificuldades e interesses contidos na expressão “o nacional-popular”, comumente convertida em nacionalismo cultural ou em populismo nacionalista. Ao mesmo tempo, o vínculo entre o nacional e o Estado e entre o popular e as classes dominadas parece tornar inviável a “identidade nacional”, alvo dos projetos de “cultura nacional-popular”.

O núcleo do conceito seria a relação entre intelectuais e povo-nação (massas), plano teoricamente polêmico do marxismo. Para Gramsci, na cultura italiana, povo e intelectuais sempre estiveram dissociados¹¹.

Quando Gramsci propôs a expressão nacional-popular pretendia interpretar o nacional e o popular distintamente da hegemonia burguesa ou fascista. O nacional significava a possibilidade de resgatar o passado histórico-cultural italiano como patrimônio das classes populares: seria o passado resgatado pela consciência e pelos sentimentos populares.

Em suas análises políticas, o popular foi tomado segundo determinações sociais e econômicas da divisão de classes. Porém, nas análises da cultura, ele ganhava novos sentidos. Gramsci afirmava a existência de uma religião e uma moral do povo, mais eficientes que as oficiais, distintas “por seu modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade oficial” (CHAUÍ, 1984).

Criticando o cosmopolitismo dos intelectuais italianos, “artificial e provinciano”, Gramsci teria observado a falta de uma literatura popular leiga na Itália, que resultaria no gosto pela literatura popularesca estrangeira. Gramsci considerava populares autores como Shakespeare, Goldoni, Tolstói, Dostoiévski, Victor Hugo, Alexandre Dumas¹². Para Chauí (1984, p. 17), nesta perspectiva, o popular na cultura significaria a “transfiguração expressiva de realidades vividas,

11 Portantiero (1988, p.48) cita um fragmento em que Gramsci comenta o fato de em algumas línguas ‘nacional’ e ‘popular’ serem sinônimos, na Itália, porém, o termo nacional teria um significado muito restrito ideologicamente e não coincidente com o de popular, uma vez que os intelectuais estariam distantes do povo, ou da nação, mas ligados a uma tradição de casta que nunca teria sido quebrada por um forte movimento nacional ou popular vindo a partir de baixo.

12 O popular seria ainda multifacetado, possuindo simultâneos significados, entre eles, a sensibilidade capaz de ligar-se aos sentimentos populares e exprimi-los artisticamente, ainda que o valor artístico da obra fosse contestável, como o melodrama e o folhetim, considerados por Gramsci um estímulo ao sonhar acordado como forma de compensação das misérias reais.

conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem”. Essa transfiguração poderia tanto ser feita pelos intelectuais que se identificam com o povo, como pelos “intelectuais orgânicos”, saídos do próprio povo (CHAUÍ, 1984).

Retomando a posição de Lina, no texto em que avalia o período em que atua em Salvador, “Um balanço dezesseis anos depois”, revê o papel do *design* diante da abrupta industrialização pela qual passou o país. Em determinado ponto do texto, pede um reexame da história recente do Brasil, “o balanço da civilização brasileira “popular” é necessário”, visto não pelo lado do folclore, “sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada”, mas pelo lado do “balanço participante”. Escreve:

É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, é o negro e o índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir. (SUZUKI, 1994, p. 12, grifo nosso)

Já mencionamos que haveria para Lina uma cultura genuinamente brasileira anterior à Missão Francesa, mais relacionada ao negro e ao índio. O popular estaria ligado àquele que trabalha (por necessidade) o couro ou os materiais rejeitados, “as latas vazias”, emergindo como produção vinculada à carência material (ainda que o popular estivesse relacionado ao mito de origem do país, o que constitui a parte mais conservadora de seu texto).

Nesse ponto podemos perguntar quem, para Lina, é o sujeito produtor desses objetos? Quem é caracterizado como “povo”? Já vimos que a produção considerada positiva é a “da autonomia”, porém o trecho citado acima aponta para a questão do vínculo entre o popular e as narrativas históricas de origem. “Por que o nordeste?” também é um texto de revisão. Nele, além da crítica ao desenvolvimento dependente, nota-se uma aguda consciência da situação cultural do país após uma década e meia de regime militar: “Hoje, no balanço da falência cultural, [...], é preciso aceitar a verdade” (SUZUKI, 1994, p.20): a cultura popular poderia embasar o desenvolvimento de um país:

Nem todas as culturas são “ricas”, nem todas são herdeiras diretas de grandes sedimentações. *Cavocar profundamente numa civilização, a mais simples, a mais pobre, chegar até suas raízes populares é compreender a história de um País.* E um País em cuja base está a cultura do Povo é um País de enormes possibilidades. (SUZUKI, 1994, p. 20, grifo nosso)

Podemos supor que Lina buscasse um “popular” livre de idealizações e útil ao desenvolvimento do país, por isso tenha recorrido em diversos textos à negação do folclore como produção subserviente a interesses externos ao próprio povo.

Lina indica o que seria uma possibilidade aberta ao país através de seu encontro com as raízes populares:

Procurar com atenção as bases culturais de um País, (sejam quais forem: pobres, míseras, populares) quando **reais**, não significa conservar as **formas** e os **materiais**, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades. (SUZUKI, 1994, p. 21)

Os materiais e sistemas modernos substituiriam os meios primitivos, porém conservar-se-ia “a estrutura profunda daquelas possibilidades”. Haveria um legado vindo do “primitivo” útil à modernidade. Ainda um pouco mais adiante em seu texto há um parágrafo que aponta para um posicionamento (ou uma revisão):

O Desenho Industrial e a Arquitetura de um País baseados no **nada** são **nada**. Num País que, sobre uma pseudo-arquitetura mais especulação-da-construção, sobre um “Pseudo-Industrial Design”, desfralda um pressuposto ingresso no convívio das grandes nações, essa notas querem ser um repensamento, não apenas para quem conhece o caminho, mas também para quem, em boa fé, pensou que o caminho aparentemente mais fácil fosse o caminho válido (SUZUKI, 1994, p. 24)

Lina reivindica a participação da produção popular no processo de modernização e de industrialização do país, que mantinha, contudo, as anteriores estruturas. Critica a importação de um modelo internacional de modernização (estranho à nossa realidade), o qual gera dependência.

Cabe-nos perguntar o propósito que Lina tinha em mente ao almejar especificamente o “resgate histórico”, por que queria “cavocar” até atingir as profundas “raízes populares”. Os projetos de expografia e textos que escrevera sobre a produção popular dão alguns indícios, mas o entendimento se completa apenas com a análise do seu projeto para a Escola de Desenho Industrial e Artesanato, formulado em 1963.

Seu último projeto realizado em Salvador é tido como síntese de seus objetivos em relação à produção popular (PEREIRA, 2008). A Escola de Desenho Industrial e Artesanato se fundamentaria no aprendizado estabelecido entre alunos de engenharia ou arquitetura e mestres artesãos. Os primeiros ensinariam seus conhecimentos teóricos aos últimos, e, estes, seus conhecimentos práticos aos primeiros, visando a produção de objetos-tipo para a indústria. O aprendizado se estabeleceria pelo contato e troca de experiências entre ambos¹³.

Pereira (2008) apresenta o documento intitulado “Projeto para Escola de Artesanato – dados informativos sobre o conjunto arquitetônico do Solar do Unhão e as atuais atividades do MAMB e MAP Unhão”, encontrado nos arquivos do MAM-BA com data provável de 1963. O documento descreve, no formato de relatório técnico, o projeto para o conjunto do Unhão. Inicialmente descreve as áreas do conjunto arquitetônico do Solar e discrimina as atividades em projeto e em

13 Ao dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1960, Lina vislumbrou a publicação de um periódico com a função de questionar hábitos e costumes da sociedade baiana. Junto com a notícia do periódico, divulgou-se a intenção de se fazer em Salvador uma “Universidade Popular”, a qual Pereira (2008, p.154) caracteriza como uma antecipação ao projeto de criação da Escola de Desenho Industrial: “propostas que podem ser entendidas como consequência da forma de Lina entender a cultura em seu aspecto vivo e dinâmico”.

desenvolvimento. Entre as áreas, descreve um galpão onde funciona o CETA, “Centro de Estudos e Trabalho Artesanal”, “que conta com oficinas para mestres artesãos e seus aprendizes” (BARDI, 1963? apud PEREIRA, 2008, p.242).

Como finalidade da “Escola industrial para projetistas e mestres de ofício”, Lina propõe a eliminação da fratura Projeto-Execução no campo do Desenho Industrial, “visando eliminar o caráter anônimo e aviltador do trabalho de execução manual, comparado ao excessivo intelectualismo despido de qualquer ligação diretamente prática, do trabalho de projeção” (BARDI, 1963? In PEREIRA, 2008, p.244)¹⁴.

Para Lina, seria inviável a criação de uma escola voltada estritamente ao desenho industrial, dada a fase inicial da industrialização do país e seria necessário o conhecimento da atividade artesanal em suas possibilidades econômicas e seus valores culturais que “devem estar na base da futura formação estética do futuro desenho industrial nacional” (BARDI, 1963? In: PEREIRA, 2008, p.245).

Nas oficinas seriam executados os objetos projetados na Escola. “Trabalho feito em equipe pelos estudantes mestres e pelos estudantes projetistas.” (BARDI, 1963? In: PEREIRA, 2008, p.247). Os mestres de ofício frequentariam aulas de Desenho e de História da Arte e estaria programada para cada dois anos uma exposição, ligada à Bienal do MAMB, de objetos “padrão” para a indústria.

Ao final do tópico Lina resume:

¹⁴ Para exemplificar, Lina cita as etapas da construção de uma cadeira. O projetista estaria distante da materialidade do seu objeto, que resultaria “sem ligação histórica com uma tradição”. De outro lado, o executor, “o operário anônimo”, cujo trabalho seria “uma mecânica avulsa de qualquer dignidade”. Por isso, defende que é “imprescindível, implantar sobre uma realidade prática uma efetiva colaboração projeto-execução, a atividade que se anuncia como a marcante na nossa civilização: a produção de Arte ligada à vida prática: o Artesanato transformado em Industrial Design” (BARDI, 1963? In: PEREIRA, 2008, p.245).

O objetivo desta Escola é principalmente a formação de mestre de ofício em processo dos instrumentos culturais para poder colaborar com os projetistas Engenheiros, Arquitetos e demais técnicos da Moderna Arquitetura e Arte Industrial, e vice-versa, eliminando a fratura Projeto-Execução que põe em compartimento estanque projetista e operário. A Escola se propõe também experimentar um sistema de cultura prática direta e rápida, técnica também na parte artística e crítico-literária, no sentido da eliminação imediata de todo o anedótico e sentimentalmente inútil à vida de hoje. Quer também experimentar construir sobre bases técnicas e práticas uma ética sentimental e poética, nova, não mais ligada aos velhos problemas idealísticos e espirituais. Naturalmente dentro dos limites das profissões a que a Escola se dedica. (BARDI, 1963? In: PEREIRA, 2008, p.247).

As aulas seriam compostas por disciplinas das áreas técnicas de Desenho ministradas por estudantes de Engenharia e Arquitetura, haveria o ensino de desenho à mão livre, História da Arte, Artes Plásticas, Arquitetura e Artesanato, Teatro, Música e Literatura. Seriam oferecidas 20 vagas para mestres de ofício e 20 vagas para projetistas e explorados os seguintes materiais: “ferro, metais não-ferrosos, madeira, barro, vidros e cristais, pedras preciosas” e as disciplinas ministradas: “Cultura Histórico Artística, Desenho Técnico, Projetação”, sendo a última relativa ao desenho de representação a mão livre.

A Escola de Desenho Industrial seria, na prática, uma versão brasileira das escolas modernas europeias, adaptadas à realidade local. Da referências às escolas alemãs Bauhaus e Ulm, Lina assinalou a necessidade de eliminar a “Utopia” e a “Metafísica”, “inúteis a um país jovem”.

No entanto, diante das lacunas do projeto, permanecem dúvidas em relação à forma através da qual tais saberes se fundiriam. Outra observação recai sobre o caráter da incorporação dessa produção à indústria. No entendimento da própria Lina, a produção “pré-artesanal”, vinculada à miséria, tenderia a desaparecer quando essa condição fosse superada. Escreveu:

No Nordeste existe, se queremos continuar a usar a palavra artesanato, um **pré-artesanato**, sendo a produção nordestina extremamente rudimentar. A estrutura familiar de algumas produções como, por exemplo, as rendadeiras do Ceará ou os ceramistas de Pernambuco, podem ter uma aparência artesanal, mas são grupos isolados, ocasionais, obrigados pela miséria a este tipo de trabalho, que desapareceria logo com a necessária elevação das rendas do trabalho rural. (SUZUKI, 1994, p. 26-28)

Como opção à “pseudo arquitetura” e ao “pseudo industrial design” haveria outro caminho. A própria Lina avaliou que nos anos 1950 e 1960 um “grupo de muitos” começou a procurar um “caminho pobre”, diferente da “consolação dos Gadgets” (SUZUKI, 1994, p.24).

Para Rossetti (2009), Lina tentou resolver no Brasil um problema de matriz cultural externa: sua referência seria o desenho industrial italiano e a nova produção deveria estar concentrada em pequenas indústrias, como ocorreu na industrialização da Itália.

Lina pensa a possibilidade de construção de um “desenho industrial brasileiro” a partir das relações de produção, de uma adaptação (e participação popular) à realidade do capitalismo industrial.

A filiação de Lina Bo Bardi ao pensamento de Antonio Gramsci se evidencia nitidamente na proposta para a Escola de Desenho Industrial e Artesanato (EDI), na qual Lina tenta lidar com as possibilidades daquele momento histórico, de brusca industrialização e procurava inserir a produção popular nesse processo como

maneira de aproveitar a capacidade criativa e perpetuar conhecimentos vernaculares fadados ao desaparecimento.

O escultor Mário Cravo, em entrevista concedida a Pereira (2007, p. 199), interpreta: “o conceito é que se vai desaparecer, se essas manifestações populares têm que desaparecer, por que não aproveitamos de alguma forma e assassinamos? [...] E então, de certa forma, trazer esses mestres para a cidade foi uma maneira de sacrificá-los”. Mário Cravo, nessas palavras, atenta para a possibilidade do caráter exclusivamente simbólico da incorporação desses saberes. No entanto, tal fusão dar-se-ia num sentido de permanente resistência¹⁵.

A proposta do “assassinato organizado do popular” nas palavras de Mário Cravo permitiria uma forma de libertação das condições impostas pela carência material e incorporação de saberes tradicionais ao desenvolvimento industrial, o qual Lina apoiava.

Já vimos que para Gramsci o conceito de nacional-popular está relacionado à construção da hegemonia, que operaria no sentido de uma direção cultural e também no sentido de uma direção política. Hegemonia constituiria a visão de mundo existente, a maneira como nos representamos e como entendemos os conceitos e fatos que nos cercam. Nas palavras de Gramsci, a construção de hegemonia requer “a obtenção de uma unidade “cultural-social” mediante a qual uma multiplicidade de vontades dispersas, com objetivos heterogêneos, são

¹⁵ Outro ponto é que por volta dessa época, marcada pela necessidade de construção de uma representação hegemônica do popular, parece ganhar corpo um conjunto de produções, mais ou menos contemporâneas, que tratam de expressões nordestinas como expressões do próprio povo brasileiro, como os filmes cinema-novistas “Vidas Secas” (1963) de Nelson Pereira dos Santos e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) de Glauber Rocha. Neles aparecem de forma destacada e afinada à dura linguagem do filme elementos similares aos que Lina recolhe e expõe, como a roupa de vaqueiro, objetos de montaria etc. Um pouco mais tarde, em 1966, Maria Bethânia apresenta a música “Carcará” de João do Vale no show Opinião no Rio de Janeiro. Em 1960 encena-se “Morte e Vida Severina” no Teatro Experimental Cacilda Becker, para a qual o arquiteto Flávio Império realiza cenários e figurinos com materiais descartados.

soldadas juntas com um objetivo único, com base numa mesma e comum concepção de mundo”. No entanto, esse complexo conjunto de ideias também propiciaria o surgimento de uma *contra-hegemonia* por parte daqueles que resistissem à interiorização desta cultura dominante.

Distinta de governo (o *dominium* como instituição política, e até como uso da força) e de ideologia (sistema abstrato e invertido de representações, normas, valores e crenças dominantes). Conforme Chauí (1984, p.19), a hegemonia não seria uma forma de controle sócio-político nem de manipulação, mas uma “direção geral” (política e cultural) da sociedade:

Um conjunto de práticas, idéias, significações e valores que se confirmam uns aos outros e constituem o sentido global da realidade para todos os membros de uma sociedade, sentido experimentado como absoluto, único e irrefutável porque interiorizado e invisível como o ar que se respira. Sob essa perspectiva, *hegemonia é sinônimo de cultura em sentido amplo e sobretudo de cultura em sociedades de classes.* (CHAUÍ, 1984, p. 19)

O conceito significaria o que Gramsci denominou como “visão de mundo”, ou a maneira através da qual os sujeitos sociais se representam, como interpretam acontecimentos, suas noções de espaço, tempo, trabalho e lazer, dominação e liberdade, possível e impossível, necessário e contingente e instituições sociais e políticas, “cuas balizas invisíveis são fincadas no solo histórico pela classe dominante de uma sociedade” (CHAUÍ, 1984, p. 19).

Embora Lina faça referência às categorias de Gramsci, foi preciso lidar com as especificidades do país e do particular momento histórico. Lina esteve atenta ao caráter produtivo do popular, mas foi sensível às complexas forças que mobilizavam esforços para a concretização de uma modernização dependente. Naquele período, possivelmente Lina compartilhasse as esperanças comuns numa reviravolta política. Buscava viabilizar seus projetos e por isso se articulava com forças políticas e governamentais. Ao mesmo tempo tomava conta do debate público o papel político

do povo. Podemos lembrar da atuação dos Centros Populares de Cultura (CPCs), as Ligas Camponesas, a União Nacional dos Estudantes (UNE), que atuavam nesse mesmo período e que tomavam a cultura popular como expressão de identidade nacional e como linguagem adequada aos fins de luta política¹⁶.

Ao seu modo Lina incorporou os ideais de participação vindos do projeto nacional-popular, uma vez que vislumbrava a participação popular no processo de modernização do país – seus textos são permeados por expressões como “povo ativo”, “balanço participante”, “a verdadeira liberdade só pode ser coletiva”, as quais atestam essa vontade.

Retomando o início de nossa discussão, enquanto a produção cultural do período se polarizava entre tendências tão distintas quanto, por exemplo, o Projeto Construtivo e o Projeto Nacional-popular, que oscilavam entre a construção de uma arte vinculada à modernização e a sua subordinação à mobilização social, Lina, como vimos no projeto para a Escola de Desenho Industrial, pensava a produção de arte ligada à vida prática, “o Artesanato transformado em Industrial Design”. O *Design* é o instrumento de esperança, de mudança. Desde que o povo participasse efetivamente da passagem de país agrário para modernizado.

O caminho seria a construção de um desenvolvimento industrial baseado na herança cultural do país. Lina pode pensar essa alternativa pela concepção de cultura atrelada à de política, herdada do pensamento de Gramsci. Ao propor a EDI, queria superar a dependência econômica (por isso também cultural e política), vislumbrando alcançar a construção de uma “contra hegemonia”, a qual conduziria ao desenvolvimento autônomo, mais participativo e igualitário.

¹⁶ Ao iluminar a produção popular, Lina cumpriria o papel do intelectual teorizado por Gramsci. O pensador propõe ao partido comunista a tarefa de construir o ainda inexistente nexo entre intelectuais e massas, entre uma cultura laica, moderna e científica, e uma cultura popular, desorganizada e contraditória por aglomerar, citando Lina, de maneira “indigesta”, diferentes concepções de mundo. Essa massa necessitaria da intervenção para se organizar e se distinguir, para romper com a hegemonia dominante.

No ano seguinte Lina foi levada a deixar Salvador por força da Ditadura¹⁷. Em “Cinco anos entre os ‘brancos’”, descreve sua passagem por Salvador como um conjunto de ações e “sonhos coletivos”, que envolviam pessoas vindas da Universidade, artistas e intelectuais da Bahia e de outros estados do Nordeste, e que buscavam a construção de novos valores culturais para o país.

O golpe de 1964 pôs fim a essas “esperanças coletivas”. Embora Lina teorizasse e agisse em função do desenvolvimento do país, não fazia parte de sua pauta as questões que a Ditadura recuperava, especialmente as relacionadas às questões da “identidade nacional”.

Apesar de retomar alguns aspectos “primitivistas”, Lina cria um olhar diferente sobre a arquitetura e os objetos populares. Neles, inusitadamente destaca seus aspectos construtivos, cuja essência poderia embasar uma alternativa ao desenvolvimento dependente do país. Essa forma de olhar para a produção popular encontrará rebatimentos na produção de Lygia Pape e Hélio Oiticica em torno dos anos 1960. Esses artistas mantêm o mesmo olhar, no entanto, voltam-se a um projeto distinto. Na verdade têm como que um “programa” estético baseado na produção popular.

¹⁷ Um artigo do arquiteto e historiador Bruno Zevi relembra o cancelamento da exposição “Nordeste do Brasil”, quando já se encontrava em curso o regime militar, às vésperas de sua inauguração em Roma: “Generais e seus embaixadores tanto vetam a exposição de arte popular quanto a de Brasília. São argumentos muito perigosos, subversivos, porque, de formas opostas, referem-se ao interior faminto do continente, à realidade do País e à sua realidade, da miséria e da cultura, gerais e embaixadores perdem a cabeça, desafiam o ridículo e, por fim, proíbem insensatamente uma exposição” (ZEVI, 1965 apud PEREIRA, 2008, p.212).



Carrancas do Rio São Francisco
Fotos: Armin Guthmann
Fonte: SUZUKI, 1994, p.27 e p.28



Primeiro andar da Exposição Nordeste (1963) (à esquerda)
 Estante com ex-votos (à direita)
 Fotos: Armin Guthmann
 Fonte: SUZUKI, 1994, p.41 e p.38



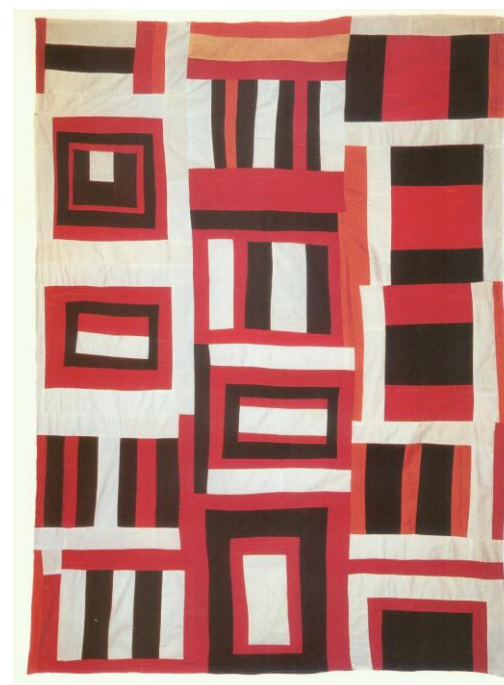
Pilões de madeira, andar térreo da Exposição Nordeste (1963) (à esquerda)

Foto: Armin Guthmann

Bonecas de pano (à direita)

Foto: Arquivo Lina Bo Bardi

Fonte: SUZUKI, 1994, p.39 e p.33



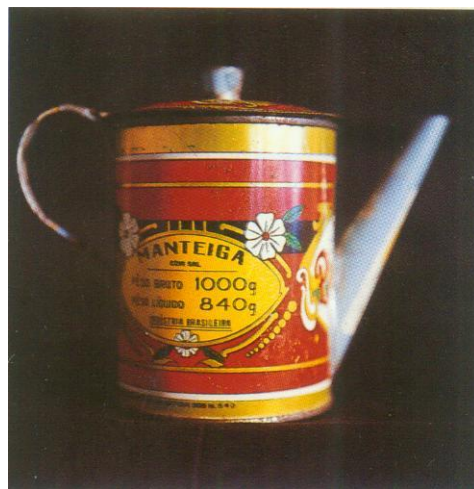
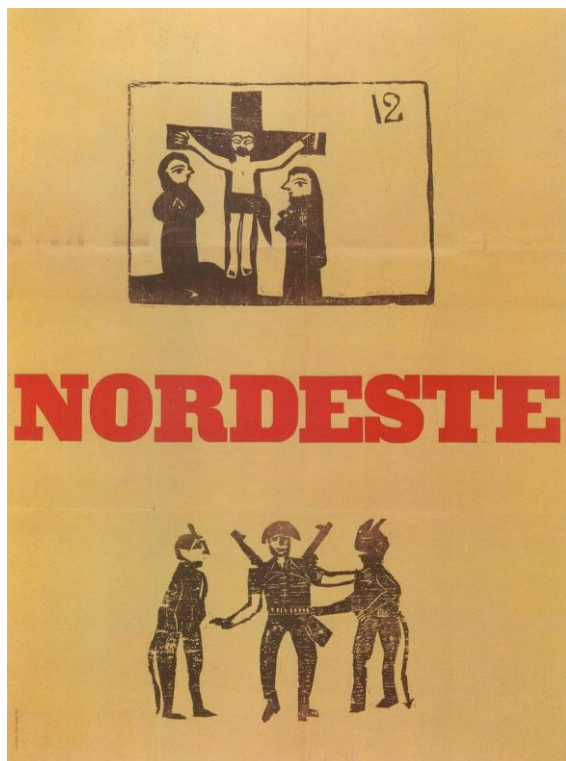
Jogo de utensílios domésticos de madeira (à esquerda)
Foto: Arquivo Lina Bo Bardi
Colcha de retalhos (à direita)
Foto: Armin Guthmann
Fonte: SUZUKI, 1994, p.30 e p.31



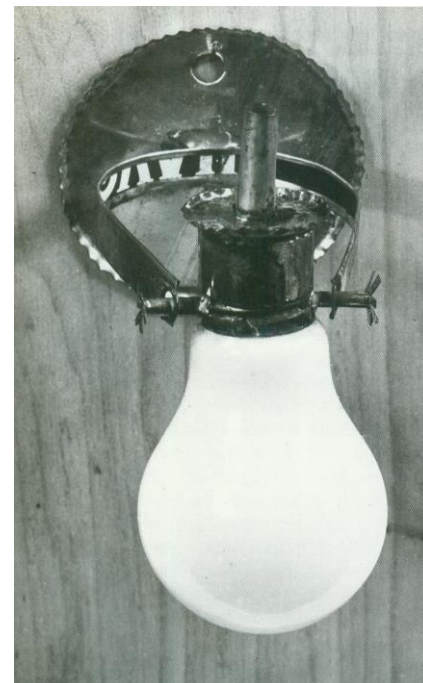
Exposição “Fragmentos: artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi”
Centro Cultural Solar Ferrão, Salvador, 2009
Fotos da autora



Exposição "Fragmentos: artefatos populares, o olhar de Lina Bo Bardi"
Centro Cultural Solar Ferrão, Salvador, 2009
Fotos da autora



Cartaz da exposição Nordeste (1963) (à esquerda)
 Bule feito de lata de manteiga (à direita)
 Fotos: Arquivo Lina Bo Bardi
 Fonte: SUZUKI, 1994, p.34 e p.37



Balde feito de pneu de caminhão (à esquerda)

Foto: Luiz Hossaka

Lamparina (fifó) feita de folha de flandres e lâmpada queimada (à direita)

Foto: Arquivo Lina Bo Bardi

Fonte: SUZUKI, 1994, p.61 e p.56

participação e vanguarda nos anos 1960

Já vimos como simultaneamente ao apogeu do projeto nacional-desenvolvimentista (a época da construção de Brasília, exemplo paradigmático) começa a emergir um conjunto de críticas, que configuram outro projeto possível de desenvolvimento nacional, o chamado “nacional-popular”. Junto à grande mobilização social do início dos 1960, uma decisiva virada política passa a ser encarada como algo dentro do horizonte possível. Não tarda para esse novo posicionamento repercutir no debate e na produção de cultura.

Mesmo dentro do campo do Projeto Construtivo Brasileiro, essa inflexão tem efeitos contundentes: Ferreira Gullar se desvincula desta vanguarda artística em favor de uma atuação direta, na linha do CPC, visando à conscientização política das massas.

Nessa época, a participação do espectador na obra de arte, iniciada nas propostas neoconcretas, se expandira até atingir um estado em que era essencial um envolvimento ativo. Dentro desta experimentação, o morro oferece um campo novo para o desenvolvimento dessa pesquisa. Sua “descoberta” colaborou para as experimentações e a formulação de uma renovação estética. É relevante o fato de que nas leituras da arquitetura da favela presentes tanto na dissertação de Lygia Pape, “Catiti catiti, na terra dos brasis” (1980), quanto nos textos de Oiticica, surjam termos associados às pesquisas do neoconcretismo, como a “primitividade construtiva popular”, o “tropismo construtivo” e a metáfora da fita de Moebius, tão importante para descrever a continuidade entre interior e exterior das habitações, a reversibilidade de espaços e a presença estrutural da cor.

A aproximação desta dupla de artistas plásticos à “favela” difere-se em vários sentidos do projeto “gramsciano” de Lina Bo Bardi para a cultura popular. Se Lina estava empenhada na realização de um projeto mais amplo visando à modernização, numa época em que se pregava a aliança entre burguesia nacional e setores populares em busca da emancipação e do desenvolvimento nacional, a dupla proveniente da neovanguarda neoconcreta buscava distintas respostas ao “subir o morro”.

capítulo 2

o “caráter
parangolé” e os
“quartos-tudo”, a
descoberta da
cultura do morro
por lygia pape e
hélio oiticica nos
anos 1960

Enquanto no contexto político-cultural do período emergiam variadas propostas de participação, as proposições de Oiticica e Pape se apresentam descoladas, para além dos limites desse projeto. O interesse e certa idealização da produção popular são retomados por esses artistas, porém sob outro viés. Alguns aspectos se repetem, como a valorização feita por Lina aos aspectos construtivos da produção popular, porém outros, distintos, despontam. Pape e Oiticica tomam outras direções no desenvolver de suas trajetórias.

“sou a mangueira”

Numa fotografia muito difundida, o menino Mosquito, da Mangueira, veste o “Parangolé P10 capa 6” (1965) enquanto dança em frente ao “Bólide Vidro 5 Homenagem a Mondrian” (1965). Diferentemente das primeiras fotos dos “Parangolés”, nas quais os passistas dançam em jardins, praças, em meio ao verde ou no ambiente do morro, para essa junção de obras, Oiticica escolhe a cidade. Numa luz que indica não ser mais dia e ainda não ser noite, Mosquito se desenvolve dançando com a capa na qual se lê “Sou o mascote do Parangolé o Mosquito do samba”. Ao fundo uma avenida onde se vê prédios altos mesclados a casarões tradicionais. Entre os carros estacionados na rua asfaltada há diversos Fuscas; pedras portuguesas revestem a calçada: os pés de Mosquito estão descalços.

Para além de registrar o momento de ativação de um “Bólide” e de um “Parangolé”, a foto retrata um menino pobre sambando na cidade, no espaço público. Essa imagem marcante inusitadamente revela alguns níveis das preocupações de Oiticica nesse especial momento de mudanças, em que arranha-céus se mesclam a casarões: de um lado a vontade de renovar os parâmetros convencionais da fruição estética e, de outro, o interesse pelo popular mesclado ao interesse pelo cotidiano urbano.

Segundo consta, Oiticica foi levado pela primeira vez ao Morro da Mangueira em 1963 pelo escultor Jackson Ribeiro, que fora chamado para pintar carros alegóricos (Jacques, 2001). Esse encontro com a Mangueira será decisivo para a produção de HO daquele período e, de forma geral, para um tipo de revisão que fez de sua produção. Oiticica se entregou de corpo e alma à experiência da cultura do morro, lá fez amigos, frequentou os ambientes, inclusive os mais “barra pesada”, aprendeu a sambar e se tornou passista da Escola de Samba da Mangueira.

Algumas obras desse período foram marcantes e chamaram nossa atenção: com os “Bólides” HO deu início à ideia de participação ativa, que encontrará diferentes desdobramentos em sua trajetória, os “Parangolés” marcaram a expansão da obra para o meio urbano e o ambiente “Tropicália”, de maneira particular, recoloca em debate a questão da identidade nacional. Analisaremos essas propostas juntamente aos textos que HO escreveu sobre elas.

Os “Bólides” (1963) foram criados a partir da apropriação de objetos cotidianos como potes de vidro, telas de metal, caixas de diversos materiais, sacos, latas etc. e serviam para conter materiais como areia, pigmentos, terra, pedras, conchas moídas, água e outros materiais de modo a provocar, por meio do seu manuseio, uma experiência renovada das cores e das sensações. Eles requeriam a atitude de desvendá-los, abrindo gavetas, olhando através de frestas, mexendo em telas, fuçando para descobrir o que poderia ser revelado. É a essa ideia que seu nome remete: um asteroide que se expande explosivamente ao entrar noutra atmosfera.

De várias maneiras Oiticica descreveu a proposta, como por exemplo quando afirma que:

Os *Bólides* eram caixas e vidros. Umas caixas como se fosse a materialização do pigmento. Era a cor pigmentária e tinha sempre textura. Eram coisas manipuláveis, que você podia mexer. [...] Eram peças manipuláveis de cor, que você tinha que olhar por buracos, olhar através de frestas cores mais fortes, que se

escondiam, umas por dentro das outras [...] espaços poético-tácteis e pigmentares de contenção. (OITICICA, 1980, p.189 apud FAVARETTO, 2000, p.91)

Esses experimentos também foram descritos por Mário Pedrosa:

[...] o contraste simultâneo das cores passa a contrastes sucessivos do contato, da fricção entre sólido e líquido, quente e frio, liso e rigoroso, áspero e macio, poroso e consistente. Dentro das caixas saem telas rugosas e coloridas, como entranhas, gavetas se enchem de pó, e depois são os vidros nos primeiros dos quais ele reduziu a cor a puro pigmento. Os materiais mais diversos se sucedem, tijolo amassado, zarcão, terra, pigmentos, plásticos, telas, carvão, água, anilina, conchas trituradas. [...] Assim ele deu a volta toda ao círculo da gama sensorial-táctil, motora. A ambiência é de saturação virtual, sensorial. (PEDROSA, 1981, p.208 apud FAVARETTO, 2000, p.103)

Os “Bólides” marcam a entrada definitiva da participação do público nas proposições de HO. A “participação”, que no projeto nacional-popular se pensava e se conformava especialmente como mobilização social, encontra outra forma nesse tipo de proposição. Ela se dá através do corpo, que passa a ocupar o lugar central antes designado ao olho, à contemplação visual.

Os “Bólides” provêm da investigação de Oiticica sobre a cor e continuam a exploração corpo/espço iniciada durante o movimento neoconcreto. Porém, naquele período, o foco de sua investigação estava voltado ao tensionamento (e ruptura) dos suportes modernos, como nos “Bilaterais” (1959), “Relevos Espaciais” (1959) e “Núcleos” (1960), que ainda traziam a forte referência ao repertório formal construtivo. Com os “Bólides”, a cor passa a se relacionar à experiência tátil-sensorial da obra, ou, nas palavras de HO, à construção de “espaços poético-tácteis”. Nesse sentido, os “Bólides” são um salto. Um salto para dentro, rumo ao interior da experiência individual.

Tal evolução, ao mesmo tempo em que dá prosseguimento às investigações de HO, também marca o início de seu interesse pelo cotidiano urbano e seus objetos. O “banal”, no sentido do que é exterior ao universo da arte, passa a fazer parte do seu material de trabalho. Como aponta Favaretto (2000, p. 92) a apropriação de objetos feita por Oiticica se diferencia da colagem cubista, do *ready-made*, do *objet trouvé*. O material que dá condições ao surgimento dos “Bólides”, ou, como nomeou, os “transobjetos”, foi descrito pela seguinte operação:

O que faço ao transformá-lo (o objeto apropriado) numa obra não é a simples “lirificação” do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma idéia estética, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma idéia universal sem perder a sua estrutura anterior. Daí a designação de “transobjeto” adequada à experiência. (OITICICA, 1986, p.63-65 apud FAVARETTO, 2000, p.92)

Para Grubert (2006, p.58), ao incorporar objetos industrializados de baixo custo presentes no cotidiano urbano, Oiticica mantinha quase inalterada a função prática para a qual eles haviam sido projetados e produzidos, porém “subvertendo-a e usando-a de forma inusitada”. Caixas, sacos e cubas de vidro continuariam sendo recipientes; líquidos e pigmentos continuariam sendo usados como tais, porém agora sem a “utilidade prática” inicial. Na proposta de Oiticica, os materiais convertiam-se em meios para a abertura a outro universo, sensível.

Essa experiência propõe outro comportamento diante dos objetos. Haveria a possibilidade imanente de transformar objetos corriqueiros em “bólides”. Devolver ao corpo, à sensibilidade física, sensorial, uma potência que até então não havia sido ativada através das Artes Plásticas era o cerne dessas propostas¹⁸.

18 Nossa análise centra-se nos “Bólides” iniciais aos quais Oiticica chamou de “Bólides Vidro” e “Bólides Caixa”. Num período posterior, por volta de 1967, HO realizou outra série da qual fazem parte, por exemplo, o “Bólido Saco Olfático” (1969), “Bólido Saco Teu amor eu guardo aqui” (1967)

Embora os “Bólides” dependam da apreensão individual, particular, da obra, existe por detrás um projeto para uma mudança coletiva; para Oiticica, seguindo a visão preponderante sobre o papel da Arte, a transformação do mundo se iniciava com a transformação do indivíduo. Além de vislumbrar a superação de suportes e gêneros artísticos, sua aposta era atingir uma nova postura existencial, renovando a maneira de olhar os objetos e, por fim, o próprio mundo.

Embora somente anos mais tarde, em 1969, HO tenha formulado em “The Senses Pointing Towards a New Transformation”¹⁹ que os “processos de arte” poderiam interferir no comportamento dos indivíduos, podemos considerar os “Bólides” inaugurais em relação à proposição de uma nova postura frente ao mundo. No texto, Oiticica escreve:

O processo de deslocar o principal foco estético para longe das chamadas artes “visuais” e a introdução, então, de outros sentidos, não deve ser considerado ou olhado de um ponto de vista puramente estético; é muito mais profundo; é um processo que, em seu sentido mais extremo, se relaciona e *propõe uma possibilidade de novo comportamento descondicionado*: a consciência do comportamento como chave fundamental para a evolução dos chamados processos de arte → *a consciência de uma totalidade, da relação indivíduo mundo como uma ação inteira*, onde a idéia de valor não está relacionada a um “foco” específico: o evento esteticista anteriormente tomado como o “objeto focal” [...]. (OITICICA, 1969 apud BRAGA, 2008, p.264, grifos nossos)²⁰

e “Bólido Cama I” (1968), os quais guardam certa proximidade com as propostas de Lygia Clark dessa época, mais direcionadas à ressensualização dos objetos ligada a um tipo de terapêutica.

19 Conforme Braga (2008, p.263-264), “The Senses Pointing Towards a New Transformation” foi escrito por HO em 1969, enquanto ainda morava em Londres, para ser publicado na revista “Studio International”. Minada essa possibilidade, Oiticica redige outra versão do texto, mais sintética, para ser publicada no catálogo da exposição “Information” (1970), no MoMA de Nova Iorque.

20 Tradução da autora.

Essa mudança de comportamento a partir da proposta da arte seria o ponto de partida para amplas mudanças, para além da arte. Conforme Braga (2008, p.264), Oiticica não teria mencionado explicitamente a transformação política ou social por compreender que o comportamento seria “como uma totalidade, em analogia à junção de todos os sentidos em um ‘corpo de significações’”.

A ideia de “descondicionar” comportamentos encontrará desdobramentos no decorrer de toda trajetória de HO, sob variados aspectos.

Os “Bólides” inauguram tais características na produção de HO, porém, mantendo certa prefiguração de “objetos de arte”: mesmo que tensionassem seus espaços com suas concepções e práticas ainda podiam ser apresentados no interior do chamado “cubo branco”, o dispositivo do museu ou galeria modernos.

Os “Parangolés”, propostas contemporâneas aos “Bólides”, marcam de maneira decisiva a ruptura com o espaço expositivo do museu. Se os “Bólides” representaram a superação de paradigmas construtivos e a entrada definitiva de HO no campo experimental, o salto em direção ao interior, à (recuperação da) sensibilidade individual, os “Parangolés”, que desenvolvem pontos que lhes são imanes, representam um salto para fora, em direção à cidade, ao cotidiano urbano, ao universo do coletivo.

Os “Parangolés” eram capas, tendas e estandartes, paramentos desenhados para se modificarem, e com isso modificar o ambiente circundante quando usados para dançar. Pode-se dizer que só se realizem plenamente a partir do evento que geram. Nas palavras de Sperling (2008, p.120), “Sujeito e parangolé formam um todo centrífugo, que extravasa para o externo, em limites fluidos desenhados pela experiência”.

A superação da pintura e da escultura, dos suportes tradicionais da representação, encontra nos “Parangolés” outro desdobramento: atinge outro patamar de envolvimento do público através do corpo.

Ao mesmo tempo em que rompem com esquemas tradicionais de representação, os “Parangolés” recuperam aspectos essenciais da tendência construtiva da qual HO provinha. Se imaginarmos como capas e tendas dos “Parangolés” foram “construídos” – seu “projeto”, seus moldes, como foram costurados, como se sobrepõem, justapõem e se dobram –, percebemos uma racionalidade quase arquitetônica presente na estrutura montada com os recortes de tecido, a qual deriva de um pensamento essencialmente construtivo. (Um deles, por exemplo, “Parangolé P31 capa 24”, de 1972, embora de um período posterior, se constituía de uma fita de Moebius feita de tecido).

No entanto, ao inserir a dança, HO promove uma verdadeira revolução nesses princípios construtivos. Dançar com os “Parangolés” modifica radicalmente a estrutura das capas: recortes quadrados, faixas, retângulos costurados, perpassados, se metamorfoseiam em manchas de cor, cores revelando cores, organicamente redesenhadas pelos movimentos. Ao mesmo tempo em que recorria à sintaxe construtiva, o “Parangolé” a alargava e superava.

Nesse sentido, o repertório da vanguarda construtiva (vinculada ao funcionalismo) é redesenhado para outra sensibilização do sujeito.

Em entrevista, Oiticica narrou a “descoberta” da palavra “Parangolé”:

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia, eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns dois metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulos no chão. Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara estancou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é ...” e a única coi-

sa que eu entendi, que estava escrito, era a palavra “Parangolé”. Aí eu disse: É essa a palavra. (OITICICA, 1980 apud FAVARETTO, 2000, p.117)

Esse interesse por um outro tipo de “construção” norteia os princípios definidores do “Parangolé”. Em 1964, HO formula as “Bases fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’”. Segundo suas palavras, os “Parangolés” marcariam um ponto crucial no desenvolvimento da “estrutura-cor no espaço”, principalmente no que diz respeito a uma nova definição do “objeto plástico”:

Seria, pois, o “Parangolé” um buscar antes de mais nada estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes da gênese objetiva da obra, a plasmação direta perceptiva da mesma. Esse interesse, pois, pela *primitividade construtiva popular* que só acontece nas paisagens urbanas, suburbanas, rurais, etc., obras que revelam um núcleo construtivo primário, mas de um sentido espacial definido, uma totalidade. [...] (OITICICA, 1964 in CATALOGUE..., 2004, grifos nossos)

A descoberta de uma “primitividade construtiva popular” e de um “núcleo construtivo primário” a estruturar a habitação do morro exemplifica o interesse de HO por um tipo distinto de arquitetura. Para descrevê-la, HO se atém a aspectos que já haviam sido elaborados nas propostas neoconcretas. Descreve, por exemplo, a permeabilidade e mutabilidade dos espaços:

O “achar” na paisagem do mundo urbano, rural etc. elementos “Parangolé” está também aí incluído como o “estabelecer relações perceptivo-estruturais” do que cresce na trama estrutural do “Parangolé” (que representa aqui o caráter geral da estrutura-cor no espaço ambiental) e o que é achado no mundo espacial ambiental. Na arquitetura da “favela”, por exemplo, está implícito um caráter “Parangolé”, tal a organicidade estrutural entre os

elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do ‘quarto’ para a ‘sala’ ou ‘cozinha’, mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade.

Em “tabiques” de obras em construção, por exemplo, se dá o mesmo, em outro plano. E assim em todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, decorações populares de festas juninas, religiosas, carnaval etc. Todas essas relações poder-se-iam chamar “imaginativo-estruturais”, ultra-elásticas nas suas possibilidades e na relação pluridimensional que delas decorre entre “percepção” e “imaginação produtiva” (Kant), ambas inseparáveis, alimentando-se mutuamente. (OITICICA, 1964 in CATALOGUE..., 2004)

Esses aspectos, comuns em leituras como as de Lina Bo Bardi e Lygia Pape sobre a arquitetura popular, serão definidores em suas propostas a partir de então.

Existem leituras já bastante consolidadas sobre esta etapa da produção de HO, como a que destaca a marcante transformação pela qual passou o artista após o contato com o Morro da Mangueira. Lygia Pape, num depoimento sobre o período, descreveu as mudanças radicais pelas quais passou o jovem Oiticica, antes “organizado”, “disciplinado”, ao entrar em contato com o “morro”:

Hélio era um jovem apolíneo, até um pouco pedante, que trabalhava com o seu pai na documentação do Museu Nacional, onde aprendeu uma metodologia: era muito organizado, disciplinado [...] Em 1964, seu pai morreu; um amigo nosso, o Jackson [Ribeiro, escultor], então, levou o Hélio para a Mangueira, para pintar carros, foi aí que ele descobriu um espaço dionisíaco, que não conhecia, não tinha a menor experiência. Parecia uma virgem que caiu do outro lado; ele não tinha mais o pai que poderia ser um superego.

Descobriu, aí, o ritmo, a música. Ficou tão entusiasmado que começou a aprender a dançar, para poder participar dos desfiles, dos ensaios; se integrou na escola de samba, fez grandes amigos, ele descobriu o sexo, aí então foi uma esbórnica total na vida do Hélio, tanto que o Jackson dizia assim: “Nada como perder o pai!”. Hélio virou uma outra pessoa [...] Isso começa a interferir na obra dele, em 1964. A morte do pai coincidiu com o fim do movimento neoconcreto, já não havia aqueles compromissos mais ortodoxos. Aí ele começou a incorporar essa experiência do morro [...], aquilo começa a fazer parte dos conceitos dele, da vivência dele [...]. Ele muda radicalmente, até eticamente; *ele era um apolíneo e passa a ser um dionisíaco* [...]. Essas barreiras da cultura burguesa se rompem lá, é como se ele vestisse um outro Hélio, um Hélio do “morro”, que passou a invadir tudo: sua casa, sua vida e sua obra. (JACQUES, 2001, p.27, grifo nosso)

O “Hélio do morro”, embora não tenha ido literalmente viver na Mangueira, fala da importância desse período para a descoberta do seu caminho pessoal:

Mas você precisa saber que a vida do morro não consiste apenas em carnaval. Eu detesto folclore. [...] o samba, só, não transforma a vida ou a arte de ninguém. Um dia lá eu consegui o que queria, aquilo deixou de ser para mim uma representação. Em Mangueira, na vida do morro, eu descobri o meu caminho. (OITICICA, 1970 apud JACQUES, 2001, p.28).

Avaliando esse caminho, já num período posterior, em 1978, Oiticica declarou:

Em Nova York me perguntavam: “Não tem saudade da Mangueira? E do Rio?” Eu respondia que não posso ter saudades da Mangueira, *porque sou a Mangueira*. Não sentia saudades porque

comi a fruta inteira. Saudades só sente quem deu apenas uma dentada. (OITICICA, 1978 in OITICICA FILHO; VIEIRA, 2009, p.170, grifo nosso)

Alguns escritos sobre Oiticica são bastante próximos aos relatos do próprio artista em relação a sua proximidade com o samba, segundo Jacques (2001):

Hélio Oiticica descobre a liberdade na Mangueira. Sai de sua redoma familiar para viver essa liberdade num espaço marginal, numa marginalidade efetiva. Não se contenta em observar, ele quer experimentar. Começa por aprender a dançar o samba, torna-se um passista da ala Vê se entende – aliás, segundo testemunhas, um dos melhores passistas brancos. Estreita laços de amizade com as pessoas da escola de samba e também com marginais da favela, alguns, passistas como ele. Seus novos amigos começam a chamá-lo pelo apelido “Russo”, pois ele era o mais branco de todos. Dessa forma, perde simbolicamente seu nome de família burguesa. Apaixona-se pela favela e pelo mundo da malandragem. Autodenomina-se “malandro velho da Mangueira”. Mesmo sem morar de fato na favela – freqüentava os barracos dos amigos, passava vários dias por lá –, Oiticica viveu verdadeiramente a vida no morro (JACQUES, 2001, p.28).

No período, o samba assumiu um caráter de extrema importância para HO, que se dedicou a ser um passista de destaque: “A minha facilidade é que eu tenho um sentido de ritmo muito grande e nunca errava. Podia ser sem graça, mas eu tenho um ouvido muito bom e samba no pé como ninguém da Mangueira, quase ninguém” (OITICICA FILHO; VIEIRA, 2009, p. 72). E, elaborando sobre a importância da dança, formulou: “A experiência da dança (o samba) deu-me portanto a exata idéia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade” (OITICICA, 1986, p.75 apud SPERLING, 2008, p.123).

Embora sua experiência na Mangueira tenha de fato se tornado uma marca indelével em sua obra posterior, essa leitura, segundo Asbury (2008, p.27-51)

requer alguns cuidados, havendo a necessidade de formularem-se novas análises que levem em conta uma abordagem historiográfica de seu trabalho. O autor constata uma incongruência entre a visão disseminada de HO como exímio sambista e os registros fotográficos da época, que o retratam repetidas vezes olhando para os pés enquanto dança, em contraste com os demais sambistas, que manteriam a naturalidade do olhar ao desfilar.

O preocupante nestes relatos seria, para o autor (2008, p.29), o “perigo de se assumir implicitamente uma superioridade inerente ao homem branco. A natureza exótica da favela, seu poder de atração e repulsa, poderia, nesse sentido, ser domado por meio da figura de Oiticica”, porém, mais importante que a existência ou não da ginga no samba de HO seria a questão da natureza de seu encontro com o morro, com o samba e o carnaval²¹.

Em um texto de 1965, discorrendo sobre a importância da dança em sua trajetória, Oiticica escreve a respeito do samba:

Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade vital de *desintelectualização*, de *desinibição intelectual*, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão por uma excessiva intelectualização. *Seria o passo definitivo para a procura do mito e uma nova fundação dele na minha arte.* É portanto, para mim, uma experiência de maior vitalidade, indispensável, principalmente como demolidora de preconceitos, estereotipações etc. [...]

21 A análise do “mergulho” de Oiticica no morro e no samba da metade da década de 1960 abre a possibilidade de pensá-lo como forma de problematizar a relação com o “outro” proveniente de uma cultura distinta. Em seu texto, Asbury afirma que a “experiência” de Oiticica emerge de uma forma que pode ser associada ao que alguns autores chamaram de “primitivismo”: “O artista via nos setores menos privilegiados da sociedade brasileira uma janela que se abria para fora da civilização ocidental” (ASBURY, 2008, p.46).

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma coreografia e que busca a transcendência desse ato, mas *a dança dionisíaca, que nasce do ritmo interior do coletivo*, que se externa como característica de grupos populares, nações etc. a *improvisação* reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa no gesto, do ato com o ritmo, *uma fluência onde o intelecto permanece obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva*. (OITICICA, 1965 apud JACQUES, 2001, p.72-73, grifos nossos).

Ao mesmo tempo em que nas expressões dança “desintelectualizada”, “de livre expressão”, “uma fluência onde o intelecto permanece obscurecido por uma força mítica”, se inscreve a ideia de que o “outro” (no caso, o habitante da Mangueira), estaria na posição (des)privilegiada de um estágio, nas palavras de H. Foster (1996), “pré-cultural”, mais vinculado à natureza que à civilidade, a descrição de Oiticica indica o quanto a fruição da dança importa na formulação e incorporação de novos parâmetros para a arte que pretendia “re-fundar”. Ela emerge associada aos conceitos de liberdade, movimento, participação, coletividade e desprezo aos parâmetros da arte de museu, ou seja, como possibilidade de libertação em relação aos parâmetros estéticos nos quais fora educado como artista.

A referência positiva ao “mito” nessa fala de Oiticica remete a um ambiente originariamente puro, livre das camadas de elaborações intelectuais que nublam o verdadeiro sentido das experiências vivenciais. Descolar-se das esferas

intelectualizadas e se envolver com uma dimensão mais “instintiva” seria um passo importante para propor novos comportamentos através da arte²².

É preciso esclarecer que, apesar da ênfase na dança, no samba, no ritmo, outros aspectos do morro não interessavam sobremaneira a Oiticica nesse período. Estava distante de seu horizonte aprofundar questões como territorialidade e exclusão urbana, especificidades ético-religiosas ou mesmo o samba como resistência social e cultural. Da complexidade que estruturava a cultura do morro, HO pinça aspectos que lhe serviriam para repropor sua arte²³.

Oiticica programou a “Apresentação do Parangolé” para a abertura da mostra “Opinião 65”, no MAM-RJ. As capas e estandartes com inscrições como “Estou possuído”, “Estou com fome”, “Sou o mascote do Parangolé, o Mosquito do samba”, “Cuidado com o tigre” e “Liberdade” lá seriam apresentadas por um grupo de passistas da Mangueira. No entanto, o grupo foi impedido pela direção de entrar no interior do museu, ocupando o vão livre no térreo do edifício. O poeta Waly Salomão relatou o acontecido:

22 Em outro texto, referindo-se ao “Parangolé”, por exemplo, Oiticica mencionou: “Quero fazer voltar o *Parangolé* ao *gênio anônimo coletivo* de onde surgiu” e, aludindo à experiência como passista da Mangueira, no mesmo texto, reforça que: “cada qual cria seu *samba com improviso, segundo seu modo e não seguindo modelos*; os que fazem seguindo modelos não sabem o que seja o samba ou sambar” (OITICICA, 1967 apud JACQUES, 2001, p.32, grifos nossos). Nesse relato, o ambiente da favela abrigaria uma força desconhecida, capaz de criar uma dança instintiva, sem regras. Se assim fosse, HO não precisaria ter tido aulas para aprender a ser passista. Ao mesmo tempo, tais expressões revelam sua vontade de compreender aquela cultura, de apreender por completo o ambiente da favela para superar a “pequenez” do ambiente de “nossa vanguarda”.

23 É preciso, ainda, situar historicamente o samba com o qual Oiticica teve contato. O artista encontra a estrutura competitiva de uma “Escola de Samba” e uma dança já disciplinada e também contaminada por outros discursos, exteriores ao ambiente ao morro, e não mais o samba original, associado às origens africanas e que fora motivo de exclusão social e territorial.

O ‘amigo da onça’ apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sôfrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado, mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seus *Parangolés*, mas conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas. Que falta de boas maneiras! Os passistas da escola de samba Mangueira, Mosquito (mascote do Parangolé), Miro, Tineca, Rose, o pessoal da ala Vê se entende, todos gozando para valer o apronto que promoviam, gente inesperada e sem convite, sem terno e sem gravata, sem lenço nem documentos, olhos esbugalhados e prazerosos entrando MAM adentro. Uma evidente atividade de subversão de valores e comportamentos. Barrados no baile. Impedidos de entrar. Hélio, bravo no revertério, disparava seu fornido arsenal de palavrões... (SALOMÃO, 1996, p.51 apud JACQUES, 2001, p.37).

Nessa tentativa de fundir (à força) “cultura popular” e “arte oficial”, Oiticica revelava os limites da abertura do museu às novas experimentações e levantava a delicada questão do acesso à cultura.

HO objetivava despertar o “participador” para uma vida mais plena de sentido, mais livre, que poderia se abrir a descobertas e a um modo mais prazeroso de lidar com o corpo e as sensações. Como nos “Bólides”, os “Parangolés” conduziram a comportamentos “descondicionados”. A mudança do sujeito conduziria a uma mudança mais ampla de sua maneira de ver o próprio mundo. Perguntado certa vez sobre o indivíduo e a coletividade, HO respondeu que: “[...] não pode haver separação; são apenas duas polaridades numa totalidade social” (OITICICA FILHO; VIEIRA, 2009, p. 45).

Oiticica formulou suas descobertas como “proposições para a criação”: “[...] Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, [...] mas de dar ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação [...], algo que para ele possua significado” (OITICICA, 1966 in CATALOGUE... 2004). Visava fornecer o caminho para a

ampliação de hábitos perceptivos do público, gerando nova capacidade de reflexão e imaginação. Isto se combinava com a reinserção da arte no cotidiano: as experimentações logo se deslocaram para o espaço urbano.

Além da dança, outro ponto que merece destaque na análise da produção de HO por essa época é a importância da vida na rua, do embate com o “outro” e com um modo de vida distante do seu, por espaços da cidade que se distanciavam da formalidade. Em entrevista a Aracy Amaral, Oiticica afirmou que já estava “na rua” mesmo antes da experiência na favela:

Porque eu já tinha muita ligação com a rua. Eu estava nas ruas aos treze anos. Você pensa que eu ficava onde? Em Ipanema, no Country Club? Minha experiência era assim: a Central do Brasil, a Lapa! [risos] Já estava na barra pesada! [...] e também era para sair um pouco de uma espécie de opressão cultural, porque depois daquele movimento neoconcreto, não-sei-o-que, eu tava com muita pressão intelectual e tudo. (OITICICA FILHO; VIEIRA, 2009, p. 160)

De um lado, a proposta dos “Parangolés” avança em relação aos “Bólides” por ir em direção ao coletivo e à cidade e, de outro, o sentido experimental, como abertura ao inesperado, ganha força: os “Parangolés” não se restringiam à Mangueira ou ao circuito das artes, não eram dança nem obra.

Essa fase marca um momento de transição. Retratar o Mosquito da Mangueira sambando na rua carrega sentidos distintos aos de uma foto que o revelasse sambando no morro. Como lembra Buchmann (2008, p.225), o crescente distanciamento de Oiticica em relação ao vocabulário da abstração geométrica foi acompanhado por uma reorientação decorrente de um crescente interesse pelas formas de expressão e pela estética da cultura cotidiana.

Nos “Bólides”, a experiência tátil da cor inaugura a abertura a outros comportamentos possíveis diante dos objetos cotidianos. Oiticica passara a incorporar o popular urbano, que lhe interessava na medida em que se revelava como algo efêmero, cambiante. Reproduzia nos “Bólides” um procedimento comum

à vida na precariedade: as saídas alternativas às necessidades materiais urgentes, o ato do improviso, a necessidade de extrair dos objetos sua função original para dar-lhes novos usos – como a cortina que vira parede, a tábua que vira porta etc. no interior e exterior das habitações do morro. Essas obras resultariam da percepção de que se pode ter outra relação com a cultura material, outro diálogo com os objetos cotidianos – nada mais distante da “lirificação” a que se remete ao formular sobre os “transobjetos” que o uso criativo dos objetos para a construção do abrigo necessário.

Outra questão importante que desponta na aproximação de Oiticica à Mangueira é aquela relativa à sua própria identidade. “Marginal” foi um termo bastante usado por Oiticica em torno dos anos 1960. Essa expressão ajuda a definir aspectos relacionados à atuação e à condição assumida pelo artista na época. Em 1968, Oiticica escreveu em carta a Lygia Clark:

[...] hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação – e para isso preciso ser apenas eu mesmo, segundo meu princípio de prazer [...] Quando digo “posição à margem” quero algo semelhante a esse conceito marcusiano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador. (OITICICA, 1968 in FIGUEIREDO, 1998, p.10)

A marginalidade dava a HO a condição necessária para que ele pudesse ser autêntico em sua arte, liberto das amarras sociais. Entre outras coisas, significava um prazeroso distanciamento (e também uma redefinição) dos espaços e públicos pré-definidos para a arte, o que lhe dava uma considerável “liberdade de ação”.

Pode-se dizer que o próprio termo “marginal” pressupunha a existência de frestas, lacunas, e, com elas, a possibilidade de atuação crítica longe do sistema de arte e de suas instituições. A “Apresentação dos Parangolés” no MAM-RJ em 1965

com os passistas da Mangueira, por exemplo, embora não tenha sido aceita no interior do museu, transcorreu do lado de fora, no térreo do edifício.

O “Bólido-Caixa 18 – homenagem a Cara de Cavalo” (1966) é uma boa referência para prosseguirmos a investigação do que seja marginalidade/identidade para Oiticica nesse período. Nele, a “marginalidade” é representada pela figura de um procurado pela polícia por pequenos furtos, venda de drogas e agenciamento de prostitutas, Manoel Moreira, morto aos 23 anos com mais de cem tiros numa ação do nascente Esquadrão da Morte do Rio de Janeiro²⁴.

Este “bólido” era uma homenagem póstuma e pode ser visto como a recriação simbólica do funeral de Cara de Cavalo – uma caixa cujas laterais eram cobertas pela imagem amplamente divulgada pela imprensa do “bandido” morto lembrava um caixão; uma almofada cheia de areia no interior serviria para acomodar o corpo e um véu, a cobrir a obra, reforçava sua carga emocional.

É difícil não associar a imagem do “bandido” à de Jesus crucificado: corpo estendido, o peito nu, machucado, braços abertos. Nenhuma similaridade melhor traduziria o sentido da inscrição contida no saco de areia dentro do “Bólido”: “aqui está e ficará. Contemplai seu silêncio heroico”. Sentimentos intensos como os da

24 Segundo Monteiro (apud Grubert, 2007, p.68), “Cara de Cavalo tinha ligações com o jogo do bicho e atuava principalmente na região da Grande Tijuca. Ele começou garoto realizando pequenos furtos e vendendo maconha na Central do Brasil. Depois se tornou cafetão na zona do meretrício [...]. Isso até 1964, quando [supostamente] matou com um tiro de sua Colt 45 o temido detetive de origem francesa Milton de Oliveira Le Cocq, despertando a ira dos policiais da época (...) Cara de Cavalo tinha apenas 23 anos quando foi morto [...]. Entre os policiais que presenciaram os últimos momentos do bandido estavam Hélio Vígio, ex-diretor da Divisão Anti-Seqüestro, e Sivuca (depois eleito deputado estadual com o lema “bandido bom é bandido morto”). [...] O corpo de Cara de Cavalo foi coberto com um cartaz com o símbolo da caveira com duas tibias cruzadas e a inscrição EM (leia-se Esquadrão da Morte). [...]”

devoção religiosa – revolta, culpa, lamento – eram evocados por esse novo “cristo” no momento do “martírio”²⁵.

Na fotografia, a silhueta das pessoas que olham em primeiro plano para o corpo estirado no chão lembra o contorno do mapa do Brasil ou da América do Sul, o que remete à amplitude das questões que envolviam aquele assassinato. Foi a primeira vez que Oiticica trabalhou com imagens vindas da comunicação de massa, a fotografia usada fora publicada no Jornal do Brasil. Sobre este “Bólido”, o artista escreveu:

Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal ideia é muito perigosa, mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade. (OITICICA, 1969 apud FAVARETTO, 2000, p.131)

Preconceitos à parte, a violência era uma das faces da marginalidade que exercia fascínio em HO, mas não só sobre ele. Lygia Pape também narrou nesses termos seu deslumbramento diante da naturalidade com que se lidava com situações violentas em lugares como a Mangueira.

Oiticica continua:

[...] Eu faço poemas-protestos (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas esse para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete

25 Essa imagem dois anos depois estamparia a Bandeira Poema “Seja marginal seja herói” (1968), conhecida por ter sido usada num show de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Mutantes na casa carioca Sucata interditado pelo DOPS.

uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. (OITICICA, 1969 apud FAVARETTO, 2000, p.131)

Se nos ativéssemos somente ao texto, poderíamos supor que a produção decorrente do encontro de HO com o morro objetivasse dar visibilidade social àquela cultura específica. No entanto, propostas como “Núcleos”, “Bólides”, “Penetráveis” e “Parangolés” transcendem a simples referência à condição social dos habitantes da Mangueira para revelar experimentações já associadas à arte contemporânea.

Conforme Favaretto (2007, p.94), a experiência de “inconformismo social” teria levado Oiticica a uma “marginalidade nada circunstancial”. Seu interesse por práticas populares estaria menos relacionado à “valorização das raízes populares” que à sua experiência direta:

A Mangueira, onde viveu e teve muitos amigos – notadamente o Cara de Cavalo, bandido morto pela polícia, que se tornou, para ele, símbolo de revolta, homenageado no bólido *homenagem a Cara de Cavalo* –, onde tornou-se passista da escola de samba e passou pela experiência de “desintelectualização”, deu-lhe régua e compasso. Esse deslocamento social disparou os processos de transformação de suas propostas construtivistas, aliando, na “estrutura ambiental” ou “parangolé”, experimentação e participação social. [...]

O interesse de Oiticica por práticas populares não implicava recurso à valorização, dada naquele momento, à cultura popular com ênfase em “raízes populares”. O destaque dado à Mangueira, ao samba, à construtividade popular, deriva da sua concepção de antiarte ambiental, da sua experiência da marginalidade. (FAVARETTO, 2007, p.94)

Outro ponto importante para caracterizar essa experiência é sua identificação pessoal com Cara de Cavalo. Escreveu para o catálogo de sua exposição na “Whitechapel Gallery” (1969):

Conheci Cara de Cavalo pessoalmente e posso dizer que era meu amigo, mas para a sociedade ele era um inimigo público nº 1, procurado por crimes audaciosos e assaltos – o que me deixava perplexo era o contraste entre o que eu conhecia dele como amigo, alguém com quem eu conversava no contexto cotidiano tal como fazemos com qualquer pessoa, e a imagem feita pela sociedade, ou a maneira como seu comportamento atuava na sociedade e em todo mundo mais. (OITICICA, 1969 apud FAVARETTO, 2000, p.131)

Nesse comentário, percebe-se a dificuldade de HO em equilibrar a afetividade da relação construída com Cara de Cavalo e o fato do mesmo ser considerado perigoso pela sociedade em geral. Essa perplexidade repercute no “Bólide 18” numa ambivalente relação entre os termos marginalidade e violência. Ao identificar-se com Cara de Cavalo, Oiticica atribui diferentes pesos à violência enquanto originada num meio onde haja carência material (onde, como escreveu, “o crime é uma busca desesperada de felicidade”) e àquela originada na ação repressiva da polícia. A imagem lembrando um “martírio” e a inscrição que o torna “herói” acabam por romantizar a figura do “bandido”.

Ao comentar o “Bólide”, recorrentemente HO se refere a expressões como “sentido social”, “momento ético” e “revolta individual social”. O crítico norte americano Hal Foster em “O artista como etnólogo” (2001) afirma que ao intervir em um contexto para revelá-lo (em suas incoerências, contradições ou objetivos) é necessário um posicionamento de dentro da situação social criticada, e, ao passar a atuar com os seus agentes, quem intervém acabaria por converter-se em mais um deles. O posicionamento em relação aos poderes existentes, se nem sempre pode deixar de ser ambíguo, nunca é neutro. Esses termos usados por Oiticica indicam sua vontade de vincular à obra a expressão de sentimentos certamente mais pessoais que relativos ao grupo ao qual Oiticica tentava pertencer simbolicamente. Retomando suas palavras, ser “marginal ao marginal”, além de expressar a intensidade com que recusava padrões e categorias pré-concebidos, também indica o aspecto conflituoso de sua identificação com os “marginais”. A expressão permite

pensar que o artista, vindo do asfalto, ocupava, ele mesmo, um lugar “marginal” frente aos “marginais”. (Já citamos que HO era conhecido entre os sambistas como o “Russo”, o que dá a exata ideia do inusitado de sua presença entre eles).

Podemos arriscar dizer que, na verdade, HO podia se identificar tanto com a marginalidade simbolizada na figura do “bandido”, como com outros aspectos da cultura do grupo social ao qual Cara de Cavalo pertencia. Com o “Bólido 18”, Oiticica expôs sua reação a uma situação específica, a identificação com Cara de Cavalo e a repulsa à violência policial, ao novo público de arte que pretendia formar. Nesse sentido, o bólido conforma uma exceção frente aos demais: sua carga semântica extrapola a proposta de interação e manuseio ao recorrer também à reflexão²⁶.

Esse período marca na trajetória de HO a passagem de uma identidade moderna para o elogio ao marginal.

“Tropicália” (1967) é uma instalação composta por dois “Penetráveis”, “PN2 Pureza é um Mito” (1966), e “PN3 Imagético” (1966-1967), capas “Parangolés”, “Poemas-objetos” (de autoria de Roberta Oiticica) e um contexto “tropical” criado a partir de elementos como um caminho de areia no chão, pedras, plantas, placas de madeira com dizeres e araras num viveiro.

HO considerava tão importante em “Tropicália” a criação de “ambientes para o comportamento”, um ambiente que envolvesse as obras e nascesse em conformidade com elas, como o próprio comportamento do participante “nas suas

26 “Carandiru” (2001), de Lygia Pape, guarda aspectos similares ao “Bólido 18” de HO. Nessa obra, fotos em preto e branco dos índios tupinambá foram justapostas a fotos em vermelho dos encarcerados, sugerindo um paralelo entre o extermínio dos índios num passado remoto e dos III homens no presídio. Apresentada em 2001 no Centro de Arte Hélio Oiticica, possuía num segundo ambiente uma incessante cachoeira vermelha ecoando os relatos feitos pelos sobreviventes. A base da cachoeira onde escorria o “sangue” tinha a forma de um manto tupinambá. A instalação era quase um lamento à impossibilidade da representação desse tipo de acontecimento.

experiências perceptivas globais”, comportamento que, superando o “lado esteticista da coisa”, se estenderia para uma ordem “ético-social” (OITICICA FILHO; VIEIRA, 2009, p.51).

Não à toa, Oiticica constrói um verdadeiro “cenário” para os “penetráveis”: afirmou certa vez que o projeto nascera de “uma necessidade premente de dar ambientação a uma série de Penetráveis” (OITICICA, 1967 apud FAVARETTO, 2000, p.137), de onde se apreende que o ambiente seja parte constitutiva da obra.

“PN2” e “PN3” derivam da elaboração de Oiticica sobre as construções das habitações da Mangueira. Neles são usados os mesmos materiais das arquiteturas do morro: tapumes, tecido de chita, ripas de madeira, porém resultam numa forma híbrida entre racionalidade construtiva (desdobramento das especulações vindas do Neoconcretismo) e precariedade cotidiana (frouxas superfícies de tecidos, placas e chapas pregadas à armação).

Na ambientação da “Tropicália”, areia, seixos e britas espalhados pelo chão formam os caminhos por onde o público deveria passar. Ao explicar seu ambiente, HO afirma:

O ambiente criado era obviamente tropical, como que num fundo de chácara, e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo *pisando a terra*. Esta sensação, sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar “pelas quebradas” da *Tropicália*, lembra muito as caminhadas pelo morro [...] (OITICICA, 1968 apud FAVARETTO, 2000, p.138)

Diferente de outros “penetráveis” nos quais a escolha dos materiais se relacionava às qualidades objetivas dos mesmos, na “Tropicália” os materiais se relacionam à busca pela memória de um lugar específico, remetendo-se a características de uma experiência subjetiva. A sensação do contato dos pés na areia, nas pedras espalhadas pelo chão buscava a memória de caminhar pelo morro,

o que sugere a possibilidade de que a obra alcance um retorno espaço-temporal a uma favela presente (ou imaginada) como remanescente coletivo: um ambiente ainda próximo ao rural, cercado de plantas, senão idílico ao menos original no sentido de mais próximo à natureza.

Noutro sentido, em “Tropicália” emergem como desconcertantes os aspectos que não fazem parte do que se imagina como um cenário “obviamente tropical” – que, em contrapartida, figuram como mais “autênticos”, num sentido ambivalente. O primeiro pode se traduzir pelo que HO chamou de “núcleo construtivo primário”. Ao vivenciar a cultura do morro, HO protagoniza o que chama de “volta às origens”, “retorno ao primordial”, e encontra a “construtividade primitiva do popular” como o princípio original de organização da vida prática.

Outro dado que foge ao “obviamente tropical” são os índices da presença da indústria cultural no cotidiano desta população. Por essa época, com exceção do “Bólide 18 Homenagem a Cara de Cavalo” (1966), no qual trabalhou a partir de imagens de jornal, HO ainda não tinha lidado com materiais provenientes da comunicação de massa. À “imagem óbvia do Brasil” de “Tropicália”, HO incorpora a indústria cultural – as fotos não podem revelar, mas o ambiente que cria é totalmente envolvido (contaminado?) pelo som que vem de um aparelho de tevê, ligado permanentemente no interior do “PN3”.

O interesse de “Tropicália” reside nessa dualidade: a favela mítica (o passado, a tradição, as raízes, o “andar de novo pela terra”, o “ambiente de fundo de chácara”) e a favela contemporânea (a comunicação de massa, a indústria cultural e também a desconcertante construtividade encontrada no popular). A “Tropicália” se embasa nessa junção dissonante.

A proposta marca o distanciamento de HO tanto em relação ao projeto moderno quanto às questões acerca da construção da identidade nacional. “Tropicália” questiona o nacional como constructo social, usando o imaginário resultante dessa busca justamente para tensioná-lo. Como lembra Buchmann (2008, p.223), quando HO inaugura a Tropicália no MAM-RJ, o Brasil já estava há

três anos sob o domínio de uma ditadura militar que mobilizava ativamente imagens providas do nacionalismo visando acrescentar legitimidade ao regime.

Segundo HO, “O próprio termo ‘Tropicália’ era para definitivamente colocar de maneira óbvia o problema da imagem” (OITICICA, 1977, p.31 apud FAVARETTO, 2000, p.139). Favaretto (2000, p.137) chama a instalação de “coleção”, um “museu vivo” que articula signos referentes às experiências de Oiticica projetando-se como “representação de representações”. O próprio Oiticica recorreu à cartografia para explicar a “Tropicália”:

De fato, o *Penetrável Tropicália*, com sua multidão de imagens tropicais, é uma espécie de condensação de lugares reais. *Tropicália* é um tipo de mapa. É um mapa do Rio e é um mapa da minha imaginação. É um mapa no qual você entra. (OITICICA, 1969 apud OITICICA FILHO; VIEIRA, 2009, p. 60)

A referência à invenção de um mapa do Rio de Janeiro mostra outra dimensão na criação desse ambiente “obviamente brasileiro”, um lugar idealizado, onde são tensionadas várias das imagens que povoam o imaginário nacional.

Escrevendo sobre a “Tropicália” (1967), Oiticica teoriza:

Por isso creio que a Tropicália, que encerra toda essa série de proposições, veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada do *mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte*, num arianismo inadmissível aqui: na verdade quis eu com a Tropicália criar o *mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo* –, nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela. Quem não tiver a consciência disso que caia fora. *Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela*

negra e índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira são híbridos, intelectualizados ao extremo, vazios de um significado próprio. (OITICICA, 1968 in BASUALDO, 2007, p.240-241, grifos nossos).

A “derrubada do mito universalista da cultura brasileira”, à qual Oiticica se refere, põe em questão a relação do artista com a construção da “identidade nacional”, evidenciando os mitos que a originam. Por essa época, o próprio conceito de “mito” ocupava lugar de destaque nos escritos de HO; emergindo inicialmente como necessidade de retorno a um estágio primordial, onde as referências culturais que considerava como “contaminadas” fossem expurgadas, ressurgiria posteriormente no âmbito da discussão da “identidade nacional”.

Não há dúvidas de que Oiticica foi um dos artistas mais radicalmente inovadores no Brasil, mas também está fora de questão que se não manteve a crença nestes “mitos” do nacionalismo ao menos os utilizou para expressar seus pensamentos. Durante mais de uma década seu trabalho se fundamentou em uma crítica a eles, que, na verdade, tanto os negava quanto atualizava. Foram parte de seu processo de pesquisa durante o tempo que permaneceu no Rio de Janeiro. Apenas na década de 1970, já em Nova Iorque, os superou.

Para entender o objetivo de HO ao defender a herança índia e negra, temos que nos remeter à influência do Modernismo brasileiro no pensamento e na cultura nacionais – o movimento penetrou fundo na auto compreensão que os intelectuais e artistas brasileiros tinham (e tem) de si e de seu país. Podemos começar contextualizando a defesa de Oiticica de uma “verdadeira cultura brasileira” lembrando parte de um texto de Roberto Schwarz (1987):

De 64 para cá a internacionalização do capital, a mercantilização das relações sociais e a presença da mídia avançaram tanto que estas questões perderam a verossimilhança. Entretanto, há vinte

anos apenas elas ainda agitavam a intelectualidade e ocupavam a ordem do dia. Reinava um estado de espírito combativo, segundo o qual o progresso resultaria de uma espécie de reconquista, ou melhor, da expulsão dos invasores. Rechaçado o Imperialismo, neutralizadas as formas mercantis e industriais de cultura que lhe correspondiam, e afastada a parte antinacional da burguesia, aliada do primeiro, estaria tudo pronto para que desabrochasse a cultura nacional verdadeira, *descaracterizada pelos elementos anteriores, entendidos como corpo estranho*. A ênfase, muito justa, nos mecanismos da dominação norte-americana servia à mitificação da comunidade brasileira, objeto de amor patriótico e subtraída à análise de classe que a tornaria problemática por sua vez. (SCHWARZ, 1987, p.32, grifo do autor)

Oiticica escreve logo após este período. Asbury (2008) apontou a situação de HO quando Ferreira Gullar iniciou seu engajamento no Centro Popular de Cultura (CPC), cerca de dois anos após ter publicado o “Manifesto Neoconcreto” e a “Teoria do não-objeto”. Gullar apoiava iniciativas como as tentativas de promover a consciência política das massas através da apresentação de peças de teatro em lugares como favelas, fábricas e sindicatos. Sendo naquele momento uma forte referência para Oiticica, a influência de sua posição crítica e sua ida em direção ao “povo” não pode ser subestimada.

Podemos imaginar que nas propostas iniciadas com os “Parangolés” (1964) e que seguem até “Éden” (1969), HO estaria recriando a seu modo as ideias lançadas pela corrente político-cultural do nacional-popular.

Mais preocupado com a ação estética, e em dia com a produção internacional, HO queria ativar a participação do público (da população), mas por meio de trocas de experiências entre popular e vanguarda em termos mais equilibrados, o que pode ser encarado como crítica a sua formação moderna.

Por outro lado, porém, seu pensamento, mesmo tentando superar a posição do nacional-popular, ainda se mantém preso a lugares comuns do

modernismo e da “identidade brasileira”. É interessante, nesta perspectiva, analisar o que emerge como positivo e como negativo no texto de HO, que nega o vínculo à “cultura ocidental” para valorizar a herança das “culturas negra e indígena” (isto em um ambiente já dominado pela urbanização e pela indústria cultural).

A defesa de uma “imagem brasileira total” apoia-se na reformulação do mito romântico de origem das “três raças tristes”. Oiticica aceita o “mito da miscigenação” (“somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo”), mas, através da referência a Oswald de Andrade, rechaça a “herança maldita” europeia e americana. Mesmo na miscigenação proposta como alternativa aos “mitos universalistas”, despontam etnias mais “brasileiras” que outras. Ao distinguir tão claramente quais delas são positivas e quais não, HO acaba, em parte, endossando o mito romântico anterior.

Contudo, mais importante é assinalar a originalidade da pesquisa estética de HO. Apesar dos problemas implícitos nesta visão, ele criou uma nova leitura da cultura do “povo brasileiro”, uma visão “pós-neoconcreta” sobre as potencialidades culturais da vivência da favela. Houve ainda uma evolução dentro do próprio fazer artístico, que o conduziu a novas concepções.

Na década seguinte, Oiticica se deslocou para Londres e depois para Nova Iorque, onde sua produção se desenvolveu e radicalizou no sentido experimental. (Aspectos que elaboraremos mais adiante).

Assim como Lina Bo Bardi, HO descobre a existência de uma “primitividade construtiva” no popular. A ressignificação de resíduos da indústria (potes, vidros, plásticos, caixas) recolocava sob nova forma a crítica ao desenvolvimento dependente que Lina iniciara. A proposta de incorporação da produção popular num amplo projeto que visasse um desenvolvimento alternativo e independente para o Brasil é redefinida por Oiticica, que distante de um “projeto” para a nação, contrapõe a dimensão do imediato, do urgente, a mutabilidade da precariedade cotidiana popular. Se o objeto projetado pelo desenho industrial virara consumo,

haveria que se repensar outras estratégias. Além de questionar o consumismo, os “transobjetos” revelam o interesse de Oiticica pelo “aqui agora” cotidiano, trazendo para o campo da arte uma outra pauta de questões. Nesse ponto, essa nova postura marca um distanciamento – e também uma atitude crítica – ao seu anterior engajamento no Projeto Construtivo Brasileiro, afinado ao projeto de modernização do país.

Mais importante para Oiticica passa a ser a possibilidade de uma outra construção de mundo a partir da proposta artística, o que resumiu posteriormente na expressão “possibilidade de novo comportamento descondicionado”. A anterior identidade moderna é eclipsada pelo elogio ao marginal, que passa a ocupar o lugar de modelo de um modo de vida livre de amarras sociais que condicionam e neutralizam o sujeito. O projeto moderno emerge como algo que deve ser criticado para ser superado.

Essas questões reaparecem e ganham novas configurações na produção contemporânea de Lygia Pape.

“ovo”, “divisor” e “roda dos prazeres”: “arte pública”

Lygia Pape, amiga próxima de Hélio Oiticica, compartilhou com o artista a “barra” da experiência pela cidade “informal”:

Eu também gostava muito de subir os viadutos ali perto da Praça da Bandeira, porque era uma espécie de cruzamento de corpos, e depois íamos para a Mangueira. Pegávamos um ou dois meninos, por exemplo, o Nildo, que era muito amigo nosso, e eles iam no carro também. Não era uma coisa gratuita, era programada mesmo. Na Mangueira comíamos no Buraco Quente, um bar que ficava logo ali na entrada, à direita, onde tinha uma espécie de declive.

Era genial esse nome, mas acho que não existe mais.

O Buraco Quente era uma miscelânea de gente. As pessoas da Mangueira iam lá pra beber, para comer; tinha sempre uns tira gostos. Eu, como não bebia, só comia. [...] Então a gente ia porque lá estavam aqueles malandrões todos.

Havia vários caminhos para chegar à Escola de Samba da Mangueira: ou você ia pelo Campo de São Cristóvão ou pela Quinta da Boa Vista... Eu tinha vários amigos lá. Alguns, bandidões mesmo, que mataram não sei quem porque fez isso ou fez aquilo. Eu era amiga deles todos. De repente, aparecia alguém que tinha matado não sei quem, aí foi solto pela polícia, e estava lá, sentado na mesa com a gente, e tinha fuzilado não sei quem.

Era uma coisa normal essa história do cara que tinha matado não sei quem numa briga. Era tudo assim. Havia uma certa naturalidade, muito louca, e que era aceita pelas pessoas que frequentavam o lugar.

Eu achava natural me enfiar naqueles buracos todos. Ia lá em cima no telégrafo, subia com o Hélio, nós tínhamos amigos em vários grupos ali dentro. Me dava um prazer enorme sair por ali e estar com eles. Com alguns eu tinha mais identidade, porque achava que eram mais criativos, e outros menos. Mas eram todos muito interessantes. Eu entrava no carro com aquela patota toda e dizia: vamos na casa do Miro; depois vamos não sei onde... Eu tinha o maior prazer. E não havia preconceito nenhum contra mim (MATTAR, 2003, p. 76-77).

A maneira como Pape descreve a experiência, entusiasmada pela descoberta de outra maneira de viver, ao mesmo tempo perigosa e delirante, dá ideia do quão decisivo foi o encontro com a “cultura popular” para sua produção, especialmente a do final da década de 1960, como “Ovo” (1968), “Divisor” (1968) e “Roda dos Prazeres” (1968).

Essas obras formam um grupo que compartilha características com os “Bólides” e “Parangolés” e inaugura outras, mais próximas ao caminho pessoal trilhado pela artista.

O “Ovo” foi apresentado primeiramente na manifestação coletiva “Apocalipopótese”, organizada por Frederico Morais em 1968 no Aterro do Flamengo. Essa expressão, inventada pelo artista Rogério Duarte, nas palavras do poeta Waly Salomão evocaria o desvio ao consensual, algo como a “revelação de uma nova hipótese” ou uma alternativa à situação política repressiva (SALOMÃO, 1996, p.74 apud GRUBERT, 2006, p.69).

No evento, Lygia Pape apresentou “Capélio”, uma capa feita em homenagem a Oiticica formada por materiais e tecidos coloridos de diferentes texturas, com centenas de guizos costurados na parte interna, que produzia sons na medida em que se dançava. Além dela apresentou seus “Ovos”, na verdade cubos de 80 centímetros de largura com arestas de madeira cobertos por uma fina película de plástico azul, vermelho ou branco, que as pessoas, acomodadas em seu interior, deveriam rasgar, simbolizando, performaticamente, um novo nascimento. Na ocasião, ele foi apresentado pelo “Trio do Embalo Maluco”, composto por Oiticica, Nildo e Santa Tereza, passistas da Mangueira, que rompiam a “casca” e saíam de dentro dos “ovos” tocando samba com seus instrumentos de percussão.

Oiticica sintetizou o significado da experiência do “Ovo” como uma “transformação universal entre o dentro e o fora”. Escreveu em 1969 para a revista francesa Rhobo (1969):

O ato de se abrigar dentro do cubo-cor e depois romper pelas paredes flexíveis, tem um ciclo, uma duração a que chamo crerepouso, não mais relacionada com o mundo das imagens, mas que o desafia: a estrutura-ovo não é uma imagem, mas uma transformação universal entre o dentro-fora, repouso-ação, o prazer das horas omitivas, como numa exposição, mas que sejam como a Apocalipopótese, onde os ovos se informavam-comunicavam muito melhor: nada da intelectualidade de

“happenings” ou “events” – o ‘momento vital’ que esperava para ser “vivido” na própria manifestação, não um momento preconcebido, mas como uma improvisação de jazz, mas tão aberta mesmo em comparação a isto, que se torna quase que impossível descrevê-lo. (OITICICA, 1969 in CATALOGUE..., 2004)

O “Ovo”, como entendido por Oiticica, era uma estrutura aberta, a criação de um limite construído para ser transposto ou mesmo um “auto-parir”, como escreveu em carta a Lygia Pape. (OITICICA, 1969 in CATALOGUE..., 2004).

A própria Pape escreveu em 1968, as “NOTAS PARA OVO”:

A intuição – o SÍMBOLO

não a coisa naturificada

não a representação – alguém da realidade mesma – em si – mas o símbolo do gesto

O NASCIMENTO

O sentido cíclico do TEMPO

NASCER – MORRER – NASCER

vivo do homem

Nascer é | gesto [ato] poético

O homem se entrega à sua própria estrutura

O homem se integra à sua própria estrutura.

Não queria reproduzir as condições as mais próximas à realidade

Queria mostrar o nascer. (PAPE, 1968 in BORJAS-VILLEL; VELÁSQUEZ, 2012, p.242)

A poética do “Ovo” remetia à proposta de um “renascimento”. Naqueles anos de Ditadura militar, o momento de renascer implicava no esquecimento temporário do presente e um despertar para outra realidade, numa renovada esperança de ver surgir aos olhos um mundo cru, no qual é possível renovar os significados das coisas.

Nesse sentido, o “Ovo” repercute a proposta de Oiticica de mudança de comportamento diante do mundo, do cotidiano. Retorna de novo à cena a retomada “pós-neoconcreta” na intuição e na subjetividade.

A experiência de olhar de novo o mundo, de redescobri-lo sob outro registro foi reelaborada no “Divisor”, do mesmo ano, talvez a obra de maior impacto realizada por Pape. O “Divisor”, um imenso quadrado de tecido branco cheio de fendas regulares que deixavam à mostra as cabeças e envolviam o corpo de quem dele participava, quebrava os limites entre o artista e o público ao realizar-se pela participação coletiva. Mobilizava um repertório radicalmente distinto daquele próprio dos frequentadores de museus. Não por acaso foi inicialmente entregue à participação de crianças numa favela vizinha à casa de Lygia. Em entrevista, a artista narrou essa experiência:

Divisor, quando eu fiz, foi muito interessante. No final da minha rua, que é sem saída, há um rio, uma pequena ladeira e havia uma favelinha. Eu fiz o primeiro e não sabia muito bem como ia mostrar para as pessoas, então eu o abri na ladeira, espalhei pelo chão, que não tinha objetos interferentes. Ficou muito bonito com a projeção da mata sobre ele. Aos poucos as crianças da favela começaram a pular em cima do pano, escorregar sobre ele, acharam uma brincadeira fantástica até que um levantou uma ponta do pano e descobriu uma fenda, enfiou a cabeça nela e imediatamente a criançada toda fez isso. E começaram a descer a ladeira, todos enfiados, com as cabecinhas dentro do Divisor. A própria estrutura levou à experimentação e realização do trabalho. (PAPE, 2002).

No “Divisor” as significações eram encontradas na experiência direta da obra. Para o crítico Guy Brett (2000, p.306), o “Divisor” representou uma das “imagens político-poéticas” mais memoráveis dos anos 1960, por unir e individualizar ao mesmo tempo uma multidão de pessoas criando uma “metáfora ambivalente” relacionada tanto à atomização quanto à comunidade.

Existe uma tensão entre seguir a própria vontade e tomar parte do rumo ditado pelo movimento coletivo. Em 1985, Pape escreveu “Divisor. A pele de TODOS: lisa, leve como nuvem: solta”:

DIVISOR: também há o corte: um corpo por baixo, frouxo e a cabeça inquieta por cima: cabeças-cabeças-cabeças como pontos subindo e descendo como curiosas maneiras de olhar: retinianas.
Escolher uma fenda, a fenda fina, sulcos no espaço, corte no ar, golpe rápido do corpo e preenche-se o vão livre como grito de pássaro.

DIVISOR: o mito da existência de cada um como poética: transformação em realidade. E de súbito tudo se dissolve, displicentemente: no ato.

Trazer a existência poética ao nível do cerne, inundar a existência do fazer poético: inundar.

Insuflar de ar a-nossa-pele-imensa: juntos.

Escolher o seu espaço próprio, ali, agora, a fenda-goela aberta ou unida pelas pálpebras: inicial construção do ser de cada momento (o pano como respiração ofegante: permanentemente – da poética como construção)

DIVISOR: não há obra: somente o desdobrar-se em mil rotas: o corpo seguindo uma arquitetura: a cabeça disparando para o alto, o corpo pesando o seu peso. A posse de si mesmo se dá justamente no momento em que a estrutura se revela: lúcida: uma superfície em muitas fendas.

Inicia-se o reconhecimento ou uma descoberta: a construção de um ser é ele mesmo: renovado na velocidade de construir ou desconstruir (como voo de gavião sobre a preá): zás. (PAPE, 1985 in BORJAS-VILLEL; VELÁSQUEZ, 2012, p.244)

“Divisor” e “Parangolés” são estruturas abertas que se realizam pela experiência a partir do vestir. Porém, no primeiro, embora se requeira do corpo sua efetiva participação, a ideia da dança não é decisiva. Importa mais o dado da apropriação coletiva, do tornar-se um só corpo, o transformar-se pela obra em outro ser. Esse todo orgânico é ao mesmo tempo divertido e perturbador por impor um desprendimento do próprio corpo em função do coletivo – a metáfora da grande “pele” usada por Pape não poderia traduzir melhor essa ambiguidade. Um molengo e imenso monstro cheio de cabeças sobre múltiplas patas – embora se faça parte dele, é impossível dominá-lo.

Se o “Divisor” conduz à “perda” do próprio corpo, o “Parangolé” devolve simbolicamente o corpo aos participantes, revelando-o pela dança em toda sua potencialidade.

Outra proposta que compartilhou desses princípios foi a “Roda dos prazeres” (1968), que requeria a degustação de “cores” contidas em pequenos potes dispostos no chão de forma circular. Os líquidos coloridos, que deveriam ser provados por conta-gotas colocados ao lado das vasilhas, tinham sabores que nem sempre condiziam com o esperado, criando uma “ambivalência dos sentidos”, nas palavras da artista. Para Lygia, havia na “Roda” um dado de ironia, de humor negro: a cor que encantava os olhos poderia (ou não) ser terrivelmente aversiva ao paladar. Nela Lygia também recorreu, como no “Ovo” e no “Divisor”, à simplicidade de materiais para torná-la reprodutível.

As fotos da primeira apresentação da “Roda dos prazeres”, de autoria de Maurício Cirne, foram tiradas num sítio que Lygia alugava em Vargem Grande-RJ junto a outros artistas, como o escultor Jackson Ribeiro, e que era usado como *atelier*. As imagens mostravam seu caseiro, o “Mineiro”, com chapéu de palha, experimentando as cores vivas dos potes de plástico em meio a uma “roda” triangular formada pela disposição de três tábuas de madeira nas quais estavam dispostos os vasilhames. Em algumas das fotos ele aparecia tocando sanfona no meio da roda, por entre vasos de plantas, gaiolas e chão de areia. Ao fundo, uma

construção muito precária se sobrepunha à paisagem verde e montanhosa. O caseiro é uma figura que Lygia parece ter escolhido para reafirmar o caráter de fácil reprodução e alcance da obra. Escolha que a afasta do entendimento romantizado da figura do “povo brasileiro”, deslocando-o para a dimensão concreta de participante. (MACHADO, 2008).

Há, na “Roda dos prazeres”, como nas outras obras que fazem parte desse grupo, a renúncia ao sentido sacralizado do objeto de arte. Como tais propostas partem de uma ideia a ser concretizada por meio de uma ação, sua materialidade se torna meio, e não mais fim, levantando assim a delicada questão do processo de sua institucionalização.

O caráter coletivo é fundamental nessas propostas e faz parte do que Lygia Pape, em entrevista a Carneiro e Pradilla, formulou como “arte pública”²⁷:

O que eu queria fazer naquele momento era algo que fosse coletivo, e que as pessoas pudessem repetir sem que eu estivesse presente. O *Ovo* e o *Divisor* são estruturas tão simples que qualquer pessoa pode repetir. Ideologicamente esse tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, *uma arte pública da qual as pessoas poderiam participar. [...]*

*Ao desenvolver a ideia de arte pública, acho que cheguei ao limite da obra não-comercial, uma obra que qualquer pessoa poderia repetir em casa. Queria chegar ao máximo de doação ao espectador. Já não estava mais preocupada com o fato da participação, mas com a possibilidade de a pessoa poder usar aquilo até para si mesma. Esse era o caso da *Roda dos prazeres*, uma obra que poderia ser refeita em casa. (PAPE, 1998, p.44-45 e 52, grifos nossos)*

27 Os registros de época, fotos e filmes do trio “Ovo”, “Divisor” e “Roda dos prazeres”, salvo poucas exceções, têm como cenário a rua ou outros espaços abertos. O caráter público se estendia para os espaços ocupados pelas propostas. Há imagens das três obras na praia, inclusive um filme em que a própria Lygia nasce do “Ovo”, e o registro em super-8 feito por ela da ocasião em que entregou o “Divisor” à apropriação das crianças da favela vizinha à sua casa.

Na fala de Lygia identificam-se entre os aspectos relacionados à “arte pública”, a recusa da obra autoral, dada por um projeto de reprodução não comercial, definido como ideologicamente generoso, pois permitiria, através de estruturas muito simples, que cada pessoa fizesse e usasse a obra para si mesma. A inexistência da reivindicação de autoria libertava para a criação²⁸ (MACHADO, 2008).

Como Hélio, por essa época Lygia também descobria a riqueza cultural e espacial do popular.

Esse interesse que ambos compartilham e teorizam, Pape aprofundará em “Catiti catiti, na terra dos brasis” (1980), sua dissertação de mestrado, a qual analisaremos mais adiante. Porém, no período em que propunha “Ovo”, “Divisor” e “Roda” já escrevia sobre a arquitetura popular. Um documento sem data chamado “Tramas de caboclo ou a geometria do mato” apresenta brevemente o que parece ser um projeto de pesquisa sobre as “casas de caboclo” feitas de pau-a-pique.

Pape inicia descrevendo a construção da casa ou, como chama, o “processo de criação do homem-do-povo”, o qual envolveria uma “poética própria”. O primeiro passo seriam as gaiolas feitas de bambu, que receberiam o barro amassado “jogado aos sopapos” pelas frestas,

28 Experiências que abriam mão da autoria e eram de fácil reprodução fizeram parte também da trajetória de Lygia Clark. Com “Caminhando” (1963), por exemplo, propunha um exercício de percepção de possibilidades espaciais através da ação do corte longitudinal de uma “fita de Möbius”, feita com uma tira de papel, e da descoberta e transformação de sua topologia. Citando outras experiências, Hélio Oiticica encontrou a forma acabada da obra “faça-você-mesmo” quando redigiu as “Instruções para feitura-performance capas feitas no corpo” (1968) usadas num evento na cidade de Pamplona em 1972, nas quais o “não-artista” inventaria a roupa que quisesse, incluindo ou não outros participantes, a partir das instruções expressas de como construir o “Parangolé Pamplona” com um tecido de 3 metros de comprimento que não deveria ser cortado nem costurado, apenas preso com alfinetes.

[...] deixando o rendilhado dos bambus ou ramos aflorar traçando os desenhos de padrão *muito próximo de uma postura construtivista*, ou seja, rudimentos que informam sobre *um desejo de ordem plástica* marcado pela diversidade dos modelos: diagonais paralelas, triângulos, quadrados modulando os planos. (PAPE, s/d in BORJAS-VILLEL; VELÁSQUEZ, 2012, p.286, grifos nossos)

O interesse de Pape centra-se no “ato construtivo” vindo das manifestações populares, considerado econômico, conciso, funcional. Um ponto importante do texto é seu esforço em encontrar nesse exemplo de construção um tipo de racionalidade específica:

Esses objetos-de-geometria ordenam a paisagem em ritmos que escapam ao mero acaso e determinam que a *mão-do-povo registra uma sensibilidade especial para o abstracionismo geométrico*, que podemos também encontrar nas manifestações dos índios, do negro, nos objetos reciclados das feiras nordestinas como brinquedos, fifós, etc. (PAPE, s/d in BORJAS-VILLEL; VELÁSQUEZ, 2012, p.286, grifos nossos)

Termina afirmando que esses exemplos se relacionam com a arte dos construtivistas brasileiros, concretos e neoconcretos, para os quais seriam a verdadeira referência (e não, como se supõe, as tendências internacionais). Intuitiva ou conscientemente haveria o “tropismo pelo geométrico” a guiar o fazer tanto do artista erudito quanto do popular e que conferiria à “cultura brasileira uma identidade própria” (PAPE, s/d in BORJAS-VILLEL; VELÁSQUEZ, 2012, p.286).

Diferente de Oiticica, Pape atenta para a existência de um recorrente vocabulário geométrico nas expressões populares (o que a ajuda a justificar a “originalidade” dessa linguagem no Brasil). Embora tanto Pape quanto Oiticica compartilhem a descoberta de uma primordial construtividade nas habitações da

favela, e embora Pape desenvolva a referência ao cotidiano urbano presente nas proposições de Oiticica, é Pape quem analisa e incorpora em seus textos e projetos o artesanato das regiões rurais.

Outro texto da artista, de 1972, dialoga muito proximamente com os textos de HO sobre a descoberta do “Parangolé” e a “organicidade estrutural” das casas e do espaço do morro. O texto resultou de reflexões originadas nas aulas de Pape para o curso de Arquitetura da Faculdade Santa Úrsula, onde lecionou Semiótica do Espaço e Plástica de 1972 a 1985. Seu tema era a Favela da Maré, especial para Lygia por se fundir ao mar, como um “organismo vivo” regido pelas mudanças da maré, o que a diferenciava das demais.

Durante longo período, Lygia se dedicou ao ensino²⁹. Como já citamos, para os alunos do curso de Arquitetura idealizou aulas baseadas na vivência de espaços da “cidade informal”, chamando a atenção para a paradoxal riqueza dos espaços criados pela precariedade. Além do Morro da Mangueira e da Favela da Maré, onde realizou um filme (“Favela da Maré”, 1982, super-8), chamaram a atenção de Lygia: entre outros lugares, a Baixada Fluminense, o bairro de Madureira e o mercado do Saara.

A cuidada redação de seu texto revela seu deslumbramento diante das construções e da vida naquele meio repleto de adversidades. Destacou as cores desbotadas das paredes, o uso inteligente da brisa nas janelas internas que interligam e refrescam as habitações – os “inventores-moradores” teriam encontrado uma solução semelhante à das casas japonesas, onde o entorno invade as construções – e a permeabilidade de espaços:

29 Deu aulas de arte no curso livre do MAM-RJ de 1969 a 1971 e de 1976 a 1977 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, de 1972 a 1985 de Semiótica do Espaço e Plástica para os alunos do curso de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula, e ainda lecionou disciplinas relacionadas ao desenho na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro de 1982 a 1989.

As entradas e saídas alteravam frequentemente, nada era muito permanente e eu não sentia um começo da Favela ou um final, o espaço se transformava constantemente na medida do útil ou do necessário. Como uma fita de MOEBIUS os caminhos se entrelaçavam num movimento sem fim. [...] a precariedade dos materiais é evidente, porém a estrutura realizada em termos arquitetônicos neste tipo de terreno é quase surrealista e beira a perfeição criativa. (PAPE, 1982 in BORJAS-VILLEL; VELÁSQUEZ, 2012, p.288)

As soluções criativas se rebatiam também na organização do espaço interno:

Com o tempo se começa a perceber também os materiais usados dentro das casas como sacos de batata como redes para dormir, latas de leite forrando paredes contra o frio do inverno. Pedacos de madeira velha, de todos os tamanhos e tipos eram utilizados, de repente, o descartável, o lixo, era reinventado como material de suporte arquitetônico real. (PAPE, 1982, in BORJAS-VILLEL; VELÁSQUEZ, 2012, p.289, grifo nosso)

Fazia parte da solução criativa, bem como para Lina Bo Bardi, a recuperação do “lixo”. Uma postura que se revelava crítica frente ao avanço do consumo. Porém enquanto para Lina os parâmetros de análise eram as relações da arquitetura popular com a arquitetura moderna, para Pape, em contraponto, a riqueza espacial a que aludia estava distante da cidade formal, dos parâmetros instituídos.

Tanto para a trajetória de Pape quanto para a de HO a descoberta da “construtividade primitiva” ou do “tropismo pelo geométrico”, é igualmente redefinidora. O “Ovo”, por exemplo, dialoga com os “cubos-casa” da arquitetura da favela, nos quais Lygia via a potência da permeabilidade entre o espaço individual, de dentro, e o coletivo, de fora, e apontava a possibilidade de ruptura desses

limites. As obras de 1968 de Pape, cujo ponto central é a possibilidade aberta a uma relação mais plena entre homem e mundo, se constituem de geometrias: cubo, quadrado e roda, ainda que, como nos “Parangolés”, o evento gerado por elas resulte numa “organificação” (e dissolução/ampliação) do repertório construtivo.

Embora Pape e Oiticica dividam esse interesse, nas análises de HO o que ganha destaque é a potência transformadora presente na arquitetura da favela: a essência de seus escritos recai na descoberta de um exemplo transformador de percepção e imaginação espaciais, capaz de apontar caminhos para suas proposições; embora não deixe de escrever sobre as potencialidades desses espaços, a “construtividade primitiva” é um meio para alcançar seu horizonte: repropor a experiência cotidiana.

Já para Pape (assim como também para as análises de Lina Bo Bardi sobre o popular), a produção popular tem grande interesse enquanto objeto construído de maneira inteligente e sensível (a arquitetura, a decoração, o artesanato populares, a trama de bambu do pau-a-pique etc.), possuindo qualidades estéticas altamente positivas. Em seus escritos, a Favela da Maré, por exemplo, torna-se um objeto de estudo, onde seus alunos podem se espelhar para repensar conceitos de arquitetura, de espaço e parâmetros pré-concebidos e, assim, desmontar preconceitos.

Tais especulações são desenvolvidas em sua dissertação de Mestrado e, ainda, em projetos distintos ao longo de sua trajetória.

Sua dissertação, “Catiti catiti, na terra dos brasis” (1980), chama a atenção por trazer à tona a complexidade que envolvia o termo popular por essa época. Ela testemunha de maneira única os impasses enfrentados pelos artistas ao pensar as alternativas para a arte de vanguarda no período. Trata-se ainda de material inédito, ainda não estudado, por isso optamos por detalhar sua análise.

“catiti catiti, na terra dos brasis”

Lygia Pape escreveu a dissertação para a Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1980 sob a orientação da professora Dra. Creusa Capalbo³⁰. Nela trata do estabelecimento de uma “consciência nacional na arte”: analisa a “crise da arte contemporânea internacional”, avalia a trajetória das correntes de tendência construtiva no Brasil, faz uma apologia da “cultura popular”, para, ao final, articular um programa para a investigação artística de ponta no Brasil.

Em diversos momentos a dissertação se fundamenta em textos de Mário Pedrosa e a trajetória de HO é vista como exemplar. Quando Pape escreve, Pedrosa e Oiticica acabavam de retornar ao Brasil. As posições de ambos e da própria Pape em meados de 1970 ainda mantinham relação com a produção dos anos 1960 e a dissertação pode ser vista como uma tentativa de rearticular e avançar estas propostas.

O interesse dessa dissertação, paradoxalmente, não reside tanto na coerência das conclusões da artista, mas nas dificuldades em que esbarra ao tentar articular as posições de Pedrosa e Oiticica, as quais, afinidades à parte, divergiam em vários níveis. Sua leitura serve como índice dos dilemas não apenas da artista, mas também da cultura e artes plásticas do Brasil nessa época. Nesse sentido, os tropeços de sua argumentação apenas a torna mais instigante, ainda mais quando relacionada com a produção da artista na época, renovadora e questionadora.

“Catiti Catiti” tem ainda o valor do depoimento: tendo participado ativamente dos acontecimentos desta época, Pape não apenas os relata, mas lhes concede sentido. Já na *Introdução*, declara ser ela ao longo da dissertação, “objeto

30 PAPE, Lygia. *Catiti catiti, na terra dos brasis*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Departamento de Filosofia. Rio de Janeiro, 1980. “Catiti catiti, na terra dos brasis” refere-se ao Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, onde encontra-se o poema em tupi: “Catiti Catiti/Imara Notiá/Notiá Imara/Ipejú”, que significaria uma invocação: “lua nova, ó lua nova”, na terra dos brasis.

e sujeito de análise, pois a partir do movimento concreto [...] passamos a participar da produção de arte no Brasil” (PAPE, 1980, p.9). Outro ponto a ressaltar é a interpretação original (e altamente positiva) da cultura popular urbana, a qual se entrelaça com perspectivas abertas por trabalhos seus e de Oiticica, tendo sido escrita no último momento talvez em que a “cultura popular” foi protagonista central no debate brasileiro. As décadas de 1970 e 1980 talvez tenham sido o “canto de cisne” do “popular”, quando este ainda despertava esperanças de grandes transformações.

O texto reparte-se em introdução, duas partes (cada qual dividida em dois capítulos), conclusão, notas e bibliografia. Sua leitura é truncada, não apenas pela complexidade do assunto, desenvolvido em breves noventa e seis páginas, como pelo uso excessivo de citações e pela transcrição integral de manifestos e trechos de textos³¹.

Já de início, Pape anuncia a “crise da arte contemporânea” para em seguida declarar que a situação no Terceiro Mundo é distinta, pois justamente devido às suas condições de carência, neste ainda existiria a possibilidade da verdadeira criação artística. Desenvolve a natureza desta crise: o caráter do capitalismo contemporâneo impediria a verdadeira criação artística, com o consequente esgotamento da arte moderna. Porém, Pape aponta duas exceções dentro desta crise afirmando que a primeira é a experimentação artística e a segunda consiste em tomar partido das condições particulares do Terceiro Mundo, pontos cujo embasamento teórico provém de Mário Pedrosa.

31 Além da referência a Pedrosa e Oiticica, fazem parte da Bibliografia citada por Pape Gaston Bachelard (“A Poética do Espaço”), Haroldo de Campos (“A Operação do Texto”), Herbert Marcuse (“A Arte na Sociedade Unidimensional” e “Eros e a Civilização”), Edgar Morin (“Cultura de Massa no Século XX”). Décio Pignatari (“Informação, Linguagem, Comunicação”, “Contracomunicação”, “Semiótica e Literatura”), Claude Lévi-Strauss (“El totemismo en la actualidad”) entre outros.

Este raciocínio desenvolve-se na *Sinopse*, na *Introdução* e no primeiro capítulo (*Arte moderna e pós-moderna*). Combinando as duas, chega-se à solução ideal: uma arte experimental profundamente vinculada à cultura e vida popular do Terceiro Mundo, a qual Pape encontra já materializada na obra de Hélio Oiticica. Coerentemente, o último capítulo (*Nós, os bugres*) é inteiramente dedicado à sua figura. Entre a enunciação e a resolução da “crise da arte contemporânea”, encontram-se dois capítulos, um dedicado à trajetória das tendências construtivas no Brasil (*Concretos e Neoconcretos*) e outro à análise da arte popular (*A fala dos mudos*). Como a dissertação nunca foi publicada, detalharemos sua argumentação.

A *Sinopse* declara como objetivo enfrentar “o problema da crise da arte no mundo contemporâneo”, criando para isto “um painel abrangente, desde a primeira idéia de uma consciência brasileira na arte”, o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, “até os tempos atuais, onde todos presenciam o declínio das vanguardas, no mundo desenvolvido” (PAPE, 1980, s/p). Por outro lado, a artista afirma ter encontrado em textos recentes de Pedrosa um caminho para os “artistas-inventores” do “Terceiro Mundo” evitarem a crise da arte que então começa a se configurar como um fenômeno específico do Primeiro Mundo, o qual os “artistas-inventores” brasileiros, “experimentadores do novo”, poderiam superar:

É na obra de Mário Pedrosa [...] que vamos buscar [...] a proposta otimista e generosa que aponta aos deserdados da sorte, aos habitantes do terceiro mundo a tarefa de assumir a liderança criadora no domínio das artes. (PAPE, 1980, s/p)

Na *Introdução*, Pape aprofunda o que entende por “crise da arte no mundo contemporâneo”, recorrendo a trechos do “Discurso aos tupiniquins ou nambás” (1976) e “Variações sem tema ou a arte da retaguarda” (1978) de Pedrosa, para quem “existem sociedades propícias ao desenvolvimento do fenômeno artístico, e outras que já não o são”:

[...] as grandes sociedades industriais ou super-industriais do Ocidente, à medida em que se desenvolvem cada vez mais movidas por um mecanismo interno inexorável em sua contínua expansão, que subordina todas as classes a seu frenético ritmo tecnológico e mercantil castram as colméias de toda criatividade e tiram qualquer oportunidade aos homens de vocação ainda desinteressada e especulativa para resistir à corrente de força que conduz tudo e todos vertiginosamente à voragem do mercado capitalista. (PEDROSA, 1976, p.40 apud PAPE, 1980, p.3)

Desta forma, no Terceiro Mundo, contrapondo-se a uma arte moderna calcada nos modelos do Primeiro Mundo, florescem “oficinas de artesanato, o trabalho não propriamente assalariado” e uma arte enraizada no “esforço anônimo da criatividade, da inventividade autêntica, quer dizer, o esforço para a coletividade” (PEDROSA, 1976, p.40 apud PAPE, 1980, p.2).

Pape distingue a crise da arte brasileira da internacional pela proximidade da autêntica criatividade (popular) daqueles que produzem um “objeto que antes de tudo, e ao mesmo tempo, é de uso e manifestação de beleza.” (PAPE, 1980, p.5). Embora declare as “terras dos trópicos” a salvo da “crise”, Pape fará um chamado aos “artistas-inventores-pintores” do “Terceiro Mundo” pregando o estabelecimento de um diálogo estreito entre estes e a produção popular como caminho para uma “consciência nacional na arte”. Embora admita que o “artista-inventor”, erudito e inserido na sociedade capitalista, está “fragmentado” (na medida em que dissocia arte e função social), Pape entende que a ele (“como visionário”) cabe a tarefa de “perceber e apreender a expressão da criação em seus nascedouros, onde ela é, e sempre permanece, como identificadora do verdadeiro e do natural” (PAPE, 1980, p.5), apontando com o seu trabalho “as fontes de identidade para uma linguagem nova” (PAPE, 1980, p.8).

Porém, na interpretação de Pape, a proposta de Pedrosa sofre um sutil, mas decisivo, deslizamento: o sujeito histórico capaz de promover a mudança, apontado pelo crítico (“o trabalho não propriamente assalariado” nas “oficinas de

artesanato”), ao longo do texto da artista metamorfoseia-se imperceptivelmente na figura do “artista-inventor”. Isto fica claro quando Pape, após lembrar que os “artistas-inventores” não devem desprezar a informação internacional, mas degluti-la “antropofagicamente”, caracteriza-os na primeira pessoa, como:

Somos homens e mulheres que temos já uma informação ampla, [...] que temos perguntas sobre problemas ontológicos, campo da filosofia – somos uma pequena seara nessa multidão de analfabetos-criadores-espontâneos. (PAPE, 1980, p.4)³²

O futuro desenvolvimento da arte brasileira contemporânea, o rumo da ação destes “homens e mulheres que já temos uma informação ampla” é o tema central da dissertação “Catiti catiti, na terra dos brasis”. O projeto político de Mário Pedrosa recua simultaneamente para um segundo plano.

No primeiro capítulo da primeira parte da dissertação, *A crise da arte*, Pape põe em dúvida o caráter universal da arte moderna, conectando a crise contemporânea a transformações recentes no modo de produção capitalista. Tomando novamente Pedrosa como referência (à conferência então recém-proferida: “Variações sem tema ou a arte da retaguarda”, 1978), que vinculava a emergência da arte moderna à expansão imperialista para ressaltar a dívida da “revolução estética” aos “objetos exóticos” “abstraídos” “da África, da América, da Ásia, e da Oceania” (PEDROSA, 1978, p.8 apud PAPE, 1980, p.11), Pape reavalia o papel da vanguarda histórica para questionar o ideal de uma arte “definitiva, perene, internacional” (PAPE, 1980, p.12).

Uma vez colocado em dúvida o caráter universal da arte moderna, a atenção de Pape se volta à *Pop Art*, cuja emergência é interpretada pelo crítico como índice do esgotamento das vanguardas e da arte moderna. Pedrosa

32 Se no início do texto surgem dúvidas sobre a quem se refere essa expressão, ao produtor do artesanato ou ao morador da favela, ao longo dos capítulos se percebe que o termo sintetiza suas aspirações à figura do profissional artista local.

encontra nela o fim da atitude de resistência da arte ao Capitalismo, um sintoma inquietante de acomodação, conclusão que o leva a cunhar o termo “arte pós-moderna”.

Para reforçar as teses de Pedrosa, Pape recorre a Adorno (ADORNO; HORKHEIMER, 1978, p. 163-165 apud PAPE, 1980, p.15) para mostrar como a indústria cultural induz à “atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural”. Referindo-se à arte do Primeiro Mundo, aponta a capacidade do mercado de “absorver e recuperar” as manifestações artísticas mais recentes, assim como a todas as formas de “recusa aos códigos de uma vida burguesa”. (PAPE, 1980, p.15)

Mas Pape (1980, p.16) encontra saídas neste panorama desolador: louva a liberdade artística inaugurada pelos *ready-mades* de Marcel Duchamp (“a partir daí [o artista pode] denominar de ‘arte’ o que lhe aprouver, [...] apropriar-se de qualquer objeto e dar-lhe estatuto de ‘obra de arte’”) para relacioná-los à crítica à “aura” efetuada por Walter Benjamin.

O passo seguinte é projetar esta crítica sobre a Arte Moderna e afirmar que a *Pop Art* (Pape pensa no extenso arco da experimentação artística americana dos anos 1960) “completa[ra] a avassaladora transformação no campo da arte” e “amplia[ra] até o limite do infinito as possibilidades das linguagens da arte” (PAPE, 1980, p.17). Pape finaliza este capítulo citando, sem qualquer comentário, o famoso final de “Variações sem tema ou a arte da retaguarda”, no qual Pedrosa, proclamando o esgotamento da Arte Moderna, defende o “exercício experimental da liberdade”.

O título escolhido para a primeira parte da dissertação, *A crise da arte*, é, na verdade, impreciso. Enquanto o capítulo anterior, *Arte moderna e pós-moderna*, de fato a explicava, o segundo desta parte, *Concretos e Neoconcretos*, configura um elogio à atuação destas tendências, enaltecendo-as como o segundo momento decisivo da criação de “uma consciência brasileira na arte” (o primeiro

fora o Movimento Antropofágico). Pape aproveita para responder à “crítica tupiniquim” que considera o “Projeto construtivo brasileiro” como “assimilação irresponsável e epidérmica de correntes internacionais”. Para tanto, afirma a existência de um “tropismo construtivo na arte brasileira”, presente

no índio, no africano, no objeto reciclado do nordestino, na permanência de elementos geométricos dos carnavais, nas colchas de retalho mineiras, nas cerâmicas populares, na arquitetura espontânea de beira de praia, etc. (PAPE, 1980, p.22)

Pape considera o movimento construtivo brasileiro uma experiência bem sucedida de deglutição da cultura estrangeira, equivalente à Antropofagia, mas Pape articula sem maiores problemas ou explicação, a linguagem plástica das tendências construtivas (erudita, industrial e universal) à cultura material do “povo brasileiro” (o índio, o africano, o nordestino, os carnavais, os mineiros, o popular etc...).

Em seu texto, Pape enfatiza a renovação trazida pelos movimentos construtivos e rebaixa a importância da cisão entre Concretismo e Neoconcretismo em favor do intercâmbio entre ambos e sua eficácia enquanto movimento organizado. Defende os concretos por seu posicionamento contra a “figuração de caráter expressionista romântico” e pelo “rigor de princípios” (PAPE, 1980, p.24).

Depois de louvar o conceito de integração das artes, Pape enaltece a ação dos neoconcretos “sobre a cultura brasileira” pela imposição de “novos critérios de criação – um comportamento de liberdade frente às linguagens” (PAPE, 1980, p.38). Defende a dimensão “indireta” da atuação do grupo rebatendo a citação de Brito de que o neoconcretismo “era praticamente apolítico” frente ao sistema da atividade cultural (PAPE, 1980, p.41-42) e responde à observação do crítico de que os neoconcretos “temiam especialmente a perda da especificidade (e da ‘aura’) do trabalho” (BRITO, 1977, p.304 apud PAPE, 1980, p.44) citando a proposta da “Teoria do Não-Objeto” de Ferreira Gullar de reinventar a experiência estética e pela necessidade de ir além da arte aceita. Discutindo o *design*, Pape cita ainda seu “Livro da Criação”, como exemplo do “afastamento de um conceito de ‘aura’ na

obra de arte” (PAPE, 1980, p.43-44). À medida que o capítulo desliza para o final, a escrita se solta, tendendo para o tom rememorativo, em contraste com o restante, e termina reafirmando a liberdade na pesquisa alcançada pelo Neoconcretismo³³.

É na seção *A Idéia Nova* que Pape avança sua proposta para a arte contemporânea no Brasil, apontando os caminhos que deveria trilhar para consolidar a “consciência brasileira na arte”. Enquanto que o primeiro capítulo (*A fala dos mudos*), dedicado ao elogio da arte e cultura popular, abre caminho para sua proposta para a arte brasileira contemporânea, o segundo e último (*Nós, os bugres*) é todo dedicado à figura que a encarna, Hélio Oiticica.

Em *A fala dos mudos* Lygia declarou ter pretendido “desenvolver um apanhado de nossas referências culturais” (PAPE, 1980, p.9). Volta-se à produção “popular”, e mais especificamente à cultura material da favela. Sua análise visa, usando as palavras de Pedrosa (1977), a “arte nova [que] ameaça brotar” “embaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura”. Pape inicia o capítulo empregando o tom exaltado do crítico:

Nós, os deserdados do mundo, só temos em comum com nossos irmãos de destino – a miséria – como diz muito bem Mário Pedrosa.

33 Quando observamos a lógica que preside a sequencia dos capítulos, nos damos conta que a dissertação poderia prescindir do capítulo *Concretos e Neoconcretos*. Embora seja de longe o mais longo (trinta e nove páginas), talvez sua inserção se deva à pioneira exposição retrospectiva das tendências construtivas no Brasil, “Projeto Construtivo Brasileiro na Arte” (1977), dirigida por Aracy Amaral. (Simultaneamente, Ronaldo Brito, que colaborara com um artigo na antologia proveniente da exposição, escrevia sobre o Neoconcretismo, livro publicado somente em 1985, sob o título “Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro”). Enquanto redigia, Pape participava da montagem. Por outro lado, ainda que a presença deste capítulo fosse secundária para o andamento da argumentação, nele aparece de forma mais implícita que explicita um conjunto de questões que levanta a proposição de uma nova inscrição da arte na sociedade industrial – dimensão que constitui um contraponto importante a questões relevantes dos demais capítulos.

Mas vai ser a miséria (o denominador comum desses povos), o elemento desencadeador do processo criativo. (PAPE, 1980, p.60)

Consciente de que pisava em terreno minado, discute os cuidados necessários para se aproximar da cultura popular. Para tanto se vale de um texto de Pedrosa (1968, p.223-224 apud PAPE, 1980, p.63) sobre a arte negra e a dos caduceus, da aproximação fenomenológica de sua orientadora, Creusa Capalbo (s/d, p.35-36 apud PAPE, 1980, p.63), ou ainda de um comentário de Bonomi (1974, p.62 apud PAPE, 1980, p.69, 71) à investigação linguística de Merleau-Ponty. A partir dessas referências indaga:

Como é possível abordar e estudar qualquer subjetividade ou qualquer outra cultura sem reduzi-la às nossas coordenadas?
E também como posso levá-la a sério se ao defender suas particularidades eu a transformo em algo insignificante pra mim, já que estaria destruindo aquilo que a tornaria semelhante a mim [...]
Há importância, para nós ao considerar uma experiência diferente da nossa, pois coloca em causa a nossa própria experiência [...]
(PAPE, 1980, p.70)

Mesmo assim paira neste capítulo certa visão essencialista da natureza humana: a “cultura popular” é exaltada como expressão não corrompida, uma vez que constitui uma resposta direta a necessidades humanas básicas.

O conjunto da cultura popular que Pape apresenta é amplo, senão impreciso. A autora saca os exemplos que lhe interessam de diversas situações: a cultura material da favela urbana é identificada à rural e o artesanato rural a aspectos da cultura de “povos primitivos”. Isto se explica pelo fato de que na análise empreendida por Pape confluem duas vertentes influentes de interpretação da cultura popular, uma, mais estabelecida, cuja matriz remonta ao Modernismo inaugurado em 1922 e outra mais recente, que se configurou no decorrer da década de 1960. Embora o tom geral conferido ao texto borre a

distinção, passando de uma a outra sem diferenciação, percebemos, quando desce ao detalhe, enfoques distintos. Enquanto Pape destaca liricamente as qualidades estéticas do artesanato rural, como no seguinte trecho:

É desse resíduo de uma coletividade coesa e unida pela ‘arte’, pelo ato criador que vamos localizar (por exemplo no homem da favela, sem identidade), no emigrado de outras paragens o código de identidade coeso e claro. No Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais, reduto de pobreza incrível, o homem do povo, fabrica ele mesmo seus objetos de uso. E os faz primorosos, de uma qualidade técnica e artística dignos de um Picasso por exemplo. Por que faz essa comunidade esse trabalho tão precioso, cercados que estão de uma miséria sem nome? (PAPE, 1980, p.65)

Emprega outro tom, mais objetivo, na descrição dos espaços do “morro”:

Não, nada mais inventivo, gerado por essa miséria, que os “quartos-tudo” ou melhor, cubos de espaço, que possuem funções de reversibilidade que escorre pelo dia afora: leito à noite, sala de dia, passagem ou cozinha, sala de TV, ou ainda, quarto de doente, ou depósito, ou vendinha de quebra-galhos. Nenhum espaço é mais imaginosamente rico que esse aglomerado e conglomerado de tábuas, folhas de zinco, pedaços de duratex, escadas velhas, uma luz vermelha brilhando em seu interior [...] Formam-se gestalts, signos identificadores, as manchas nos morros das cidades, como enormes fungos, cobrem e recobrem as topologias – e ele cria: sempre e sempre um objeto “que participa”. (PAPE, 1980, p.60, 62)

Enquanto nos exemplos de “arte primitiva” ou artesanato Pape faz uma abordagem cuja matriz é a idealização da comunidade a partir das características formais da produção artística (e que termina por identificar finas qualidades artísticas na criatividade brasileira popular, atitude corrente no Modernismo), ao focar a favela emerge uma visão que privilegia a relação entre a cultura material

e a vivência, e a cujos pontos costumamos associar a prática e os escritos de Oiticica. Recordemos o que este escrevera em “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé” (1964):

Na arquitetura da favela está implícito um caráter de “Parangolé”, tal a organicidade estrutural entre os elementos que os constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções; não há passagens bruscas do ‘quarto’ para a ‘sala’ ou ‘cozinha’, mas o essencial que define cada parte que se liga à outra continuidade. [...] e assim em todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. (OITICICA, 1964 in CATALOGUE..., 2004).

A afinidade entre os textos, na verdade, não deveria causar espanto, uma vez que os artistas compartilharam diversas experiências de trabalho e mantiveram relações pessoais próximas. Um dos momentos em que fica cristalina a proximidade de Pape a Oiticica é quando, explicitando o conceito de “tropismo construtivo brasileiro na arte”, Pape descreve a favela a partir de questões estéticas usualmente associadas ao Neoconcretismo.

Como comentado, sua referência desliza silenciosamente da figura de Pedrosa para a de Oiticica, o que se explica, mas não só, pelo trabalho experimental deste último na Mangueira. Natural em uma artista, Pape foca seu interesse na consolidação da arte contemporânea no Brasil, e não no papel desempenhado por esta na estratégia para a superação do Capitalismo.

Pape detém-se na análise da relação entre arte e cultura popular pois esta serve para reafirmar o ideal que defende da união indissociável entre arte e vida. Assim, logo após voltar a afirmar que o homem primitivo está integrado ritualisticamente em um coletivo, afirma:

A arte atua aí, como um aglutinador social, um organizador das relações sociais e seus códigos, respeitada por todos. Arte e vida caminham lado a lado, pela mesma via. Não há como isolá-los, em dois pólos distintos. (PAPE, 1980, p.64)

Indicando como as mesmas operações plásticas estão presentes na cultura popular e no “pós-neoconcretismo”, sua análise se encaminha para a atuação de Oiticica, maneira que encontra para indicar o “popular” como paradigma para o artista brasileiro. Para alcançar o grau desejado de “consciência brasileira na arte”, este deve mirar-se no exemplo da vivência popular conjugado a um alto grau de experimentação estética. Assim teríamos uma síntese virtuosa: uma arte experimental brasileira que assume sua condição “terceiro-mundista” e caminha em direção à fusão entre arte e vida e ao “exercício experimental da liberdade”, enaltecido por Pedrosa e encarnado em Oiticica.

Deste modo, não surpreende que o último capítulo, *Nós, os bugres*, seja a ele dedicado. Recém-falecido quando Pape finalizava seu texto, o nome de Oiticica aparece permeado por grandes elogios, tais como “de rara inteligência, de cultura profunda” e “Dividia-se entre leitor de Nietzsche e passista da Mangueira” (PAPE, 1980, p.76). Embora o leitor pudesse esperar que o capítulo focalizasse seus trabalhos do período da Mangueira, Pape estrategicamente prefere enfocar outros pontos, discutindo as concepções radicais que embasam seu trabalho.

Este capítulo, quase uma colagem, reproduz na íntegra quatro textos de Oiticica, invertendo, praticamente, a ordem cronológica: “O q faço é música” (1980), “Objeto – instâncias do problema do objeto” (1978), “A cor” (1960) e “Situação da vanguarda no Brasil” (1966). Na verdade Pape apenas os comenta e quando o faz é para referendá-los. Finaliza o capítulo sem problematizar os pontos levantados pelos textos e declara sua intenção de homenagear Oiticica elogiando seu desdém ao mercado de arte e independência em relação à crítica “defasada” (PAPE, 1980, p.85).

Significativamente, a dissertação não aborda o último período da trajetória do artista. Pape se cala sobre as experimentações de Oiticica de 1960 a 1970, do Rio de Janeiro a Nova Iorque, quando suas propostas passaram por uma mudança, o que não casava bem com o resto da argumentação de “Catiti, catiti”.

A *Conclusão* retoma pontos centrais da argumentação. Começa com indagações sobre a força criadora presente permanentemente na “miséria mais profunda” (PAPE, 1980, p.86) e logo salta para a “crise por que passa a arte, hoje” nos “museus e bienais”, onde mostraria seu esgotamento como “fenômeno artístico de primeira informação” (PAPE, 1980, p.87). Pape busca em textos de Pedrosa a resposta para tal crise e encontra a formulação da possibilidade de superação de uma velha cultura e a construção de um “outro habitat cultural”. Em “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, a arte é descrita como “claro capricho, de luxo, estetizante” no hemisfério dos ricos, enquanto que entre os “deserdados” se poderia esperar “algo mais positivo para arremeter-se contra o *status quo*”. Não por acaso Pape finaliza a *Conclusão* citando este trecho: “Entretanto abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida. Uma arte nova começa a brotar” (PEDROSA, 1976, p.40 apud PAPE, 1980, p.88).

Poderíamos agora retomar a estrutura da dissertação e continuar apontando algumas falhas na argumentação: a) incongruências entre os projetos político culturais de Pedrosa e Oiticica; b) indefinição do sujeito histórico, o artista de vanguarda ou o povo; c) indefinição entre projeto estético e projeto político-cultural; d) a posição da arte na sociedade capitalista industrial etc. De certa forma já o fizemos ao resumir a dissertação.

Outra forma de entender a estrutura da dissertação de Pape é perceber que seu horizonte é a análise dos impasses da produção da arte contemporânea no Brasil e apontar a importância das proposições de Hélio Oiticica para sua superação. Sem dúvida, Pape estava ciente das contradições apontadas acima, contudo interessa mais saber como elaborou tais contradições.

A referência constante a Mário Pedrosa explica-se por dois motivos. Além da vivência anterior entre a artista e o crítico, este último afirmara que a criatividade deslocara-se para o Terceiro Mundo e que este era o contexto em que a cultura popular adquirira relevância inaudita, duas afirmações que lhe interessavam sobremaneira. Pape teve que conciliar ao longo do texto as proposições de Pedrosa às de Oiticica, o que implicava em desconsiderar uma série de aspectos divergentes.

Interessa-nos sobremaneira essa tentativa de aproximação.

Enquanto Hélio, em seu “autoexílio” em Nova Iorque (1972-1978), dava continuidade às experimentações iniciadas em sua imersão na contracultura no Rio de Janeiro, Mário Pedrosa escapava da polícia política da Ditadura se exilando no Chile (1970-1977)³⁴.

Alguns textos de Pedrosa publicados por volta desta época são essenciais para diversos pontos da argumentação. “Discurso aos tupiniquins ou nambás” (escrito em Paris em 1975, publicado em *Versus* n.4 em 1976), “Arte culta e arte popular” (uma comunicação no Seminário de Arte Popular no México em 1975) e “Variações sem tema ou a arte da retaguarda” (conferência proferida na Bienal Latino-americana de 1978), foram escritos em sucessão e resultam da experiência do exílio no Chile de Allende e de vivências na Paris de inícios da década de 70. Lidos em conjunto, conformam uma proposta política para a cultura. Seu pano de fundo é a luta de classes e seu horizonte a emancipação da humanidade. Após constatar o fim do Modernismo, a exaustão da pesquisa das vanguardas e o consequente esgotamento do potencial libertador da Arte Moderna, Pedrosa, ao buscar alternativas, encontra como possibilidades viáveis no momento a produção artesanal ou de arte no Terceiro Mundo e o “exercício experimental da liberdade”. As alternativas revolucionárias deveriam surgir entre os “danados do mundo”. Uma vez que a carência obriga a um contato direto, bruto, mas renovado com a vida, é apenas daí que podemos esperar o florescimento da criação.

34 Nesse sentido, é reveladora a posição ambígua reservada à figura de Ferreira Gullar, citado profusamente ao longo do texto de Pape. Suas posições naquele momento são simplesmente omitidas. Isto se explica pelo seu deslocamento no campo das forças político culturais.

Pedrosa declara sua esperança em uma produção revolucionária capaz de constituir uma alternativa à arte contaminada pelo alto-capitalismo pensando a arte a partir do engajamento político. Na época, Pedrosa estava tentando atualizar o programa clássico das vanguardas heroicas – articular a emergência de uma produção artística e uma nova inserção social da arte, tendo em vista uma profunda transformação social de esquerda. Escrevendo na década de 1970, abdica do repertório formal das vanguardas construtivistas, mas não de seu horizonte. Seu problema é determinar o sujeito histórico ainda capaz de realizar a tarefa de transformação social e o lugar da cultura neste processo. Aponta “os deserdados da terra”, escolha que nesta época, quando o terceiro-mundismo ainda tinha voz, ele não foi o único a fazer.

Os “danados do mundo” é uma expressão que remete a um importante autor da época, Frantz Fanon, uma referência ao “terceiro-mundismo”. Esta expressão resulta da sinergia entre tendências progressistas então influentes. Primeiro, a peculiar conjuntura da luta de classes da época, acomodação do proletariado do primeiro mundo e a busca por um novo sujeito histórico. O processo de descolonização (Cuba, Vietnã, Argélia), do qual Sartre é o grande profeta, também tem seu peso. Outra dimensão é dada pela influência de Levy Strauss. Os textos de Pedrosa apontam aspectos de sua recepção entre nós.

Apesar das afinidades, eram divergentes os caminhos que Pedrosa e Oiticica trilhavam. Embora Pedrosa elogiasse “o exercício experimental da liberdade” praticado por Oiticica, não é desprezível a distância entre o apoio à implantação de um sistema oficial de incentivo à produção artesanal (como no Chile de Allende) e a imersão plena, de corpo e alma, no seio da contracultura.

Na época, meados da década de 1970, um dos efeitos perseguidos pelo AI-5 fora desbaratar a grande frente de esquerda que progressivamente se estruturara após 1965, cujo ápice ocorrera entre 1967 e 1968. Este breve momento pode ser caracterizado como de grande florescimento devido à inédita e intensa colaboração entre produções culturais anteriormente compartimentadas e à construção coletiva de questões e mesmo de proposições. A repressão e a

consequente diáspora, a escolha dilacerante entre o sacrifício pessoal ou a acomodação e a prosperidade trazida pelo milagre econômico tiveram um efeito fulminante sobre esta produção. Após o Ato Institucional nº 5, restava o silêncio, o exílio, ou ainda o mergulho na luta armada.

Pape recusou os convites que Oiticica lhe fez desde Londres ou Nova Iorque para seguir uma carreira internacional³⁵. Preferiu permanecer no Brasil, mesmo tendo sido presa e sofrido tortura³⁶, e dar aulas (a dissertação é parte deste projeto). Nesta perspectiva, podemos interpretar seu texto como fruto da vontade de rearticular os restos da magnífica experimentação coletiva anterior ao AI-5. Procurava recolher os fios deixados soltos no caminho, buscando novas formas de reatá-los, mas não sem dificuldades.

Respondendo à conjuntura radicalizada, Mário Pedrosa tece um discurso focado na luta de classes e, portanto, internacionalista. Quando nomeia o Terceiro Mundo, refere-se ao lugar dos “deserdados da terra”, um conjunto de nações oprimidas pelo imperialismo, ou seja, aponta o efeito da luta de classes a nível internacional – nada mais longe do discurso nacionalista. Paradoxalmente, Pape retém do discurso de Pedrosa, argumento que permeia todo seu texto, a afirmação sobre o deslocamento geográfico-cultural do lugar da renovação artística: embora o Primeiro Mundo seja materialmente rico, seria pobre em termos culturais. Segundo Pape: “A nossa penúria é material. A deles, é mais profunda e irreversível porque cultural” (PAPE, 1980, p.72-73). Esta interpretação seletiva das ideias de Pedrosa, embora retenha parte da verdade, silenciosamente desliza para o campo da arte ou do nacionalismo.

35 Conforme indicam as cartas que trocaram entre o final da década de 1960 e durante a de 1970. In: CATALOGUE..., 2004.

36 Segundo seu próprio relato, Lygia foi presa em 1973 por ações como apoio logístico, financeiro, hospedagem e tratamento médico feitas até 1970 em apoio a membros de grupos dissidentes e que foram deflagradas pelas averiguações do governo Médici (MATTAR, 2003, p. 82).

Pape reteve outro desdobramento da posição de Pedrosa: a verdadeira criação surgiria apenas dentro da situação de carência, utilizando-a para apontar saídas capazes de ultrapassar a “crise da arte brasileira contemporânea”. Mas, na leitura de Pape o contexto original da luta de classes retrocede e, em seu lugar, emerge a plena identificação entre as práticas do artista do Terceiro Mundo e aquelas derivadas da carência. Esta problemática identificação se traduz no ambíguo uso dos pronomes: Pape oscila entre as expressões, “*Nós, os bugres*” (“*nós*”: a artista e os “bugres”) e “*A fala dos mudos*” (a fala “deles”, o “popular”)³⁷. Pape insiste no “nós” dos “deserdados do mundo [que] só temos em comum com nossos irmãos de destino – a miséria” (PAPE, 1980, p.60). Ou seja, inicia criando uma identidade entre ela e os habitantes da favela, irmanados perante a ameaça de um “outro”, o estrangeiro dominador. Porém, o título “*A fala dos mudos*” pressupõe uma diferenciação que reaparece em outros momentos do texto, quando a autora se refere aos moradores da favela na terceira pessoa: “o homem da miséria”, “o homem da favela”, “o morador”, “seu barraco”. Essa oscilação indica que quando Pape escrevia, não existia ainda, de fato, um “nós, os bugres”, composto de artistas e cultura popular. A afirmação “Nós, os bugres” existia apenas como uma proposta. Cabe perguntar sobre sua natureza e se o projeto defendido por Pedrosa seria o mesmo da dissertação de Pape.

A identificação entre “artistas de vanguarda” e “deserdados” tanto pode originar uma estratégia cultural radical e inovadora, como voltar a levar água ao moinho da consolidação das artes plásticas no Brasil (ponto programático do Modernismo Brasileiro). Uma proposição tão radical pressupõe o respaldo de um amplo projeto político-cultural de transformações.

37 Benedict Anderson, em “Comunidades imaginadas” (2008), logo após apontar o caráter inédito da criação dos Estados-nação na América Latina no começo do século XIX, detém-se na análise do fenômeno dos “*criollos*” do Peru. Estes descendentes de espanhóis, mas nascidos na América, pararam de um momento para o outro de se identificar com os espanhóis da Metrópole para se identificarem, enquanto peruanos, com as populações indígenas que exploravam. Esta operação de diferenciação e identificação é essencial à criação da nação, estratégia essencial àquilo que Anderson chama de “comunidades imaginadas”.

O sentido último da riqueza cultural e existencial que Pedrosa aponta é virtual, latente. Como potencialidade, esta riqueza cultural apenas se realizará pela superação de sua condição presente. Pape, em contraste, assume que já existe tal “riqueza” na carência material. Na verdade, tenta conciliar o projeto de Pedrosa de “construção coletiva da cidade”, o qual implica na incorporação do favelado à produção social, com o programa de Oiticica, que encara a arte como o lugar para a (re)“invenção” experimental e subjetiva.

Lygia não se interessa em discutir a fundo estas estratégias. Escolhe como paradigma o exemplo de Hélio Oiticica e o “exercício experimental da liberdade” iniciado em sua vivência da Mangueira. O “programa” de Hélio Oiticica reage aos constrangimentos da sociedade de massa que enclausura o indivíduo em modelos, “dá-lhes normas e gostos, que ele irá consumir acomodado, sem grandes perguntas ou grandes dúvidas” (PAPE, 1980, p.64). A resposta é criar em seu comportamento o que enxerga como a liberdade e a criatividade dos excluídos. Nessa perspectiva, em que a superação da miséria material das massas desliza para fora da cena, esta identificação corre o risco de converter-se em sublimação por meio da cultura.

Oiticica e Pedrosa compartilham a vontade de colocar a arte a salvo do estatuto de mercadoria, restaurar seu “valor de uso”. Oiticica quer restabelecer “aqui e agora”; não por acaso, o desenvolvimento de sua “experimentação” o conduziu para os braços da nascente contracultura no Brasil. Pedrosa apoia “o exercício experimental da liberdade” enquanto não alcançamos a verdadeira “liberdade”, só possível dentro da construção coletiva da cidade. Nesse ponto encontra-se a cisão entre o “projeto moderno” (Pedrosa) e a reinvenção da arte/cultura proposta por Oiticica.

O “programa” de Hélio Oiticica reflete as “grandes descobertas dos anos 1960”: o *insight* da micropolítica, o papel social central das disciplinas voltadas ao corpo, incorporar os impulsos do ID à cultura/racionalidade. Porém, estas “grandes descobertas dos anos 1960”, uma estonteante liberação da subjetividade das peias da repressão, abrem uma área cinza, a qual, caso não apropriadamente observada,

pode implicar na erosão do espaço público. Não por acaso Hélio Oiticica denomina em Nova Iorque o desenvolvimento de seu trabalho de “programa”, projeto cultural individual e em perpétuo desenvolvimento, e não de “projeto”, algo que pressupõe uma ação coletiva, social, pactuada.

Retomando as já citadas afinidades entre os artistas, podemos dizer que o capítulo de Pape *A fala dos mudos* em conjunto com escritos de Oiticica mostra como ambos compartiam a mesma abordagem da arte e cultura popular urbana, abordagem original e transgressora. Hélio e Lygia compartilhavam ainda outro ponto: utilizavam na análise da cultura popular da favela procedimentos análogos aos empregados em suas propostas artísticas, nas quais procuram assimilar a chamada “primitividade construtiva popular”.

Pape não se embrenha na análise da origem da favela, contentando-se em analisar sua existência efetiva, formal e existencial. Embora sem dúvida exista um ganho nesta leitura polemicamente positiva, ela beira perigosamente o elogio da criatividade da miséria. Pape não era ingênua, sabia deste risco, por que o aceitou?

Podemos levantar algumas hipóteses. Primeiro pensar que Pape privilegiou a experiência de Oiticica por objetivos pragmáticos na medida em que sua leitura da favela servia à legitimação da produção pós-neoconcreta. As propostas de Hélio ou Lygia teriam correspondência direta com dimensões profundas da vivência da favela, do “povo brasileiro”. Portanto, suas proposições não seriam propostas arbitrárias, alheias à vivência brasileira (ou universal).

O percurso de Oiticica até o “Parangolé” (1964) fora exemplar em sua coerência: “Metaesquemas” (1957-1958), “Penetráveis” (1960), “Núcleos” (1960), “Bólides” (1963), em suas próprias palavras, da “irreversível” “desintegração do quadro” à “invenção pura” (CARDOSO, 1985, p.48). Após “Bólides”, este desenvolvimento recebe uma peculiar inflexão na medida em que o artista começa a incorporar em suas proposições aspectos de sua vivência na favela. A assimilação da vivência no Morro e na Escola de Samba da Mangueira não impede o prosseguimento coerente de suas pesquisas. Pelo contrário, a Mangueira fornece-

lhe preciosa matéria-prima para suas investigações, a ponto de mais tarde, para descrever o projeto “Barracão” (1968), utilizar quase tão somente referências do mundo popular:

BARRACÃO: o uso do nome q me vem da moradia na FAVELA é o q eu queria como “algo q nasce da casa estruturada nos modelos conhecidos”: [...] o q me atraía então era a não-divisão do BARRACÃO na formalidade da CASA, mas a ligação orgânica entre as diversas partes funcionais no espaço interno-externo do mesmo: a FAVELA q é comunidade formada de BARRACÕES é de igual modo organificada mais tribal q o q MCLUHAN chama de ‘casa de espaço quadrado’ [...] criar espaço-ambiente-lazer q se coadune a um tipo de atividade q não se fragmente em estruturas preconicionadas e q em última instância se aproxime de uma relação corpo-ambiente cada vez maior. (OITICICA, 1973, s/p apud JACQUES, 2001, p. 123)

Por outro lado, por meio de sua “ida à favela”, Hélio Oiticica respondia de uma maneira peculiar e inesperada às demandas por uma arte participante, frequentes naquele momento. Lembremos de que para Asbury (2008), o mergulho de Oiticica na Mangueira está associado ao envolvimento de Ferreira Gullar com os Centros Populares de Cultura (CPC), nos quais a arte assumia um viés educativo e político. Após esse momento, e devido à forte influência de Gullar, Oiticica teria encontrado um campo análogo em relação à participação popular na favela e no samba da Mangueira. Esta manobra tática lhe permite desenvolver uma abordagem original da arte e cultura popular urbana. Oiticica sabia o que buscava na Mangueira: seu trabalho anterior o equipara para discernir os aspectos da vida popular urbana que interessavam ao prosseguimento de suas propostas. Ali, sua atenção se volta para a multifuncionalidade dos espaços e dos objetos, a permeabilidade espacial, a criação não alienada da casa a partir da relação com o próprio corpo e a improvisação a partir da ausência material.

Como acompanhara de perto o envolvimento de Oiticica com o universo popular urbano (inclusive em suas visitas ao “morro”), Pape aproveitou *A fala dos mudos* para elaborar a ideia de Pedrosa sobre a “a miséria [...] [como] elemento desencadeador do processo criativo” (PAPE, 1980, p.60), mas localizando-a na vivência e recriação de Oiticica a partir da cultura material popular urbana.

A questão que se coloca é por que Pape baseou-se, entre tantas leituras possíveis do popular, na de Oiticica, e qual a natureza desta.

Estando tão imbricados na concepção de Pape cultura popular urbana e propostas artísticas, é quase natural que em meio às análises presentes em *A fala dos mudos* ressaltem termos associados ao repertório formal do Neoconcretismo.

Um deles é a presença autônoma da cor na descrição das manifestações populares. Ela comparece como potência dionisíaca, “veículo para as mais diversas vivências” (OITICICA, 1960 apud PAPE, 1980, p.82)³⁸. Outro é a fita de Moebius, privilegiada pelos neoconcretistas como forma que identifica interioridade e exterioridade, assumindo inclusive um papel metafórico, uma vez que pode dissolver fronteiras conceituais estabelecidas. Em *A fala dos mudos*, Pape vale-se desta forma para descrever a paisagem dos morros, que “desdobra-se entre casas, retorce-se contra os elementos naturais” (PAPE, 1980, p.61), ou comentar a casa da favela, que “tem uma exterioridade de objeto construído, mas é também a subjetividade que o levou a organizar em torno e com o seu corpo a proteção denominada casa” (PAPE, 1980, p.62-63). Pape ainda descreve o “Parangolé” como construção de capas de vários materiais e texturas, “como uma fita de Moebius engolfada em si mesma e que só tem existência efetiva ao enlaçar-se com o corpo” (PAPE, 1980, p.77).

38 Pape dedica posteriormente um artigo monográfico ao tema da cor na arquitetura popular: *Morar na cor*. Arquitetura Revista, n. 6, pp. 29-32. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1986.

Um ponto destacado sempre positivamente, como vimos, é o caráter precário, contínuo e flexível do espaço da favela, construído “sempre, a partir de um nada, um gesto, um risco no espaço” (PAPE, 1980, p.61), designado pela feliz expressão de “quartos-tudo”, “cubos de espaço” (PAPE, 1980, p.60).

Este elogio desdobra-se na análise da apropriação de objetos descartados, em geral industriais. Lembremos que Oiticica se apropria de latas com fogo usadas na sinalização de consertos nas estradas para criar o “Bólide lata-fogo” (1966) e Pape faz uma homenagem a Mário Pedrosa, naquele momento exilado, no evento coletivo “Orgramurbana” (MAM-RJ, 1968), montando no jardim uma imensa letra M feita com latas contendo gasolina em chamas.

Outro ponto recorrente nos escritos de Oiticica é a apropriação de objetos, sua reinvenção por meio de poucos gestos: Pape apreciava determinados objetos artesanais justamente pela economia empregada em sua criação. Derivam, segundo a artista, da “percepção matemática do espaço”, de uma concepção “topológica”, que permitia “aproveitar um cilindro de óleo e dar a ele outro significado” (PAPE, 1980, p.20). Esta característica perpassa a produção de ambos nesses anos. Em proposições ou objetos como os “Parangolés” (1964) de Oiticica ou o “Divisor” (1968) de Pape encontramos a mesma “percepção matemática do espaço”, o “espaço topológico” presente nos objetos populares. Operações similares estão presentes nos “Bólides”, que também tiram proveito da manipulação e ressemantização dos objetos corriqueiros. Hélio sabia como “aproveitar um cilindro de óleo e dar a ele outro significado”.

Outra questão desta leitura “neoconcreta” da favela relaciona-se à ênfase na participação, na criação do espaço e dos objetos, e na criação não-alienada da casa a partir da relação com o próprio corpo. Vestir e dançar com um “Parangolé” ou um “Divisor” traria o mesmo intuito “desalienante” de uma construção que “se alimenta e se constrói a partir do próprio movimento de seu corpo” (PAPE, 1980, p.62).

Quando Pape exorta seus leitores a mirar-se no exemplo daqueles que “Como os antigos gregos, os pré-socráticos, eles também procuram a sua physis – o seu elemento primeiro: a vontade de viver. Impregnados de miséria, força e mola propulsora, o horror e o sofrimento, conduz esse homem aos divinos projetos de criação” (PAPE, 1980, p.61), cabe perguntar a quem se dirige, para quem escreve a dissertação? Seu público o constituiriam os interessados em arte provenientes da classe média-alta. Podemos perguntar qual seria a motivação subjacente à necessidade de identificação entre classe média ilustrada e este tipo de idealização da cultura popular.

Abrem-se duas possibilidades. A primeira remeteria à série de figuras do “povo brasileiro” criadas pelo modernismo brasileiro, série bastante variada, desde 1922 até o apogeu do nacional-desenvolvimentismo. Depois, durante a politização do período do “nacional-popular”, o povo foi estilizado esteticamente como o sujeito histórico capaz de promover a revolução. Esta é a linha que Mário Pedrosa retoma em “Arte culta e arte popular” (1975) ou no “Discurso aos tupiniquins ou nambás” (1976). A Ditadura e a concomitante avalanche da indústria cultural promoveram um deslizamento semântico nesta série de figuras. Nesse sentido, a leitura do popular empreendida por Pape e Oiticica era transgressora perante a imagem que o governo ou a esquerda procuravam estabelecer.

A segunda possibilidade procuraria detrás da figura do popular outra ordem de problemas, ligados a conflitos da classe média. Pape, em alguns trechos, alude à sociedade de massa que “mantém o homem ignorante dos meios de produção, dos usos de seu corpo dentro destes contextos” e que “enclausura esse homem em modelos do viver, dá-lhes normas e gostos” que o “mergulham em um deserto, [onde] sua informação é mecânica, como mecânico é o uso que faz do próprio corpo”, ideia que conclui dramaticamente: “Não há mais significação no seu existir” (PAPE, 1980, p.64).

Haveria então, ao lado da crítica à politização de matriz “nacional-popular”, outras formas de investimento emocional. Pensemos na simultaneidade entre a

emergência da contracultura e a aproximação à “favela” que Pape e Oiticica fazem nestes anos. A ênfase nos aspectos positivos atende a certa classe de insatisfações: os moradores desta acabariam se atendo, forçados pela carência, apenas às necessidades básicas, estando desta maneira “livres” das necessidades artificiais impostas pelas pressões do consumo. Assim, são impelidos a exercer sua criatividade e a ter um contato com o próprio corpo, com o ambiente e as pessoas mais ‘autêntico’. Esta visão, por um lado, “atualiza” uma série de lugares comuns em relação às manifestações populares. É nesse sentido que esta estilização da figura do morador da favela vem preencher uma lacuna no que se configurava como o estilo de vida da emergente classe média no Brasil do Milagre Econômico de meados de 1970, fruto da urbanização acelerada, da consolidação da sociedade urbana e da indústria cultural. Mais afluente que nunca (experimentava-se um inédito crescimento econômico de 10% ao ano), mas constrangida por todos os lados, ela acaba expressando essa insatisfação em diversas formas de manifestação cultural.

A possibilidade de exercer a criatividade, um maior e mais intenso contato com o próprio corpo, com o ambiente imediato, espaços e pessoas, seria antídoto ao “deserto” implantado à “informação mecânica” ao uso “mecânico” do próprio corpo.

O trecho final de “Variações sem tema ou a arte de retaguarda” de Pedrosa é exemplar quando fala da recusa dos jovens: “Não fazem obras perenes, mas antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade-criatividade”.

Mas, em seus trabalhos de arte, assim como Oiticica, Pape supera esta visão idealizada do “popular”. No período em que escrevia o mestrado, significativamente, seu interesse diversificou-se. Podemos supor que Lygia, para além da produção popular artesanal, estivesse voltando os olhos para a emergente cultura de massa e, ainda, a seus desdobramentos sociais. Se sua dissertação aponta a presença alentadora de uma “cultura popular” na favela, por assim dizer

“não-alienada”, ou pelo menos associada à possibilidade de emancipação, nas pesquisas e na produção artística subsequente emergem formas mais complexas e nuançadas de aspectos de uma cultura popular urbana já permeada por outros discursos.

um outro “catiti catiti”

Os anos 1960 assistiram ao crescimento e fracasso das mobilizações populares e à correspondente implantação e endurecimento da Ditadura militar. Não por acaso emergem na trajetória de Pape trabalhos como a “Caixa Brasil” (1968) de Lygia Pape, onde mitos nacionalistas de extração romântica/modernista, ressuscitados pela Ditadura, são revisitados sob a luz de uma ironia corrosiva.

Parte da série “Caixas de humor negro”, a “Caixa Brasil” consistia em um recipiente de madeira forrado de feltro vermelho onde, ao abrir, lia-se a palavra “Brasil” em letras prateadas e encontravam-se os cabelos das três raças, o índio, o branco e o negro, por ordem de chegada ao país. Desta forma, se apropriando de amostras de cabelo, Lygia recriava o mito das três raças. Numa caixa aveludada tais amostras adquiriam conotações mórbidas.

Apesar da ironia, Lygia Pape era simpática ao conceito da miscigenação cultural brasileira. Em 1998 declarou que “nossa cultura, dita ocidental”, se impregna d’“a cultura do índio [...] mais do que percebemos. Acho que as culturas indígena, negra e popular fazem parte da minha cultura” (PAPE, 1998, p. 20). Nesse ponto, já vimos, a artista não estava só: seu companheiro Hélio Oiticica no texto “Tropicália” já declarara querer “com a Tropicália criar o mito da miscigenação”.

Mais do que uma simples apologia da miscigenação, o objetivo de Oiticica era rejeitar a herança portuguesa (ocidental) em favor da africana e indígena. Essa mescla de fascinação e repulsa por esse *topos* do nacionalismo reaparece na atitude de Pape. O tratamento do tema, que oscila entre a crítica, ironia e deboche, denota a consciência do caráter problemático desta construção ideológica.

Em “Catiti catiti” (1978), filme realizado em 16mm em preto e branco, Lygia Pape parodia relatos míticos nacionalistas de matriz romântica, o do Descobrimento e, novamente, o das “três raças tristes” que “se mesclaram para constituir o povo brasileiro”. A abertura do filme, composta por desenhos modernistas, como o “Abaporu” e a “Negra” de Tarsila do Amaral, indica que se seguirá uma releitura do movimento Antropofágico. Apresentado com o subtítulo “Xadrez de Palmeiras”, e indicando a participação de Marcel Duchamp e do poeta Gonçalves Dias, mistura referências tão díspares quanto o Dadaísmo e Literatura romântica brasileira, anunciando a inusitada justaposição de imagens referentes ao Brasil presentes no transcorrer do filme.

O início é baseado na criação de contrapontos contemporâneos à leitura de trechos da carta de Pero Vaz de Caminha informando as maravilhas da terra recém-descoberta. Em meio a imagens de praias cariocas lotadas, a câmera de Pape encontra flutuando no mar um exemplar de jornal dando notícias sobre o Ato Institucional número 5. Seguem-se cenas de referência à Antropofagia, uma paródia ao Bispo Sardinha, devorado pelos Tupinambás, e aos estereótipos das “três raças”. Primeiro aparece um personagem vestido como “índio”, de cocar, manipulando arco e flecha; depois, outro “branco”, um português, vestindo a camisa do Vasco da Gama e, finalmente, a figura do “negro”, ao som de “Só danço samba”, mascarado como um criminoso e segurando um tijolo. O “brasileiro” aparece então junto a duas crianças num piquenique montado num quintal, tendo ao fundo a paisagem do Rio. Devoram vorazmente pedaços de frutas e um frango. A cena, antropofagicamente, mescla o lugar comum da fartura da terra descoberta à pobreza do cotidiano. Causa estranhamento encontrar as figuras das “três tristes raças” no cotidiano dos anos 1970, demonstrando sua fragilidade e anacronismo. Ao final, o anticlímax: a narração em *off* de um discurso político autoritário da época.

Em oposição à idealização encontrada na dissertação “Catiti catiti”, vê-se uma aguda ironia ao tratar dos mitos da nação nesse filme, praticamente simultâneo ao seu texto. Ao nomeá-los da mesma maneira, Pape evidencia a complexidade do tema do popular por essa época.

Contudo, para além dos “Catitis”, outras obras de Pape já haviam tratado, sob diferentes enfoques, esse assunto.

Ao longo de sua trajetória o interesse pelo “popular” se distribuiu em várias vertentes. O tema da “identidade nacional”, da “cultura popular” e da “arte indígena” foi recorrentemente retomado. Em sua produção constatamos referências à cultura do índio (“Tecelares”, “Mantos Tupinambás”, “Our Parents”), à cultura popular urbana (“Carnival in Rio”, “Eat me: a gula ou a luxúria?”), à criação de Brasília (roteiro para filme), à miscigenação (“Caixa Brasil”) e mesmo a questões como a violação dos direitos humanos (“Carandiru”). Segundo a artista:

Não há nada mais sofisticado, intelectualmente falando, do que a cultura dita não erudita. A proximidade com as manifestações populares diz respeito à percepção do mundo que eu tenho como artista. (PAPE, 1998, p. 21-22, grifo nosso).

A questão da “identidade nacional” emerge cedo na produção de Pape. Entre os artistas do Grupo Frente era a única a produzir xilogravuras, a trabalhar numa técnica artesanal no momento de ampla modernização dos anos 1950, enquanto a maioria dos artistas utilizava técnicas e materiais industriais. As “Tecelares” (1955) representam o esforço em imprimir rigor construtivo a uma técnica tradicionalmente artesanal e associada à literatura de cordel nordestina. Ressalta nelas ainda a referência às formas geométricas da pintura corporal indígena (ORTEGA, 2004)³⁹. Ao vincular arte moderna e arte indígena, Pape procurava, por um lado, seguindo uma conhecida tática modernista, “voltar ao início das coisas” (PAPE, 1998, p 17) e, por outro, dar continuidade ao projeto do Modernismo brasileiro de sintetizar a arte internacional avançada e os elementos nacionais.

³⁹ É nos escritos de Ortega (2004) que encontramos primeiramente aproximações entre a produção de Pape e a cultura do índio. A autora aproxima (formalmente, de início) as xilogravuras “Tecelares” e a pintura corporal indígena, da tribo Kayapó-xicrin, e analisa suas obras em referência aos tupinambás. Segundo a autora, chamando a atenção para esta etnia, Pape visaria colocar em debate a própria condição humana.

“Carnaval in Rio” (1974) e “Eat me: a gula ou a luxúria?” (1975-1978) fazem referência direta a cenas do cotidiano urbano do Rio de Janeiro. Nestas obras emerge a relação ambígua e complexa, de encanto e desconfiança, com os elementos da “cultura popular”. Começamos pela fascinação:

[...] A invenção me emociona e, sobretudo, a de caráter anônimo. Acho que esse impulso criador é inerente ao homem. É como se o homem tivesse a necessidade de criar, de dar um novo significado às formas. Para isso não é necessário ser criador no sentido profissional da palavra arte. (PAPE, 1998, p. 20-21)

A produção artesanal, objeto de pesquisa para Pape, era apreciada pela economia de gestos empreendida e em sua já comentada “percepção matemática do espaço” (PAPE, 1998, p. 20). Como Lina Bo Bardi, Pape também os colecionava, porém em sua coleção figuravam junto aos artesanatos objetos encontrados em camelôs, como bibelôs, cachorrinhos que mexem a cabeça quando balançam etc. Ou seja, sua coleção incorporava também os objetos industrializados de consumo de massa.

Pape chegou a realizar um filme intitulado “A mão do povo” (1975), em que retratava objetos e saberes artesanais tradicionais. Por outro lado, também lhe chamava a atenção a curiosa “imantação” causada pelo camelô na cidade, que atrai em torno de si a atenção dos passantes ao discursar promovendo algum produto. Sobre essa série de imagens, Pape escreveu:

E o camelô também seria uma forma de espaço imantado, no sentido de que ele chega assim numa esquina, abre aquela malinha e começa a falar, criando de repente uma imantação, com as pessoas todas se aproximando, se ligando àquele discurso irregular, às vezes, curto, às vezes longo, e de repente ele fecha a boca, fecha a caixinha e o espaço se desfaz. (PAPE, s/d in BORJAS-VILLEL; VELÁSQUEZ, 2012, p.285)

O interesse da artista pela cultura dos índios praticamente acompanhou os 50 anos de sua produção. Iniciado em “Tecelares” (1955), reaparece em 1974 no filme superoitista “Our Parents” onde trabalha a iconografia sobre os índios presente em cartões postais, bastante difundidos na época, tentando construir outra narrativa a partir das imagens.

A mesma atitude de desconstruir estereótipos norteou a pesquisa que realizou sobre a arquitetura dos índios com bolsa de aperfeiçoamento do CNPq, “Espaços Poéticos: Uma Arquitetura do Precário”, em 1975. O interesse de Pape residia na síntese entre o valor estético e o funcional presente na cultura indígena, cujo valor seria paradigmático como produção que rompe com a separação entre arte e vida.

Três anos mais tarde idealizou junto a Mário Pedrosa a exposição “Alegria de viver, alegria de criar”. Ela mostraria o índio como um ser criador e produtor estético. Em 1978, quando o projeto estava finalizado, o MAM-RJ foi incendiado. Como resposta, Pedrosa elaborou a proposta de um Museu das Origens, formado pelas manifestações do negro, do índio, da arte popular, do inconsciente e da arte contemporânea⁴⁰.

Como se percebe, Pape podia tanto se interessar pelas manifestações populares urbanas quanto pela produção popular anterior, rural, de raiz. Ao falar sobre a maneira como elaborava seus trabalhos não poucas vezes disse tentar com eles resolver problemas com os quais se defrontava no dia a dia. Pape falava do “mundo como mudança” (PUPPO, 2004, p. 133), ou que ia “vendo e vivendo” (MATTAR, 2003, p.75), expressões que remetem a como as transformações sociais, políticas ou culturais mais amplas repercutiam em sua produção. Diferente da produção de Oiticica, na qual é possível perceber claros fios condutores a estruturar

40 O início da década de 1980, a menos vultosa na produção de Pape, é marcado pelas atividades relacionadas à organização e catalogação do legado artístico e teórico de Hélio Oiticica, falecido em 1980, cujo Projeto Lygia Pape ajudou a elaborar.

toda sua trajetória, Pape se abria muito mais às referências exteriores. Talvez exatamente por isso o “popular” tenha assumido em suas obras tantas facetas, conformando um grupo diverso de “alteridades”, as quais Pape tentava entender: os Tupinambás, os artesãos, a favela, a casa de pau-a-pique, o camelô etc.

A maneira como lida com as referências ao popular, ao mesmo tempo recorrente e multifacetada, mostra ainda como Pape se sintonizava com as mudanças ocorridas na forma de representar o “povo brasileiro”. Sua produção presenciou a fragmentação dessa figura: senão a perda de importância, pelo menos a reconfiguração da ideologia do nacional. Os trabalhos em que ironiza os mitos de matriz romântica indicam que Pape estava ciente desse enfraquecimento. A partir de certo ponto, em sua pesquisa, prefere trabalhar com o que restou dessa anterior ideologia.

Na série realizada em meados da década de 1990 “Mantos tupinambá” (1996-2000) constatamos outra forma de abordagem. Lygia tratou a referência à cultura dessa etnia de formas variadas, desde esferas de poliestireno com baratas em relevo ou cobertas de penas vermelhas (do pássaro guará, usadas para a confecção dos mantos indígenas) até a grande rede repleta dessas esferas montada para a “Mostra do Redescobrimento” (2000) no Pavilhão da Bienal do Parque do Ibirapuera em São Paulo. Um outro “manto tupinambá” foi idealizado como uma imensa nuvem vermelha a cobrir a Baía da Guanabara, a demarcar o antigo território desses índios. De caráter mais idílico que os outros mantos, tratava a paisagem como algo unificado, criando um encantamento capaz de unir a cidade, carregada de contradições.

Embora as obras carregassem uma visão acerca do extermínio indígena, neste momento as referências às quais Lygia se pautava eram distantes da vivência do índio contemporâneo. Seu trabalho toma como base o mito romântico, ao qual acrescenta uma camada a mais na identidade brasileira indianista.

É preciso ressaltar que, segundo consta, Lygia Pape não teve contato direto com os índios. Por outro lado, a referência indireta mostra o filtro da Antropofagia, do Modernismo. Ou seja, mediações por todo um imaginário nacionalista, que supre a anterior dimensão da obra de arte como resultado da depuração do cotidiano, do embate com a vida prática.

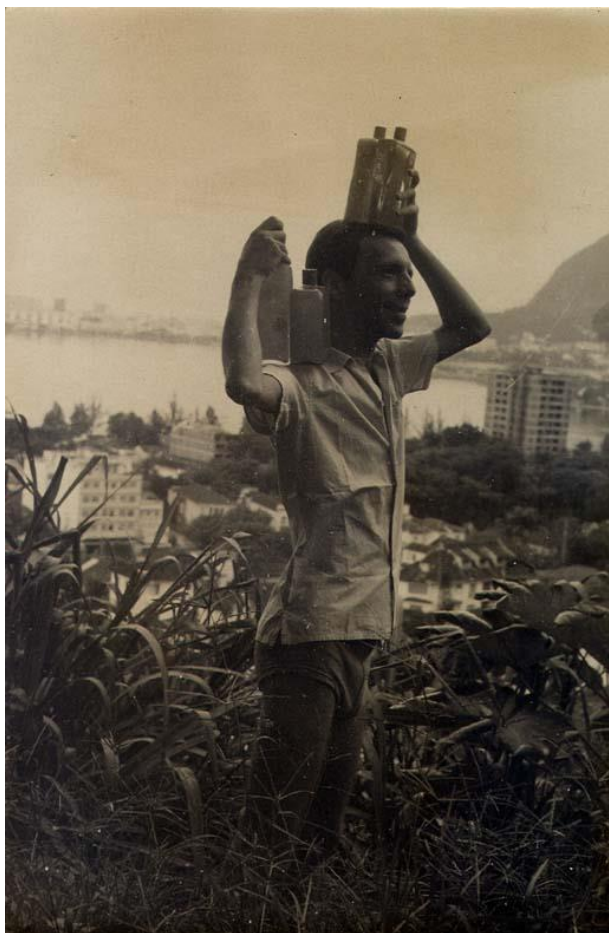
A partir desse momento, e especialmente nas décadas de 1980 e 1990, Pape trabalhará recorrentemente com materiais descartáveis produzidos pela sociedade de consumo, embalagens de bombons, néon, chapas de alumínio, pipocas etc., mas manipulando-os no sentido de ressensualizá-los. O interesse pela ressignificação de objetos corriqueiros volta-se para a exploração plástico-formal dos materiais. A dimensão engajada dos trabalhos anteriores recua em favor da exploração estética e do trabalho com a potência da cor e da luz.

Retomando, ainda que rapidamente, sua produção, percebemos como a década de 1970 marca no trabalho de Lygia Pape uma inflexão, demonstrando seu interesse crescente pela influência da indústria cultural no cotidiano da cidade contemporânea. Podemos pensar que após uma década de ditadura militar e milagre econômico, a estrutura social brasileira acusava grandes transformações, o que se refletia diretamente na produção de arte.

A década de 1970 é o momento em que as anteriores esperanças depositadas na revolução e na figura do povo esvanecem enquanto os frutos do milagre econômico se materializam. Um pequeno texto escrito por Flávio Império por razão de uma viagem de trabalho a Cuiabá aponta como ele tinha claro os impasses e a situação contraditória do artista engajado e de sua relação com o povo e com as elites nesse período de mudanças.



Mosquito veste P10 Capa 6 - B17 Bólido Vidro 5 Homenagem a Mondrian (s/d)
Foto: Projeto Hélio Oiticica
Fonte: CATALOGUE..., 2004.



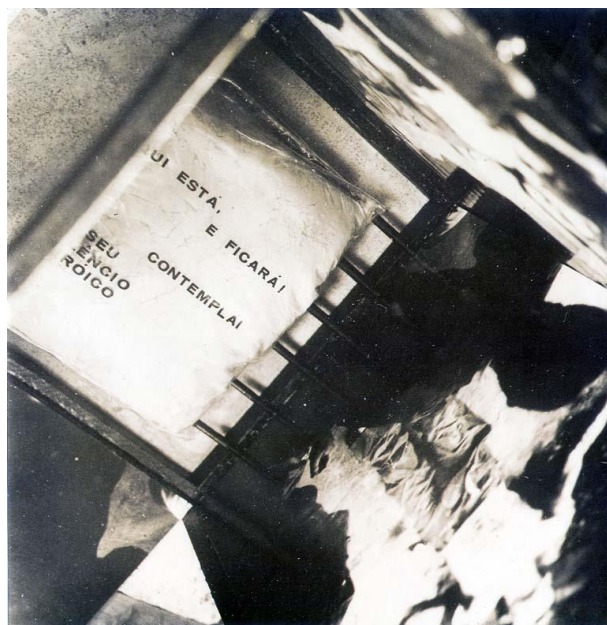
Oitica com Bólide Vidro (s/d) (à esquerda)
B15 Bólide Vidro 4 - Terra (1964) (à direita)
Fotos: Projeto Hélio Oitica
Fonte: CATALOGUE..., 2004.



Parangolé P4 Capa I (1964) (à esquerda)
 Parangolé P12 Capa 8 Capa da Liberdade (à direita)
 Fotos: Projeto Hélio Oiticica
 Fonte: CATALOGUE..., 2004.



Apresentação do Parangolé (MAM-RJ, 1965)
Fotos: Projeto Hélio Oiticica
Fonte: CATALOGUE..., 2004.



Bólido Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo (1966)
Fotos: Projeto Hélio Oiticica
Fonte: CATALOGUE..., 2004.



Tropicália (1967)
Foto: Projeto Hélio Oiticica
Fonte: CATALOGUE..., 2004.

Flávio Império, tal como os criadores citados anteriormente, teve uma atuação múltipla: foi cenógrafo, artista e arquiteto. Coursou Desenho na Escola de Artesanato do MAM-SP entre 1956 - 1958. Formou-se arquiteto pela FAU-USP em 1961. Sua aproximação aos objetos e manifestações populares ajudou a redefinir sua produção. No início de seu trabalho com cenografia, na peça “Morte e vida Severina” (1960), adotou uma linguagem seca, concisa, com materiais precários, causando impacto pelo despojamento cuja estética refletia as condições reais, precárias e mínimas.

Fez parte do discurso de Império o elogio à inteligência construtiva do povo brasileiro, que, em suas palavras, com palha, taquara e terra resolve todos os problemas de ‘design’ desde o chão até o teto, [...] com uma incrível habilidade técnica” (IMPÉRIO, 1978 apud GORNI, 2004, p. 33). No programa do espetáculo “Pintado de alegre” (1961), indicou como procurava vincular seu processo de trabalho à vida cotidiana e às manifestações do “povo”:

Meu trabalho passou por um processo de criação empírico [...] aproximou-se das fardas, dos uniformes de futebol, dos cantos de sapateiros, dos balcões de bar, das casas em demolição, do sub-proletariado, da gente desempregada que dorme pela rua, de feirante, dos circos ambulantes, mambembes, das pinturas populares das carrocerias de caminhão, do fetichismo das bancas de ‘remédios santos’, dos cortiços. *Não pelo que possa ter de folclórico, mas pelo que tem de realidade expressiva da nossa realidade.* (IMPÉRIO, 1961 apud GORNI, 2004, p.30, grifo nosso)

intermezzo

flávio império e “a gente do coxipó” (1974)

Sua relação com o “povo brasileiro” se desenvolveu em seus escritos após suas viagens pelo Nordeste, a partir de 1977. Lá realizou trabalhos de artes plásticas e pesquisas sobre a linguagem e o modo de pensar e a prática dos artesãos. Tais viagens resultaram da busca por um contato mais direto com a “estética popular”, a produção do artesanato e as festas populares. Em carta à irmã Amélia descreveu o encontro com um povo “tropicalmente inteligente”, capaz de transformar a carência numa forma viável de vida:

Embora vazado de opressão o povo ainda inventa seu jeito de sobreviver. [...] no sertão, nas praias, não há quase nada do que se reconhece como 'civilização ocidental'. E o homem se manifesta invencivelmente forte para improvisar sua vida no dia a dia. Transforma areia em pé de algodão, coqueiro em jangada, gado em tudo. Sabe trabalhar super economicamente o que pode dispor. [...] Me identifiquei demais com esse tipo de inteligência prática. No teatro que fiz a gente aprendeu também tirar leite de pedra e essa prática não é subdesenvolvimento, é um tipo de cultura pobre do ponto de vista colonizador, mas muito rica do ponto de vista da realidade do mundo. (IMPÉRIO, 1978 apud GORNI, 2004, p.31)

A atenção de Império a uma “inteligência prática”, “tropical”, como a forma encontrada de resolver os problemas cotidianos impostos pela falta de condições materiais, é comum aos criadores que analisamos. Bardi, por exemplo, ao referir-se à “arquitetura sem arquitetos” do Amazonas, comparou-a às habitações modernas por compartilharem características como a funcionalidade e o conforto. Oiticica, ao descrever como “bem feitíssima” a construção onde leu pela primeira vez a palavra “parangolé” indica afinidades com o entendimento de Pape de que os “construtores” populares, como os artesãos, possuíam uma “percepção matemática do espaço”.

Gorni (2004, p.31) apontou como o trabalho com materiais rejeitados pela sociedade foi uma prática marcante de Império desde seus primeiros anos no teatro⁴¹. Os trabalhos de Império com os panos de “carne seca” são exemplares no

41 Podemos dizer que um desdobramento dessa prática tenha ocorrido na produção arquitetônica de Império junto ao Grupo Arquitetura Nova, formado, além dele, pelos arquitetos Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, cujas pesquisas incluíam habitação popular feita com o mínimo de recursos, com o apoio dos saberes do trabalhador na autoconstrução e baseada numa “poética da economia”.

sentido de reutilização e requalificação de materiais. Esses tecidos eram usados para a limpeza de tintas nas máquinas da indústria têxtil e, por isso, borrados por diferentes tintas e estampas sobrepostas. Foram descobertos pelo artista durante suas viagens a Recife nas feiras livres e mercados populares, onde eram vendidos a baixo preço. Império os retrabalhava imprimindo diversas camadas de serigrafia com desenhos (como folhas de bananeiras, folhas de coqueiros ou a imagem da mão do Papa João Paulo II). Para Gorni (2004, p.38-40), nos trabalhos com “carne-seca” estava implícita uma crítica à idéia de progresso e à industrialização, a qual, em contraponto, corresponderia a necessidade de criar alternativas por meio de intervenções simbólicas.

Como Pape, também Império dedicou-se ao ensino, em especial aos cursos de Arquitetura⁴².

Entre 1975 e 1976, Império realizou documentários sobre tecelagem e tapeçaria, como “Colhe, carda, fia, urde e tece”, em super-8, sobre o trabalho em tear manual das tecedeiras de Uberlândia, “As tecedeiras de Uberlândia – MG” (e ainda um chamado “A Pequena Ilha da Sicília”, também em super-8, que realizou como trabalho final para o curso de pós-graduação em Ecologia Urbana, coordenado pelo geógrafo Aziz Ab’Saber.

Serigrafias e pinturas foram feitas a partir de imagens de santos, usadas como bandeiras nas festas populares. Conforma-se como outra aproximação, bastante distinta de “Colhe, carda, fia, urde e tece” e de “As tecedeiras de Uberlândia - MG” à cultura popular. Nelas, Império desenvolve uma identificação com a cultura católica popular, distante da busca pela “construtividade” e mais relacionada a questões de identidade pessoal.

42 De 1962 a 1977 e no ano de 1985 integrou o corpo docente de comunicação visual do Departamento de Projeto da FAU/USP. Entre 1981 e 1985 foi professor docente da Faculdade de Belas Artes, também no curso de Arquitetura e Urbanismo.

Os exemplos acima, embora não constituam a parte mais importante de sua produção, permitem vislumbrar uma série de questões candentes da época, que extrapolam a figura deste artista.

Flávio Império, em 1974, é chamado à Cuiabá, MT, para fazer a reforma de uma casa e transformá-la numa loja de roupas descoladas e de objetos de arte. Enquanto elabora (e labora) em seu projeto, escreve em seu diário um texto onde analisa a situação local da cultura, constatando a oposição entre a postura das elites (inclusive na arquitetura) e o modo de vida popular⁴³.

Seu texto sobre a viagem e o processo de construção da reforma, muito bem escrito, indica os impasses de sua atuação numa região distante dos grandes centros urbanos. Começa fazendo um estudo arquitetônico e antropológico a partir da visita à cidade e da descoberta de um ambiente muito menos idílico que suas fantasias sobre o lugar, onde existiam florestas, animais e índios, “onde o Brasil acaba”:

Com alguma literatura mal feita no asfalto de São Paulo, formei uma estranha moldura para o norte e para o oeste do Brasil, mergulhada numa úmida, densa, gigantesca floresta tropical. [...] No lugar de floresta só encontrei ‘serrado’ queimado e muito derrubado. No lugar da extrema umidade, um calor duro e seco. Quarenta e dois graus sem brisa nem garoa. (IMPÉRIO, 1974 in GARCIA, 2011, p.111-112)

Quando analisa a arquitetura de Cuiabá percebe que “Todos os ‘momentos’ da arquitetura brasileira tem seus exemplos correspondentes na cidade, mas a se realizar sempre de forma grosseira evidenciando a tentação da moda e gosto desamparada da infra estrutura geradora. [...]” (IMPÉRIO, 1974 in GARCIA, 2011,

43 O texto de Império foi recuperado pela pesquisadora Livia Loureiro Garcia na Fundação Cultural Flávio Império e encontra-se presente em seu Memorial para Exame de Qualificação de (Unicamp, 2011).

p.114). Para Império, a arquitetura de Cuiabá refletia o gosto da elite ao reproduzir a “arquitetura vulgar e de consumo” de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Ao avaliar a casa na qual trabalhará, “o 642 da Rua Candido Masiano”, nota que a casa é igual a muitas outras do final do século XIX, porém já sofrera reformas:

Cortaram o beiral e construíram um frontão [...]. Estava ‘maquiada’ para aluguel quando a conheci. Aos poucos nasceu a idéia de casa-quadro-moda-loja, isto é, desenvolver a maquiagem até transformá-la em mascarada. (IMPÉRIO, 1974 in GARCIA, 2011, p.116)

Esse seria o princípio norteador de seu projeto: levar ao limite a “maquiagem” presente na casa. A opção pela paródia, “mascarando” uma casa já “maquiada”, se por um lado sintetiza todas as facetas de atuação de Império: arquiteto, cenógrafo, artista, figurinista, construtor, por outro revela uma postura crítica diante da finalidade a qual se destinava o projeto: o consumo da alta classe provinciana.

Império percebe sua própria situação, bastante incômoda. Relatando seu processo de trabalho, escreve:

Um dia, não sei bem de se de calor ou de cansaço, eu me vi sentado no chão rodeado de poeira, bambus, panos, tintas e pincéis com a cabeça apoiada na mão, sozinho, achando que ia desandar num choro de auto-piedade, mãos machucadas, calejadas e doídas de trabalhar [...]. Foi quando me lembrei da gente do Coxipó, um rio e bairro de Cuiabá, e acabei tendo um acesso de riso nervoso. Era tresloucura querer mudar o mundo com as mãos, em 20 dias enquanto as gentes do lugar faziam bem pouco por dia. (IMPÉRIO, 1974 in GARCIA, 2011, p.117)

Se a elite reproduziria nas fachadas a moda passageira, quando se volta à cultura local e ao fazer “tropicalmente inteligente”, desenvolve as apreensões de

um modo de vida autêntico. Visita o bairro do Coxipó e reconhece um ritmo de vida distinto e harmonizado ao local e sincronizado à natureza. Cria assim a oposição entre a elite “internacionalizada” (na verdade, provinciana) e uma cultura popular local autêntica. Império dedicou um poema ao povo do Coxipó:

Coxipó da ponte
Pra dentro do Mato Grosso
Onde o verde é espesso
Da folhagem das mangueiras
De mangas
De muitas delas
Dependuradas
[...]

Casa
Toda de barro
Chão, parede e cobertor
- folhas de coco palmeiras-
Em roda dos brincos da princesa-natureza
Laranja-amarelo-limão

Fazem de tudo em casa,
Pescam, cozinham barro e comida
Potes de água e barro
Assados em forno de pão

Muitos enfeites de mesa

São felizes? Ah se são! (IMPÉRIO, 1974 in GARCIA, 2011, p.117-118)

Na verdade, Flávio Império enquanto se interessa pela cultura popular local e se “identifica” com ela, trabalha para a elite. Pelas suas palavras percebemos como implicitamente Império acaba por se colocar na posição de agente da

mudança, veículo das modas queridas pela elite provinciana, que ele próprio criticava.

Desta oposição desenvolve os conceitos do projeto de reforma da loja. Assumindo uma postura crítica diante dos contrastes, exacerba a questão da construtividade local e da arquitetura que reproduz a moda das capitais do leste brasileiro tratando a fachada como “máscara” e o espaço interior como um cenário. Monta uma estratégia que visa promover a conscientização pela exacerbação e explicitação do absurdo concebendo uma ambientação como fantasia de teatro:

[...] abria-se uma ótima oportunidade de criar uma arquitetura-cenografia, palco para a vida cotidiana de quem recebe gente à procura de roupa-sonho. [...] a roupa ao nível da fantasia de teatro [...]. Queria preparar o espaço cênico para esse super musical-caboclo. (IMPÉRIO, 1974 in GARCIA, 2011, p.121-122)

Essa “paródia” se completa pela decisão de Império em encomendar um grande santo de barro, feito pelas “gentes do Coxipó”, para integrar o cenário-vitrine. Sabia que aquela produção não fazia parte dos objetivos da elite e também por isso, a incorpora à sua arquitetura-cenografia:

[...] Na cidade usa-se produto industrializado e importado principalmente de São Paulo. Muito cuiabano desconhece a origem dessa cerâmica que ficou bastante incorporada no meu trabalho, como produto cultural do lugar. O uso dessa cerâmica é prática exclusiva de um grupo social. (IMPÉRIO, 1974 in GARCIA, 2011, p.120)

Embora não a teorize (seu texto apenas narra suas análises da cidade, processo de construção da reforma passo a passo e escolhas projetuais), os pontos de partida de seu projeto revelam o quanto era difícil naquela situação encontrar uma expressão crítica adequada.

Encontrá-la na paródia indica, de certo modo, uma mudança estrutural de contexto, a entrada para um período já posterior ao moderno.

Podemos pensar os limites dessa tática nos remetendo ao texto clássico de Roberto Schwarz sobre política e cultura nos anos 1960. A “alegoria do Brasil”, imagem que conjugava diferentes etapas do desenvolvimento capitalista, o “veículo moderno” e o “conteúdo arcaico”, teria fornecido a matéria-prima ao Tropicalismo. Essa “justaposição” contrastava com a possibilidade de “síntese” aberta pelo método de alfabetização de adultos de Paulo Freire, no qual a oposição entre o “arcaísmo da consciência rural” e a “reflexão especializada do alfabetizador” encontrava resolução: era possível alfabetizar. Em outro texto, “Nota sobre a vanguarda e o conformismo” (1967), o qual comentaremos mais adiante no capítulo 4, Schwarz analisa uma entrevista realizada por Júlio Medaglia com quatro músicos para tentar desvendar a linha ideológica que os informa. Termina sua argumentação perguntando-se se o conjunto de artistas em questão “Vendeu-se, está criticando, ou vendeu-se criticando?”

Exala do texto de Império a consciência do futuro fim da produção e do modo de vida do Coxipó, assim como a impossibilidade de incorporá-la como possível contribuição ao processo de modernização em curso.

Chama a atenção também, como assinalamos, a posição incômoda em que se encontra enquanto arquiteto convidado a reformar uma loja de moda. O problema de Império fora encontrar o distanciamento exato para fazer sua crítica: resolve pelo recurso à paródia e à ironia, lembrando estratégias da produção pós-moderna.

Flávio império não foi o único artista nessa época e momento a se encontrar nessa situação. Lygia Pape e Hélio Oiticica também lidaram com a questão do popular neste contexto tão distinto ao do nacional-desenvolvimentismo.

parte 2

“a pureza é um
mito”, o popular
urbano de massa
e a arte brasileira
dos anos 1970

O Ato Institucional-5 (publicado em dezembro de 1968, rompera com a “liberdade relativa” dos primeiros anos posteriores ao Golpe Militar de 1964 e instaurara um período marcado pelo exílio (compulsório ou preventivo) de intelectuais, artistas e atuantes políticos. Prisões, vigilância e, por fim, interrupção de pesquisas artísticas de ponta acabaram por caracterizar o período.

Depois da publicação do AI-5, com a exacerbação das medidas repressivas, a institucionalização da violência, as cassações de professores e a passagem dos mais radicais para a luta armada, ganhava força entre os mais jovens, em contraponto, um grupo mais cético, descomprometido politicamente. Emergia entre os destroços a contracultura ou o chamado “desbunde”. Esse tipo de comportamento deslocava a oposição ao *status quo* do âmbito político para o universo do comportamento e da sociabilidade cotidianos.

Para os adeptos do movimento contracultural, “cair fora do sistema” era palavra de ordem; mudar os hábitos cotidianos era o primeiro passo para construir um novo modelo de vida. Despertavam o interesse, conforme Risério (2005, p.26), com maior ou menor intensidade, os orientalismos, as drogas alucinógenas, o pacifismo, o movimento das mulheres, a ecologia, o pansexualismo, os discos voadores, o novo discurso amoroso, a transformação imediata do mundo etc., que embasavam a total confiança depositada no sonho de superar a “sociedade ocidental”. Para o autor, a contracultura no Brasil contribuiu para preservar o espírito contestador, impedindo, ou ao menos dificultando, o “rolo compressor” da Ditadura militar que visava homogeneizar e asfixiar a juventude. Risério destaca entre os pontos positivos a herança do pacifismo, do feminismo e do ambientalismo e, ainda, o encontro entre a juventude financeiramente privilegiada e os jovens marginalizados em torno, inicialmente, do consumo da maconha e, depois, em trocas de experiências e ideias: “É claro que as drogas, naqueles dias, não significavam o que hoje significam: eram consumidas sob o signo do misticismo e da utopia”. As gírias, até aquele momento em boa parte de origem argentina (bacana,

otário etc.), passavam a vir do morro, a exemplo de “desbunde” e “fazer a cabeça”, do léxico do candomblé (RISÉRIO, 2005, p.27-28).

A produção do período refletia esse clima, de contracultura e repressão, que atingia também a produção cultural⁴⁴. Marcaram o período diferentes eventos artísticos coletivos, como os organizados pelo crítico Frederico Moraes, como “Do corpo à terra” (1970), em Belo Horizonte, na qual Artur Barrio espalhou pelo rio suas “Troupas Ensanguentadas”, o evento “Um mês de arte pública” (1968), “Apocalipopótese” (1968) e os “Domingos de Criação” (1970), ambas no vão livre e nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Da manifestação coletiva “Apocalipopótese”, que encerrou o evento “Um mês de arte pública” no Aterro do Flamengo, participaram diversos artistas. Alguns, como Jackson Ribeiro e Roberto Lanari, apresentaram esculturas, passistas das escolas de samba se apresentaram com as novas capas “Parangolé” de Oiticica (“Guevaluta”, “Guevarcália”, “Nirvana”, “Xoxôba” e “Caetelesvelásia”, em homenagem a Caetano Veloso) e duas capas realizadas em parceria com Rogério Duarte: “Urnamorna” e “Capa-poema”. Sami Matar mostrou, também com a ajuda dos passistas, as “Apocali-roupas” que tinham motivos orgânicos pintados com tinta fluorescente que brilhava sob a luz negra (MORAIS, 1968 in CATALOGUE..., 2004).

No evento, Lygia Pape apresentou “Capélio”, uma capa em homenagem a Hélio Oiticica, que segundo o próprio homenageado “fazia uso do som-ruído”. Apresentou também seus “Ovos” com o “Trio do Embalo Maluco”. Além dessas propostas, livre e abertamente apropriadas pelos visitantes, foram mostradas outras, mais direta e incisivamente políticas: Rogério Duarte promoveu uma demonstração com cães adestrados, o “Dog’s Act”, e Antônio Manuel apresentou

44 Nas mostras “Opinião 65”, “Opinião 66” e “Nova Objetividade Brasileira” (1967), exibidas no MAM-RJ, onde houve trabalhos censurados por serem ofensivos ao regime, muitas obras eram diretamente políticas, bem como outras mostras em galerias particulares, como a “Pare” (1966), da Galeria G-4, e em outras cidades do país, como em Belo Horizonte, “Vanguarda Brasileira” (UFMG, maio de 66) e o como o “IV Salão de Brasília” (1967).

suas “Urnas Quentes”, pedindo aos participantes para despedaça-las a machadadas e descobrir dentro delas desenhos e perguntas referentes à repressão da Ditadura, os quais podiam ser levados por aqueles que conseguissem destruí-las⁴⁵.

Oiticica dedica em seus escritos muitas linhas ao evento “Apocalipopótese”. Não raro descreve o acontecimento com euforia. De fato, podemos considerá-lo como marco de um momento de transição. A situação política mudara sensivelmente desde que HO e os passistas da Mangueira tentaram adentrar o MAM-RJ em 1965 – a Ditadura estruturara seus recursos de repressão e censura. Apresentados novamente, agora nos jardins do museu, num evento que poderia ser chamado de *happening* político, os “Parangolés” davam corpo a uma luta (desproporcional) da cultura contra a Ditadura.

Por outro lado, o deslocamento de Oiticica para Londres e posteriormente para Nova Iorque, junto à emergência de novas sensibilidades associadas à contracultura, fornece as condições necessárias para que o artista tanto reveja quanto reconfigure a anterior referência ao elemento popular.

45 Houve ainda, entre o fim dos anos 1960 e início dos 1970 outras manifestações coletivas como os “Domingos de Criação” (1970), seis, no total, o público era chamado a descobrir as potencialidades estéticas de materiais descartados por indústrias, sucatas e outros materiais comuns. Houve, por exemplo, o “Domingo por um fio”, o “Domingo do metal” e o “Domingo do papel”, para o qual Lygia fez uma piscina com esse material. Ainda no Aterro do Flamengo, houve a mostra “Orgramurbana” (1970), idealizada pelos poetas visuais Flammarion e Luís Otávio Pimentel, que seguindo a esteira da “Apocalipopótese” (1968), apropriou-se dos espaços livres do Museu de Arte Moderna, na qual Oiticica criou a “Área água” e Lygia Pape escreveu no jardim uma imensa letra “M” em homenagem a Mário Pedrosa com latas de gasolina pegando fogo.



Apocalipopótese (MAM-RJ, 1968)
Apresentação dos "Parangolés" de Hélio Oiticica, ao fundo "Ovo" de Lygia Pape
Foto: Cláudio Oiticica
Fonte: CATALOGUE..., 2004

“When things get heavier, call me helium” (quando as coisas ficarem realmente pesadas, me chame de hélio), declarou Jimi Hendrix em uma entrevista pouco antes de sua morte em setembro de 1970 (CARNEIRO, 2008, p.196). Oiticica gostou da expressão “call me helium” – fazia referência à leveza e à luz que carregava em seu nome –, além de repeti-la em cartas e textos, pensou em proposições a partir dela⁴⁶. Nosso subtítulo, contrariando o do capítulo anterior, “Sou a Mangueira”, não vem de uma fala do próprio Hélio, mas de um ídolo do *rock* internacional, apontando para a mudança estrutural pela qual passara sua experimentação no contexto da década de 1970.

Depois da “Tropicália” (1967), Oiticica viajou para Londres, onde realizaria uma exposição retrospectiva (a única enquanto viveu) na galeria “Signals” sob curadoria de Guy Brett, crítico inglês que desde cedo esteve atento à produção brasileira. Inviabilizada a possibilidade de realizá-la nesta galeria, HO montou, como frisava, com a colaboração de diversas pessoas, o “Éden”, nome dado ao ambiente que acolhia “Bóides”, “Parangolés”, “Penetráveis” e “Ninhos”, na galeria “Whitechapel” de fevereiro a abril de 1969.

A partir do “Éden”, HO formulou a ideia de “crelazer”, misto entre lazer e criação, puro “lazer-prazer-fazer”, o estado criativo alcançado em estados de repouso, que seria o “alimento criativo, numa volta à fantasia profunda, ao sonho,

capítulo 3

a superação do “mito” nas trajetórias de Lygia Pape e Hélio Oiticica

46 Oiticica idealizou com os irmãos Thomas e Andreas Valentim uma proposta realizada apenas em 2014, 40 anos após sua idealização, no Centro Cultural dos Correios, no Rio de Janeiro: um grande balão vermelho de gás hélio com a inscrição “call me helium” seria içado no antigo píer da praia de Ipanema num domingo. In: <<http://riojovem.com.br/alto-falante/call-helium/>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

ao sono-lazer, ou ao lazer-fazer não interessado” (OITICICA, 1969 apud FAVARETTO, 2000, p.185)⁴⁷.

Em Londres, HO passa a tomar contato com uma série de novas experiências: presença “performances” como a John Lennon e Yoko Ono que assistiram a parte de um espetáculo dentro de um saco branco feito de pano, vê pessoas se libertando das roupas durante shows sem serem presas, “apesar de haver polícia”, como anota a Lygia Clark (lembramos que no Brasil havia há pouco sido publicado o AI-5) e a “sentir o corpo eletrificado” pelo *rock and roll*, nos grandes festivais, que passa a frequentar. No mesmo período em que realiza a “Whitechapel Experience”, HO já estava interessado em outras referências, como se percebe por um comentário feito em carta a Lygia Clark:

Eu, confesso, estou cansado de quebrar pedras [depois de elogiar o sucesso e reconhecimento de L. Clark] – realmente só vou fazer essa exposição como uma nova experiência, pela experiência em si, mas dizer que acredito em arte, exposições, etc, seria negar-me pois não acredito mesmo – estou farto, dá muito trabalho e a vida é muito curta – adoro fazer coisas que nem pretendo que sejam nada [...] – estou interessado é em descobrir a marginalia londrina [...] (OITICICA, 1968 in CATALOGUE..., 2004)

Em Londres, Oiticica também começa a tomar contato com o cinema “underground”. Assiste a “Chelsea Girls” (1966) de Andy Warhol, o qual considera

47 O catálogo desta exposição contém pelo menos duas imagens que, sem maiores explicações, se intercalam às fotografias das obras de HO: uma delas de um ritual funerário da etnia Paiwe, vindo do livro “Tristes trópicos” de Levi-Strauss, outra de uma cena de dança mostrando a indumentária de penas, e ainda uma outra de “Kirdi hut”, uma cabana africana fundida a árvores vinda do livro “Arquitetura sem arquitetos”, de Bernard Rudofsky. A elas mesclam-se ainda uma imagem do Morro da Mangueira e outra de uma jovem negra vestida para desfilar de baiana na escola de samba. Embora essas referências casassem bem com os materiais usados por HO na ambientação e em algumas propostas – folhagens, cama de feno, chão de areia (o qual deveria ser pisado sem sapatos), divisórias de palha, tecidos de algodão –, HO aspirava com “Éden” reativar sensações e repropor a experiência cotidiana mais que remeter-se à cultura da Mangueira ou a outra cultura que pudesse ser apreendida como “exótica”.

genial, reportando a experiência a amigos brasileiros, como Rubens Gerchman. Escreve: “Chelsea Girls é uma das maiores invenções de cinema que já vi: a linguagem é toda reinventada; é o que quero fazer com esse filme meu, ultra pessoal” (OITICICA, 1969 apud QUEIROZ, 2012, p.40⁴⁸). Os atores escolhidos por Warhol interpretavam a si mesmos e eram figuras que circulavam pela cena “underground” nova-iorquina. O filme apresentava a tela dividida ao meio, contando com duas diferentes projeções, uma em preto e branco e a outra, ao lado, em cores, cada uma com sua trilha sonora formada pelo som local e a linguagem carregada de gírias. Conforme Queiroz:

Dirigido, em 1966, por Warhol e Paul Morrissey, “Chelsea Girls” compreende doze episódios diferentes mostrando cenas do dia-a-dia de pessoas em situações libertinas, envolvendo sexo e drogas, na cidade de Nova Iorque, principalmente no Hotel Chelsea. Além da marca do improvisado, as tomadas não tinham conexão e duravam exatamente um rolo de película de 16mm, sem cortes ou mudança de ângulo, totalizando mais de 3 horas de filme, [...] (QUEIROZ, 2012, p.40)

Segundo a autora, na referida carta a Gerchman, HO se remetia ao filme “Nitrobenzol & Black Linoleum” (1969), roteiro de sua primeira “experiência-cinema”. Neste projeto, não concretizado, mesclaria projeções em três diferentes telas que sofreriam interrupções para a participação da plateia. Projetaria uma quantidade diversificada de cenas em uma, duas ou três telas, tendo intervalos de completa escuridão. A tônica das cenas seria a sexualidade, o erotismo e a ruptura com os padrões estabelecidos (QUEIROZ, 2012, p.31⁴⁹).

48 A carta citada pela autora corresponde ao documento número 0983.69 do Arquivo Hédio Oiticica (AHO).

49 Na primeira cena, por exemplo, seriam oferecidos ao público lenços embebidos em nitrobenzol, o “loló”. Entre outros documentos, a autora refere-se ao AHO 1624.71.

O cinema experimental de Andy Warhol no início dos anos 1960, com filmes como “Eat” (1963), “Sleep” (1963) e “Banana” (1964), repercutia na produção não só de cinema, mas também na artística em geral. Nesse período, a produção de filmes emergia como alternativa e como possibilidade de ruptura com os suportes tradicionais. Segundo Canongia (1981), no fim dos anos 1960, com o movimento *Fluxus* e o *New American Cinema* tentava-se estabelecer um circuito alternativo de difusão dos filmes, com artistas posicionando-se social e politicamente de maneira ativa, o que repercute na área da pesquisa plástica: “É uma década de experiências fílmicas por excelência, onde a vanguarda americana encabeça a linha das manifestações mais experimentais” (CANONGIA, 1981). Andy Warhol, trabalhando como *film-maker*, teria transferido para o nível cinematográfico a própria tendência *pop*, sobretudo nos seus primeiros filmes; acentuando os aspectos do cotidiano, teria seguido “bem de perto as lições de Duchamp, pela qual o mais insignificante elemento da realidade pode tornar-se arte, no momento em que o tiramos de seu contexto para inseri-lo nos canais da produção de arte”.

Canongia (1981) assinala ainda que a marca destas produções marginais seria a recusa em trabalhar o filme como produto vendável, saindo da lógica mercadológica; vê o cinema experimental como uma suspensão na estrutura do espetáculo e tentativa de abertura da linguagem cinematográfica: “Suas ordens de referência são aquelas que não se identificam com a da ‘representação’”.

À referência ao cinema “underground” americano, soma-se a experiência de HO com os ambientes alternativos de suas projeções em Londres. HO frequentava o “Arts Lab”, um centro de artes perto de sua casa, voltado ao cinema, teatro, balé, televisão, música etc. em que assistia a projeções de filmes numa grande sala coberta de colchões (QUEIROZ, 2012, p.44)⁵⁰.

50 “O Arts Lab, cujo diretor já conheço, Jimmy Raines, a quem fui apresentado pelo (Paul) Keeler, e em cuja sede as maiores loucuras acontecem: é aqui perto, e todos sem exceção, tem cabelos e roupas louquíssimas: vi um filme de Bob Dylan, lá, deitado nuns colchões, pois cadeiras não há: ficam mil pessoas deitadas pelos cantos e há um bar que serve coisas estranhíssimas”, conforme carta ao

Essas vivências serão altamente redefinidoras para as propostas de HO a partir de “Éden”.

Ao comentar sobre o projeto para “Nitrobenzol...” (1969) em nova carta a Lygia Clark, HO declara a inauguração de um novo momento em seu trabalho, no qual não havia mais o interesse em “fundar coisas”, mas em “expandir energias, como uma forma de conhecimento ‘além da arte’; expansão vital, sem preconceito ou sem querer ‘fazer história’ etc.” (OITICICA, 1969 apud QUEIROZ, 2012, p.25⁵¹). Ainda em outro texto, enfatiza essa mudança afirmando que “não existe mais a preocupação de criar algo que evolua numa linha daqui para ali: creio que a maior ambição ainda seja a de procurar uma forma de conhecimento [...] a necessidade de inventar é agora algo livre, solto das amarras da invenção de ordem esteticista: inventar é criar, viver” (OITICICA, 1969 apud FAVARETTO, 2000, p.211). Esse rico comentário sobre uma nova etapa recém-inaugurada junto ao seu desinteresse em “fundar coisas” dá a dimensão da transformação pela qual passava sua produção, especialmente nas propostas que colocavam em xeque a forma cinema. (Nesse sentido, propostas anteriores, como “Bólides” e “Parangolés”, podem ser lidas como “refundações” ou novas fundações do “objeto de arte”).

Expandir energias para “além da arte” e “inventar” se relacionam a reproposições de linguagens: o cinema, a arquitetura e o *design* estavam no horizonte dessas redefinições de HO.

No texto “Subterrânea” (1969), publicado em 1970 no jornal “O Pasquim”, Oiticica formula sobre o que seria o “underground” no Brasil. Em seu texto, a crítica às restrições impostas pelo termo “cultura brasileira” contrastam com a abertura

irmão Cesar Oiticica. (OITICICA, 1969 apud QUEIROZ, 2012, p. 44, citando o documento AHO 0541.69-p.3)

51 Segundo o documento AHO 1000.69.

criativa própria ao “subterrâneo”: “*Subterrânea* seria esse tipo de pesquisa baseada no lado experimental da criação. Algo baseado totalmente numa atividade experimental e que, por si mesma, já se marginaliza e é subterrânea (*underground*) [...]” (OITICICA, 1970 apud FAVARETTO, 2000, p.200). Para HO, a condição brasileira, mais que simplesmente marginal dentro do mundo seria “subterrânea”, tendendo a erguer-se como algo específico ainda em formação. O termo assumiria a condição do subdesenvolvimento como consciência e superação da estagnação e tendência ao “oficialismo” da cultura (OITICICA, 1973 in OITICICA FILHO; VIEIRA, 2009, p.117). O conceito incorporaria o “subdesenvolvimento” menos para conservá-lo que para superar os sentidos negativos próprios à expressão:

subterrânea do mundo para o Brasil: não quero usar “underground” (é difícil para o brasileiro) mas subterrânea é a glorificação do sub atividade - homem - mundo - manifestação: não como detrimento ou glori-condição → sim: como consciência para vencer a super-paranóia, repressão, impotência, negligência do viver. (OITICICA, 1970 in CATALOGUE..., 2004)

Quando usa a expressão, no fim da década de 1960, HO se encontrava exilado em Londres. Nenhuma situação é mais “underground” que pensar a arte do seu país de origem numa situação de exílio. O “subterrâneo” emergia como o único meio de manter a força criativa da cultura no Brasil.

Grubert (2007, p.100) sugere uma continuidade entre os termos “marginalidade” e “underground” na produção de HO. Em comum guardariam a condição de afastamento imposta ao artista por um contexto adverso. (O termo “underground” teria surgido junto às manifestações contra a guerra do Vietnã, definindo o estilo de vida daqueles que se negavam a servir o exército, assumindo uma vida clandestina).

No entanto, o termo pressupõe a existência de um “ piso subterrâneo”, um espaço de ação paralelo ao oficial já consolidado, com lugares e públicos definidos. Diferente da anterior “marginalidade”, o “underground” presume a existência de um circuito alternativo. Seria impossível ser “marginal” num contexto que já pode

ser chamado de “pós-moderno”, no sentido de F. Jameson, da Nova Iorque de meados dos anos 1970. Haveria uma produção voltada ao “mercado de arte” e outra paralela, circulando pelo “underground”.

Podemos pensar o termo, que HO passou a usar, como uma radicalização da sua anterior postura “marginal” neste período em que mesmo as “frestas”, nas quais HO e outros artistas agiam, se escasseavam. Ter-se-ia que atuar num circuito – o oficial – ou noutro – o “subterrâneo”.

Depois de Londres, após uma breve passagem pelo Brasil em 1970, HO desloca-se para Nova Iorque para cumprir um estágio de um ano oferecido pela Fundação Guggenheim, cidade onde acaba passando quase toda a década, retornando ao Rio de Janeiro apenas em 1978. Decide, de início, morar num *loft* na *2nd Avenue*, o qual nomeia “Babylonests” ou “*loft 4*”, em referência ao número do imóvel, onde fica até dezembro de 1974, quando se muda para o “Hendrixst”, outro *loft* localizado no número 18 da *Christopher Street*.

A escolha inicial pelo “East Village” vinha da opção de vivenciar a “barra pesada” (QUEIROZ, 2012, p.45⁵²). Conforme Grubert (2007, p.102-107), na década de 1970, os *lofts* nova-iorquinos despontavam como lugares alternativos, cujo aluguel (inicialmente) era relativamente barato, e que foram descobertos por diversos artistas. Espaços originalmente destinados a instalações industriais, sua amplitude permitia diferentes articulações que se acomodavam à moradia e ao desenvolvimento de práticas artísticas. Um exemplo seria “The factory”, *loft* que Andy Warhol teria transformado, com a ajuda de Billy Linich, que cobriu todas as paredes com um revestimento prateado e lá colocou um sofá encontrado na rua, num centro de novas sociabilidades e propostas artísticas. O lugar acabava por criar um modo de vida social alternativo aos padrões de vida convencionais. “Na Factory

52 A autora faz referência ao documento AHO 0749.70.

criou-se uma situação em que a libido tornava-se fator crucial para a criação, havendo uma contaminação constante entre experimentar estados de prazer e sublimá-los para a criação”. (GRUBERT, 2007, p.103). A “Factory” passou a ser o principal cenário dos filmes de Warhol e seus frequentadores, seus atores preferidos.

HO não mencionou ter frequentado a “Factory” de Andy Warhol, porém, nesse período repensou a maneira de habitar o *loft 4* com base em suas experiências anteriores com os “Ninhos”. Depois de ter realizado “Éden”, HO montou num espaço de convivência dos estudantes na Universidade de Sussex em Brighton – um lugar determinado para um público definido. Essa forma de trabalho, criando ambientes para atividades cotidianas específicas encontra desenvolvimento na forma como HO escolhe redefinir o espaço em que mora.

Escrevendo a Lygia Clark sobre uma visita que recebeu de Mário Pedrosa, HO descreveu as mudanças que efetuara em seu *loft*:

O loft aqui está ficando legal: construí seis Ninhos para viver; também um troço que tem dois níveis, e por onde se entra para o debaixo, por cima; Mário [Pedrosa] ficou louco, pois quando queria falar ao telefone tinha que subir na tal plataforma; embaixo dela fica como um subterrâneo, ou portãozinho, e tem um lugar que se tem que rastejar para chegar, está tudo no começo, mas quero criar um lugar tão complicado-complexo que seja um mundo, sem móveis e essa coisa chata de apartamento, etc. Mário morria de rir, pois eu dizia: por concessão, porque você ainda está aqui, ainda temos quatro cadeiras, o que é um escândalo; o teto possui vigas onde vou adaptar um teto de corda para se rastejar por ele [...] (OITICICA, 1971 apud GRUBERT, 2007, p.104)

Construir os “Babylonests”, rejeitar a mobília tradicional, optar por uma experiência mais rica na forma de habitar e viver acaba implicando numa redefinição da própria arquitetura. Repercutindo a vontade de não mais “fundar coisas”, mas trabalhar a partir de “formas de conhecimento”, redefinir o espaço de morar, acompanha a intenção de HO de repropor linguagens para “além da arte”.

Essas linguagens fechadas, que condicionam a maneira de ver/viver, encontram neste momento da trajetória de HO profundos questionamentos.

Para Sperling (2008, p.133), tanto Hélio Oiticica quanto Lygia Clark teriam convergido suas pesquisas para “experiências arquiteturas” que seriam o desenvolvimento progressivo das proposições participativas. Segundo Favaretto (2000, p.189-195), a ideia de uma “comunidade germinativa” encaminha HO para a proposição do “Barracão”, um “projeto-recinto” em que poderia agrupar todas as experiências, “lugar-lazer” em que a comunidade poderia crescer sem repressões, tendo sido imaginado como o “ambiente total comunitário do *Crelazer*”. Seu início teria sido a proposição dos “Ninhos” para os estudantes de Sussex, porém o intuito de constituir uma comunidade a partir deles não teria acontecido. Para o autor, o projeto “Barracão” se efetiva quando HO o redimensiona e adapta para sua própria casa.

Conforme cita Braga (2008, p.268-269), HO formulara ainda o conceito de “célula comunitária” como uma das consequências do “crelazer”. Na terceira parte do já citado texto *“The Senses Pointing Towards a New Transformation”* (1969), Oiticica esclarece esse conceito:

É importante que a ideia de ambiente, participação, experimentos sensoriais, etc. não sejam limitadas a soluções de objeto; elas devem propor um desenvolvimento de atos de vida e não uma representação a mais (a ideia de “arte”); novas formas de comunicação; a proposição para um novo comportamento descondicionado – meu trabalho levou-me a usar formas acidentais de lazer como elementos diretos a essa abordagem para uma nova abertura [...] é claro que essas são propostas introdutórias para um objetivo muito mais amplo – *a atividade total da célula-comunitária*. (OITICICA, 1969 apud BRAGA, 2008, p.268, grifo nosso)

Conceitos como “comunidade germinativa” e “célula-comunitária” dialogam com propostas contemporâneas de arquitetura cujo horizonte é repropor, a partir

da arquitetura, novas formas de viver. Se, conforme Favaretto (2000), o projeto “Barracão” se efetiva no próprio *loft* de HO, à reproposição da arquitetura corresponde a opção por um modo de vida completamente alternativo. Dividir o espaço com outras pessoas sem a necessidade de dividir despesas, não atribuir usos específicos aos “cômodos”, abolindo a noção de privacidade, e até mesmo mesclar hábitos diurnos e noturnos, fazia parte da vida em “Babylonests”. Em Londres, conforme relata no texto “Experiência Londrina: Subterrânea” (1970), HO já havia experimentado a vida em comunidade passando um mês, janeiro de 1969, na casa-comunidade em que moravam integrantes do grupo “Exploding Galaxy”, que despontava na cena alternativa ao praticar performances na cidade. Escrevendo sobre o período, declarou: “minha experiência londrina foi também uma experiência ‘galaxica’” (OITICICA, 1970 in CATALOGUE..., 2004).

Segundo suas próprias palavras, já não se contentava com a ideia de “exposições”, queria propor experiências para a vida, ambientes que conduzissem a mudanças de comportamento.

Retomando Grubert (2007), essa reinvenção das relações entre coletivo-privado, trabalho-lazer, sociabilidade-produção já estavam indicadas em “Experimentar o experimental”, texto escrito em 1972 que trata da expansão da experimentação para todos os níveis da vida. “O experimental” teria substituído a “arte experimental”, aspecto já trabalhado em “Brasil Diarréia” (1970). A entrega total à experiência permearia as diferentes instâncias da vida. A vida mesma caminharia para converter-se em experiência “suprasensorial”: “*the necessity for a supra-sensorial meaning of art, of transforming art processes into life feelings*” (OITICICA, 1969 apud GRUBERT, 2007, p.105).

O conceito de “suprasensorial”, elaborado por Oiticica em 1967, explicita a extensão da experimentação proposta pelo artista. Citando Walter Benjamin, Favaretto (2000, p.176) resumiu:

O *Suprassensorial* é revolucionário (“no sentido total do comportamento”), porque é uma prática em que o cotidiano, fecundado pela imaginação, está investido pelas forças do êxtase.

Desrealizados, os comportamentos libertam as possibilidades reprimidas. Os “exercícios para um comportamento” manifestam poder de transgressão; afrouxam a individualidade e confundem as expectativas. (FAVARETTO, 2000, p.176)

HO escreveu a Guy Brett que: “O Suprasensorial tornou-se um ponto claro para mim, sinto que a vida em si mesma é o seguimento de toda experiência estética” (OITICICA, 1967 apud MACIEL, 2008, p.171). O projeto do “suprasensorial” alcançava todas as esferas da sua vida, sem barreiras de qualquer ordem.

Mesclavam-se no *loft* diferentes camadas sensoriais provindas de rádios e tevês, o que era parte do programa de Oiticica de “eletrificar” os “Ninhos”; os aparelhos passavam boa parte do tempo interferindo no ambiente de “Babylonests”. Conforme as palavras de HO:

aqui em casa tudo agora tá legal demais; moram CHRISTINY, OMAR (irmão de WALY) e ROMERO; muita atividade; legal; hoje já é 3 de dezembro e são 4:30 da manhã e ainda lhe escrevo nos intervalos de trabalho, leitura e descanso [...] agora temos só 2 TVs (não é snobismo não, e sim o meu programa de eletrificar os ninhos com o máximo de informação; LUIS FERNANDO delirava com isso; a meu ver cada ninho deveria ter sua TV: foi sempre esse o meu desejo; temos sim são 5 rádios q as vezes estão todos funcionando simultaneamente: o da cozinha com noticiário permanente; o do meu ninho com jazz e rock AM; o de OMAR sei lá com q, etc): uma das TVs é SONY à cor [...] a em preto e branco foi para baixo mas posso também ve-la de cima do ninho. (OITICICA, 1971 in CATALOGUE... 2004)

A isso se soma a ideia de colagem/sobreposição, que repercute em obras posteriores. No modo como vivia, tudo o que fazia parte do seu cotidiano formava um todo indivisível. Escolhera viver coletivamente, com poucos recursos e experimentando as possibilidades abertas por uma nova proposta de arquitetura.

No começo da década, dedicou-se bastante ao cinema, tendo realizado filmes experimentais como “Brasil Jorge” (1971), “Babylonests” (1971) e “Agripina é Roma Manhattan” (1972), sobre a “Manhattan brutalista”, cuja referência era os lugares mencionados pelo poema “O guesa errante”, de Joaquim de Sousa Andrade. Deste último, participou Mario Montez, figura já conhecida do meio “underground” pelo pioneirismo em travestir-se e pela participação em filmes de Andy Warhol e Jack Smith. No filme de HO, Montez aparece travestido de Carmen Miranda numa disputa de dados com o artista Antonio Dias.

As “Cosmococas” (1973-1974) produzidas em parceria com outros artistas, podem ser encaradas como produto dessa ampla revisão de Oiticica em relação à arquitetura, ao cinema e às suas referências anteriores.

bloco-experiência cosmococas - programa *in progress*

HO chamou de “Bloco de experiências” um conjunto de nove proposições de instalações acomodadas em caixas que tinham instruções para a criação de situações “faça você mesmo”. Oiticica entregou-se a esta série entre 1973 e 1974. Via de regra, são trabalhos a quatro mãos (Carlos Vergara, Silviano Santiago, Thomas Valentim etc.). Sua origem encontra-se na parceria com Neville d’Almeida, na vontade de “desconstruir” o cinema e no seu interesse pelo Cinema Marginal.

O “Bloco de Experiência in Cosmococa – Programa *in Progress*” fazia parte de um projeto maior chamado “Newyorkaises”, publicação que reuniria textos, referências e a produção do artista em Nova Iorque⁵³. O “bloco” se constitui de uma série de *slides* fotográficos (que mesclam imagens de diversas origens a

⁵³ Em carta a Lygia Pape datada de outubro de 1971, HO fala sobre o plano de fazer um livro composto mais de imagens que de textos sem assunto definido: “montagem, tão ‘sem significado’ quanto o livro de John Cage, Notations, feito só de partituras (uma obra de gênio; peça a vergara para vê-lo)” (OITICICA, 1971 in: CATALOGUE..., 2004).

intervenções com cocaína e superposição de objetos diversos) e dos materiais necessários para a montagem de um ambiente para assistir à projeção.

Conforme Queiroz (2012, p.92), Neville d'Almeida e HO já conversavam e planejavam uma parceria desde 1968, quando se conheceram no Rio de Janeiro durante uma exibição particular do filme “Jardim de Guerra”, de Neville. Planejaram fazer um filme sobre o “Mangue”, zona de prostituição do bairro do Estácio, que HO apresentara a Neville, porém, separados pela distância, Neville acabou por realizar sozinho o filme “Mangue Banguê” (1971), o qual se tornou referência para HO por descolar-se da narrativa linear e fazer uso da imagem de pôsteres para situar as cenas no tempo.

Os cinco primeiros blocos das “Cosmococas” resultam de sua parceria com Neville.

No primeiro, “CC1 Trashiscapes” (1973), os *slides* são constituídos por imagens da capa de um suplemento do “The New York Times Magazine” em que figura o rosto do cineasta surrealista Luis Buñuel. O encarte de jornal e um cinzeiro já usado estão colocados em cima de um tecido, na verdade uma capa de “Parangolé”. No rosto de Buñuel a cocaína desenha uma linha que divide ao meio seus olhos, referência ao seu filme realizado com Salvador Dali, “Um cão andaluz”. Há cocaína espalhada também em uma sobancelha, embaixo do nariz e em cima da boca. Uma navalha, a usada para desenhar, ainda com resquícios de pó, aponta para o olho do cineasta. As demais imagens ora recortam apenas o jornal e alterações no desenho de cocaína, ora registram a própria intervenção de Neville na imagem, retratando sua mão usando a navalha para desenhar com o pó. A essa sequência misturam-se diversos recortes de objetos do *loft* de HO. Surgem imagens do pôster em preto e branco que estampa o ator Luis Fernando vestido o “Parangolé 30 Capa 23 M’ Way Ke” (feito em homenagem a Haroldo de Campos), imagens da capa do disco de Frank Zappa “Weasel Ripped my Flesh” (1972), uma ilustração que satiriza a vida de um americano padrão se barbeando com uma doninha que lhe machuca o rosto e imagens de Neville falando ao telefone.

Aparecem também outros objetos como espelho, canudo de dólar, facas, navalhas, latas de filmes etc. Como trilha sonora HO propõe uma colagem musical em que predomina a referência nordestina (baião de Luiz Gonzaga, trechos da música dos Pífaros de Caruaru, Stockhausen, Jimi Hendrix e sons da rua), que ajuda a desconstruir uma possível narrativa linear pela sua colisão com as imagens projetadas. Colchões cobertos com tecido azul anil são estendidos no chão do ambiente em que se deve ver os *slides*, estes projetados em duas paredes opostas uma a outra. Lixas de unha, à disposição na entrada, sugerem uma maneira descompromissada de desfrutar das projeções.

No bloco “CC2 Onobject” (1973) o chão branco feito de espuma grossa convida a uma apropriação lúdica do ambiente onde estão dispostas formas geométricas – cubos e cilindros, também de espuma, nas cores primárias. As projeções, agora nas quatro paredes, focalizam de início a foto de Yoko Ono na capa de seu livro “Grapefruit: a book of instructions and drawings” (1964) em diversas versões de “mancoquilagens” – como HO denominou a “maquiagem” feita de cocaína em referência a Manco Capac que introduziu a coca ao povo inca. As fotos do livro de Yoko mesclam-se às do livro de Heidegger, “What’s a thing”, e às do de Charles Manson, “Your Children” (1973), ele o mandante do assassinato da atriz Sharon Tate e de outras pessoas em 1969, crime que ainda repercutia na mídia no início dos anos 1970 (CARNEIRO, 2008, p.194). A fotografia revela outros objetos presentes na cena: uma navalha, uma fina fatia de pedra usada para cheirar o pó, um canudo de prata etc. O som de fundo vinha do álbum “Fly” de Yoko, mesclado ao som de um telefone tocando.

Na “CC3 Maileryn” (1973), o som usado é de música popular peruana, Yma Sumac, em canções referentes aos rituais incaicos (CARNEIRO, 2008, p.195). Além das quatro paredes, o teto também era usado para projetar o rosto de Marilyn Monroe estampado na capa do livro de Norman Mailer, sua biografia. A sequência de “mancoquilagens” do rosto de Marilyn foi feita enquanto HO desembulhava o livro. Os *slides* revelam o plástico que o envolvia sendo cortado por uma tesoura. As carreiras de cocaína nesse bloco refazem a maquiagem da atriz, dando a ela outra aparência. Projetores iluminavam as áreas em que o rosto de Marilyn apareceria. À

foto da diva, HO sobrepõe objetos como canivete, papelotes, faca, tesoura, nota de dólar. O ambiente era feito de um chão de areia irregular coberto com plástico transparente no qual se espalhavam bexigas amarelas e cor-de-laranja, ali dispostas para se brincar.

O bloco “CC4 Nocagions” (1973) consistia na projeção em duas paredes de uma sequência de *slides* com imagens da capa do livro “Notations” (1970) de John Cage, o qual era uma colagem de partituras. À capa, toda branca, eram sobrepostas linhas de cocaína em diferentes padrões geométricos e objetos usados para consumi-la, como canivetes, canudo de prata da Tiffany’s e um cigarro de maconha pela metade. Uma piscina, cujas bordas tinham uma fileira de luzes azuis, podia ser usada para se assistir às imagens. Uma outra linha de lâmpadas verdes se acendia contornando o fundo da piscina quando a sequência de *slides* finalizava. A trilha sonora era composta por alguns acordes de Beethoven e trechos de peças para piano de John Cage.

A “CC5 Hendrix War” (1973) era formada por um ambiente cheio de redes de dormir. Relaxando nelas é que se deveria assistir à sequência de *slides* das “mancoquilagens” feitas na capa do disco “War Heroes” (1972, lançamento póstumo) de Jimi Hendrix, que ocupavam as quatro paredes e o teto. Em algumas delas, sobreposta ao *close* do rosto de Hendrix que estampa a capa do disco, uma caixa de fósforos já usada, com a propaganda “Enjoy Coca Cola” fazia referência ao evento de Monterrey (1967) em que Hendrix ateou fogo à guitarra (CARNEIRO, 2008, p.196) ao mesmo tempo em que satirizava a possível ambiguidade presente no *slogan* da bebida.

Esse é o primeiro grupo das propostas “Cosmococas”, de HO e Neville d’Almeida.

Na “Cosmococa” (“CC”), HO operava reduzindo a forma degradada “cine-entretenimento” a seus elementos constitutivos: filme, espaço e tempos fixos da projeção, comportamento do espectador na recepção (corpo que olha, sentado sem

reação), arquitetura de palco e plateia para, então, rearticulá-los pela colisão entre a ausência de narrativa e a proposta ambiental. Seu resultado eram *Kits* portáteis, que poderiam ser reproduzidos em massa e vendidos, contendo os *slides* e todo material necessário para a realização de “Cosmococas” em casas, apartamentos, festas etc.

Em sua proposição, o participante, vencendo a passividade do cinema tradicional, deveria articular as imagens por si mesmo, construindo sua própria narrativa. Segundo Maciel (2008, p.172):

Nessas sessões imersivas, com slides em todas as perspectivas, o que se configura é uma alteração do modo de recepção clássico que transforma o espectador em um jogador que opera ao máximo a sua capacidade de escolha e de gestão dos elementos propostos: sentado, deitado ou pendurado na rede, é no seu corpo que o dispositivo cinema se atualiza.

Oiticica e Neville buscavam superar a forma estereotipada do cinema. Por sinal, essa linguagem era familiar a HO, que escrevera algumas críticas cinematográficas e relatou em diferentes cartas os inúmeros filmes aos quais assistira no *loft 4*, muitas vezes em sequência, nas tevês que permaneciam quase ininterruptamente ligadas. Em 1971, recém-chegado em Nova Iorque, se inscreveu num curso de cinema na *New York University* (QUEIROZ, 2012, p.167) e há fortes indícios, como trabalhos recentes têm indicado (MACIEL, 2008; CARNEIRO, 2008; QUEIROZ, 2012), de que sua relação com o cinema foi decisiva para suas proposições a partir do “Éden” (1969).

“Cosmococa” era o nome de um projeto que Neville tinha em mente antes mesmo de iniciar o diálogo e a parceria com HO (CARNEIRO, 2008, p.190⁵⁴). Como o próprio nome indica, a proposta carregava a referência à paródia característica do

54 Conforme depoimento de Neville d’ Almeida à autora.

Cinema Marginal, em efervescência quando HO retorna ao Rio de Janeiro em 1970 e do qual Neville provinha: a cocaína cósmica, o despertar para o universal através da coca, uma galáxia imaginária feita de pó branco.

A linguagem do Cinema Marginal renovava o repertório e as expectativas de HO:

Longe da má consciência do *Cinema Novo*, o *Cinema Marginal* se liberta dos dilemas da intelectualidade de esquerda e dos compromissos com a estética da fome glaucoana e assume temas como a droga, o corpo, o sexo na lógica do *Bandido da Luz Vermelha* em que “a gente avacalha e se esculhamba” [lema repetido pelo bandido]. Histeria, desvio e fragmentação são traços que se repetem na construção de personagens dos filmes de Rogério Sganzerla, Julio Bressane, Andrea Tonacci e Neville d’Almeida, entre muitos outros. (MACIEL, 2008, p.174)

Conforme Maciel (2008, p.174), as sequências desconectadas entre as cenas rompiam com a ideia de representação do vivido; seriam “imagens-caos” despejadas num espectador em choque. A agressividade surgiria tanto no horror e no abjeto como em cenas de crimes e vômitos: “A reação do público não é mais intelectual, como no *Cinema Novo*, mas visceral”.

Antes mesmo das “CCs”, HO já se nutria do Cinema “underground”. Vimos como relatou vivamente a experiência de assistir ao “Chelsea Girls” de Warhol em Londres. A esse repertório, HO acrescenta a visceralidade e a falta de refinamento do humor do Cinema Marginal brasileiro.

Na época em que Oiticica e Neville propuseram seus blocos-experimentos, a cocaína estava em alta, seu consumo era intenso e estendido a diversos grupos. Despontava como relacionada a uma vida agitada, cosmopolita e também ao apoderamento, ao ego. Aparecia nas letras das bandas mais contestadoras de *rock and roll*, como os *Rolling Stones*. Também fazia parte, ao mesmo tempo, do “submundo” brasileiro: uma forte referência de Oiticica é o “Mangue Bangue”

(1971), filme do próprio Neville, que retratava entre sequências “não narrativas” a vida na zona do Mangue carioca, que inclui travestis, garotas de programa e o uso de drogas. Sobre o filme, um verdadeiro marco para o artista, que o analisa em dois textos críticos, escreveu: “MANGUE-BANGUE é limite justamente porque em não se fixando na forma-função/cinema anterior, e em não ‘mostrando novo caminho ou solução para o cinema’, apresenta-o como instrumento” (OITICICA, 1974 apud QUEIROZ, 2012, p.96⁵⁵). Um instrumento para a revisão do próprio cinema. As lições vindas do “Mangue-Bangue” repercutem no Programa “Cosmococa”: a proposição de recriar o cine-entretenimento visaria sua superação.

Outra referência, esta também provinda do Cinema Marginal, parece ter norteado as experiências de HO e Neville: a figura do “grotesco”. Ao longo dos *slides* vemos a “mancoquilagem” apagando o *glamour* das estrelas – os traços da coca cortam olhos ao meio, tingem bocas e narizes de branco, camuflam sorrisos, transformam celebridades em figuras quase monstruosas.

Outro ponto em que a pesquisa de HO se radicaliza é na relação com o meio urbano e seus elementos. Se os “Bólides” marcam o que se pode chamar da entrada do cotidiano nas propostas do artista, nas “Cosmococas” HO passa a lidar com o “hoje”, o “imediato”, o acelerado do tempo presente. O suplemento do “The New York Times” com o rosto de Buñuel, por exemplo, havia sido publicado há apenas dois dias; “Notations” (1972), de John Cage, era uma publicação ainda quente e o livro de Mailer sobre Marilyn, recém-publicado, era tão novo que acabava de ser desembulhado.

Às imagens de massa, as “Cosmococas” mesclam elementos vindos do universo “underground”, como o *rock and roll* e a cocaína. Escrevendo sobre a proposição em 1974, HO conta que ela teria surgido a partir de brincadeiras feitas com Neville: “JOGO - JOY: nasceu de blague de cafungar pó na capa do disco do ZAPPA WEASELS RIPPED MY FLESH: quem quer a sobancelha? – e a boca?:

⁵⁵ A autora cita o documento AHO 0318.73-p.53.

sfuuum!: pó-SNOW: paródia das artes plásticas: paródia do cinema” (OITICICA, 1974 apud QUEIROZ, 2012, p.105⁵⁶).

HO retomou a questão da “paródia” presente nas “CCs” em outras ocasiões, a primeira num “heliotape” de 1974 aos irmãos Campos: “Bom, então eu chamo de mancoquilagem pelo seguinte: quer dizer, o rastro da Coca, de repente começa a se moldar em cima do desenho [...]. Isso já é uma paródia, é uma paródia de todas as artes plásticas (...), uma *joke* [...]” (OITICICA FILHO; VIEIRA, 2009, p.125). A segunda, no texto em que conceitua o trabalho (“BLOCO EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA – programa in progress”, 1974): “a MAQUILAGEM se esconde na própria disposição q assume como se fora parte do desenho: faz-nos pensar com sarcasmo DUCHAMPIANO quão longe e passados estão todos os conceitos que caracterizavam o caráter de ‘autenticidade’ nas artes plásticas [...]” (OITICICA, 1974 in CATALOGUE... 2004).

Desde o Neoconcretismo, HO, junto a seus pares, investigavam as possibilidades abertas pelo apagamento das fronteiras entre os suportes artísticos. O período em que vive em Nova Iorque marca o surgimento de proposições que radicalmente apagavam as delimitações entre distintos fazeres artísticos – a “joke” a qual Oiticica se refere, traduz a problemática da “representação” na sociedade de massa: a função de representar o mundo se distanciava do artista, caberia a ele propor novos comportamentos ou, como o próprio HO definiu, “declanchar” “estados de invenção”.

Se a tarefa da arte é “ultrapassar” o “mundo conceituado”, conforme anotou Gullar no “Diálogo sobre o não-objeto” (1959), qual a natureza da superação que as “Cosmococas” propõem? O ambiente induziria a lidar com as imagens como parte do “mundo conceituado”, a circulação de informações/mercadorias?

56 Citando o documento AHO 0301.74.

Para responder, iniciemos dizendo que está em jogo a relação entre a emergência de novos comportamentos e a reflexão sobre a totalidade social.

Um primeiro ponto que devemos abordar é a maneira como HO lida com um novo repertório em sua trajetória. Como vimos, desde o projeto “Nitrobenzol & Black Linoleum” (1969), HO explorava e revia os aspectos do cinema-entretenimento. Enquanto “Nitrobenzol...” mesclava referências que incluíam o teatro, nas “CCs”, embora HO continuasse investigando e repropondo a forma cinema, passava a lidar exclusivamente com imagens de massa. Antes disso, havia em seu trabalho poucas menções a imagens da indústria cultural: apenas no “Bólide 18 Homenagem a Cara-de-Cavalo” e em “Tropicália” elas haviam despontado. No primeiro, a imagem colhida de um jornal servia para exprimir seu “inconformismo social” e em “Tropicália” se experimentava a colisão entre dois mundos, a autenticidade da cultura material do mundo popular da favela, experiência concreta, e o choque final com a tela da tevê, que tudo devora.

Indícios sobre sua motivação ao elaborar essa nova referência encontram-se em “Brasil Diarreia” (1970), escrito anterior à elaboração das “CCs”. Enquanto revia as possibilidades da arte de vanguarda brasileira, HO elaborava sobre o universo contemporâneo:

A pressa em criar (dar uma posição) num contexto universal a esta linguagem-Brasil, é a vontade de situar um problema que se alienaria, fosse esse “local” (problemas locais não significam nada se se fragmentam quando expostos a uma problemática universal; são irrelevantes se situados somente em relação a interesses locais, o que não quer dizer que os exclua, pelo contrário) – a *urgência* dessa “colocação de valores” num contexto universal, é o que deve preocupar realmente àqueles que procuram uma saída para o problema brasileiro. É um modo de formular e reformular os próprios problemas locais, desaliená-los e leva-los a conseqüências eficazes. Por acaso fugir ao consumo é ter uma posição objetiva? Claro que não. É alienar-se, ou melhor, procurar uma solução ideal, *extra* – mais certo é, sem dúvida, *consumir o*

consumo como parte dessa linguagem. (OITICICA, 1970 in OITICICA FILHO; VIEIRA, 2009, p.114)

“Consumir o consumo” relaciona-se tanto à aceitação do ambiente, do tempo e das camadas de mensagens providas da indústria cultural a permear cada vez mais a experiência da cidade, quanto indica a abertura de HO à indústria cultural como novo material de trabalho. Diferente da “devoração antropofágica” à qual aludia seu texto sobre a “Tropicália” (1967) – as referências externas deveriam ser “deglutidas” para que florescesse o novo – “consumir o consumo” significava partir da realidade em que se vive e trabalhar a partir dela para posicionar-se objetivamente e propor transformações.

Na produção do crítico marxista Fredric Jameson encontramos análises sobre a sociedade de consumo e as transformações e distorções provocadas pela lógica da mercadoria, a qual pode ser interpretada como a consciência do próprio momento “pós-moderno”. Oiticica demonstrava estar sensível a essas mudanças. Uma das características da pós-modernidade seria a “desdiferenciação” entre economia e cultura pelo desaparecimento das fronteiras entre essas esferas; a mercantilização universal teria levado todas as esferas da sociedade de consumo a assumir uma dimensão estética (REZENDE, 1995, s/p). Em outro escrito, Jameson chegou a afirmar que a arte passara a ser “um ramo a mais da produção de mercadorias” (JAMESON, 1994, p.10).

A pós-modernidade marca a falência do projeto utópico moderno de ordenação do mundo segundo uma razão emancipadora pela constatação de que tudo foi submetido ao jogo arrebatador do mercado. Não há mais, portanto, lugar exterior ao capitalismo – não havendo mais assim a possibilidade de instauração de “Édens”, paraísos primordiais.

Outro ponto a destacar é que nas “CCs”, HO reserva o mesmo destino às imagens da indústria cultural e às providas da “alta cultura” – o cinema de Buñuel, o livro “Notations” de John Cage, “What is a thingh?” de Heidegger ou o “Grapefruit” de Yoko Ono são, como as demais imagens, suporte escrachado para o

consumo das carreiras de cocaína. Assim, HO coloca no mesmo patamar, provocando uma indistinção, referências “populares” e “eruditas”⁵⁷. O “consumo” emerge, então, como o elemento comum a essas imagens. Às diferentes camadas de significados inerentes às imagens, Oiticica acrescenta mais uma: a das linhas de cocaína, que seria aspirada, inalada, consumida.

Ao elaborar as “Cosmococas”, HO escolhe lidar com “rejeitos” da indústria cultural. Enquanto os “Bólides” caracterizavam-se pela apropriação dos “transobjetos”, aos quais se atribuía uma função distinta da original visando despertar uma nova sensibilidade, novas maneiras de ver o mundo, nas “CCs”, as imagens, desprovidas de sentidos transcendentais, eram apenas fragmentos do cotidiano prestes a serem “in-corporados”.

“IN-CORPORAR”, como HO escreveu em diferentes situações, remete, de um lado, à proposta de fazer passar pelo *corpo* novas experiências – a indústria cultural, afinal, já adentrara em corpos e mentes de maneira indelével –, indistintamente imagens e cocaína tornar-se-iam parte constitutiva do corpo. Por outro lado, “in-corporar” relaciona-se a tomar como seu, como próprio a si mesmo, as imagens de massa: naturalizar e abandonar preconceitos (como apontara em “Brasil Diarréia”). Nas “CCs” HO constrói a paridade entre a cocaína (que vai ser consumida) e o consumo imposto pela indústria cultural de maneira geral: ambos geram entorpecimentos, enganam os sentidos e “reconfiguram” a maneira de ver e viver a vida contemporânea – é a essa sensação causada pela droga que HO alude, mais que ao elogio da droga em si. “In-corporará-la” é, ao mesmo tempo, libertar-se dela⁵⁸.

57 Lygia Pape procedeu de forma similar nas instalações de “Eat me: a gula ou a luxúria?” (1975) ao reservar nos “objetos de sedução” tanto os produtos baratos do camelô quanto textos feministas.

58 Para Favaretto (2000, p.175): “As experiências suprassensoriais são comparáveis às dos estados alucinógenos, atingidos ou não pelo uso de drogas”. Elas provocariam, como escreveu Oiticica “o estado clássico exemplificado do *Suprassensorial*”, mas não seriam imprescindíveis, pois o dilatamento interior seria operado pelo próprio processo criador.

Se a experiência do “Éden” (1969) passava pela esfera do coletivo e, de certa forma, a participação em grupo lhe atribuía maiores sentidos (como mostra uma foto de época, na entrada do “PN3 Imagético”, havia a inscrição “*one person at a time*”, o que aponta para a maneira coletiva com que o ambiente estava sendo espontaneamente apropriado), nas “Cosmococas”, a experiência parecia mais centrada no indivíduo. Essa, aliás, era para Oiticica uma característica própria da cocaína, droga que, nas suas palavras “faz[ia] crescer a individualidade da pessoa” (OITICICA, 1974 in OITICICA FILHO; VIEIRA, 2009, p.136).

Desta forma, pode-se dizer que a experiência com as drogas era parte de sua pesquisa. Embora não apreciasse o efeito de algumas delas (mesmo que não as condenasse), declarava abertamente seu apreço pela “prima” (como apelidou a cocaína, em referência a um verso de “Sister Morphine”, música dos *Stones*) e não escondia o fascínio pela possibilidade de abertura a novas sensibilidades. Direta ou indiretamente HO já havia especulado sobre as possibilidades abertas pela ampliação do estado da consciência em outras propostas. Voltando ao “Éden”, havia as cabines “Cannabiana” e “Lololiana” que faziam referência aos efeitos causados pela maconha e pelo éter. Enquanto põem em discussão (e confrontam radicalmente) rígidas normas sociais, na realidade verdadeiros “tabus” – não à toa foram necessários quase vinte anos para que as “Cosmococas” comessem a ser realizadas em museus –, essa referência apenas enriquece as leituras possíveis. De início, podemos dizer que o sentido atribuído à cocaína se modifica ao longo das proposições. Seu uso é bastante distinto entre o primeiro grupo, proposto com Neville d’Almeida, e o segundo, que Oiticica idealiza sozinho ou com amigos vindos do universo das artes.

Da “CC1” a “CC5” junto aos desenhos feitos com o pó, os *slides* também retratavam todo o arsenal usado para o consumo da droga, como canivetes, facas, navalhas, tubos de prata, lâminas: elementos que formalmente se assemelhavam a “armas brancas”. No entanto, o tom que dominava a atmosfera das proposições acabava neutralizando ou, no mínimo, tornando ambivalente essa associação. A alusão à violência pela similaridade aos instrumentos da coca era em si irônica.

Outro ponto é a relação entre drogas e o destino de parte das celebridades retratadas pelas imagens. Jimi Hendrix e Marilyn Monroe tornaram-se ícones ao morrerem jovens; embora ainda se questione a causa de suas mortes, a overdose de remédios aparece frequentemente como a primeira suspeita, o que remete a uma face trágica do consumo de drogas.

No entanto, se nos interessamos em investigar os distintos significados da presença da cocaína nessas propostas, podemos também dizer que HO, ao longo da sequência de proposições “CCs” tenha se distanciado da objetividade com que empregara a droga no conjunto proposto com Neville, onde ela seria pura imanência. Escrevendo sobre elas, Oiticica a relaciona aos tradicionais pigmentos de cor: “essa PRESENÇA é mais um lado da blague geral: why not?: se se usam tintas fedorentas e tudo q é merda nas “obras de artes (plásticas)” por que não a PRIMA, tão branca-brilho e tão afim aos narizes gerais?” (OITICICA, 1974 in CATALOGUE... 2004). Contudo, HO recorre a outro repertório para realizar o último grupo das “Cosmococas”. As “CCs” de número 6 ao 9, elaboradas com (ou para) amigos vindos da fotografia, literatura ou artes plásticas, demandam outras leituras.

Na proposição de número 6, “Coke Head Soup”, HO orienta Thomas Valentim, seu amigo e fotógrafo, a usar a cocaína não mais como “rastros-plágio” a modificar a imagem, mas como “camada interpenetrante q se absorve e se desmancha e remancha dentro da área-foto-todo dada” (OITICICA, 1973 apud QUEIROZ, 2012, p.113⁵⁹). Valentim, a partir dessa instrução, preenche parte do rosto de Mick Jaeger que estampa a capa do disco “Goats Head Soup”, reproduzido num encarte de jornal, com um tipo de nuvem branca feita de cocaína, que cobre displicentemente bochechas, queixo e a parte superior dos lábios e a qual chama de “brumaquilagem”.

Na referida capa, Jaeger é retratado atrás de um véu preso ao seu chapéu. Essas camadas de apagamentos diversos – véu, capa de disco, reprodução em

59 Conforme AHO 0211.73-p.2.

jornal, fotografia, projeção – fazem com que a imagem perca definição e pareça se dissolver. A diferença entre as anteriores e a atual “nuvem” de cocaína, ou entre “manco” e “brumaquilagem”, como HO nomeou, seria que a primeira reforçaria ou redefiniria traços, acentuando ou modificando rostos e corpos, enquanto a segunda os esconderia, nublando ou apagando as imagens, contribuindo para o efeito de desaparecimento. O “branco-brilho” da cocaína, cobrindo gradativamente a capa do disco, conduziria vagarosamente a imagem ao puro branco.

A trilha sonora da “CC 6” homenagearia John Cage. Em carta de 1973 aos familiares, HO escreve: “Depois dos minutos de OPUS I [como o artista nomeou os cinco minutos e alguns segundos de gravação de “Sister Morphine” junto a sons acidentais] vem o SILÊNCIO, q faz parte também da coisa: escolha durá-lo ou voltar ao início e reouvir [...]” (OITICICA, 1973 apud QUEIROZ, 2012, p.115⁶⁰). Pode-se dizer que a referência ao branco e ao “silêncio acidental” da trilha sonora indicasse a reemergência de seu repertório formal anterior, vindo das artes plásticas. A série de 26 *slides* era completada por um 27º, que HO manteve virgem para que apenas a luz branca fosse projetada. Silêncio e luz remeteriam novamente a uma ideia transcendente de contemplação, mais que a uma fruição “visceral”.

A “CC7 Shoot the nail file” não possuía referência direta ou indireta à droga. Proposta a Guy Brett para ser executada em Londres, a série de *slides* deveria derivar-se de poemas visuais-fotográficos. Em entrevista, HO esclareceu que:

Aliás, todo o mundo vai participar do C. C. - *program in progress*, as poucas pessoas para quem fiz a proposição não entenderam bem. Por exemplo, Guy Brett não desenvolveu nada. Ele tinha somente que levar [...], ele tinha que pegar uma lixa de unhas, chamava -se *nail file* e é um tipo de lixa de unha de ferro. Aquilo, na realidade era o que o Haroldo de Campos me disse ser uma estereotipação

60 Segundo o documento AHO 1068.73.

de um caduceu, que é aquele símbolo dos médicos. São duas cobras que vão se enrolando numa coluna. A lixa tem mesmo uma forma curva, parecendo cabeça de cobra, aqueles risquinhos que formam a lixa de metal. A proposição C. C., creio que número 7, seria o Guy Brett fotografar para formar o poema. (OITICICA, 1978 in OITICICA FILHO; VIEIRA, 2009, p.180-181)

Ao que seu texto indica, Brett deveria explorar as possíveis similaridades formais entre dois elementos: uma lixa de unhas de metal e uma cobra. Diferente da paródia anterior entre o instrumental para o consumo da coca e as armas brancas, essas fotografias deveriam retratar relações poéticas. Podemos supor que a forma da lixa de metal parecesse a de uma cobra e que suas ranhuras lembrassem escamas.

Outro ponto relevante na proposta “CC7” é a menção ao conceito de “dreamtime”, apresentado por Guy Brett a Oiticica. Dele teria vindo a motivação para a conceituação da proposta. O “dreamtime” seria, segundo palavras do artista, um padrão social de “tribos aborígenes” pesquisadas por Mircéa Eliade segundo o qual, em períodos intermitentes, um indivíduo deixaria a comunidade para “deambular sem objetivo na floresta além da TABA”:

a dispensa de obrigações comunitárias conduz neste caso a uma liberação do pensamento – uma transformação que ocorre dentro do seu comportamento social: papel-social-com-individualidade-consolidada: suprema forma de lazer não repressivo: a descoberta de Guy direciona-se brilhantemente para o foco principal que gerou muitos dos meus projetos tais como o do Éden, etc.: BARRACÃO: e penetrar as consequências implicadas numa concepção tal como a de DREAMTIME pode ser (e é) a mais reveladora e efectiva das muitas linhas de pensamento que

conduziram a proposições tais como as relacionadas com PARTICIPAÇÃO/COMPORTAMENTO/INVENÇÃO/LAZER (e CRELAZER)/ETC. como campos experimentais recentes: Guy de facto revelou-me um vínculo de p a i x ã o dentro da concepção de DREAMTIME. (OITICICA, 1973 apud VAZ, 2008, p.68-69, tradução da autora)

Tal conceito casava bem com as proposições de Oiticica desde os “Bólides” (1963), que exigiam do público certo afastamento em relação a um repertório sedimentado para então repropor ao participante uma nova forma de apreender o mundo e seus objetos. “Parangolés” e “Penetráveis” continuaram e intensificaram suas investigações nessa linha. Para HO, era necessário “descondicionar” o indivíduo para propor novas práticas. “CC7” remete tanto a construções de poéticas visuais quanto a aspectos da produção passada de Oiticica, retomadas pela referência ao “dreamtime”, ou como o próprio Oiticica afirmou: “Nas minhas proposições procuro “abrir” o participante para ele mesmo – há um processo de “dilatamento” interior, um mergulhar em si mesmo necessário a tal descoberta do processo criador [...]” (OITICICA, 1986, p.104 apud FAVARETTO, 2000, p.175).

Com a colaboração (nem sempre creditada) de Silviano Santiago, que teria contribuído na ambientação e produção das fotos, HO realiza a 8ª proposta, “Mr. D or D of Dado”. A série registra imagens de Carlos Eduardo Cavalcanti, amigo de HO, apelidado de Mr. D., refletidas num espelho com moldura vermelha de plástico; segundo Oiticica, as mechas claras de seus cabelos compridos e dourados remeteriam aos anteriores rastros de cocaína.

Nesta proposição, HO parece entrelaçar alguns fios deixados soltos nas demais “CCs”. Ela evidencia as motivações que conduziram o artista a lidar com a indústria cultural e suas imagens e confirma seu interesse pelas qualidades plástico-formais da cocaína, agora (des)materializada pelo reflexo brilhante dos cabelos no espelho, transmutado em “branco-brilho”, a máxima claridade. Na “CC8”, a imagem do belo jovem, através da referência mítica a Narciso, mais que a vaidade lembra a

sedução do consumo de massa. Em lugar do lago, o espelho barato do banheiro do *loft* de HO.

Se nas primeiras “Cosmococas” HO buscara, incluindo as imagens de massa e as de seu repertório erudito, “consumir o consumo”, nas últimas, retomando seu repertório de artista, não recorre mais diretamente às imagens da indústria cultural, mas retoma por exemplo a figura mítica de Narciso para referir-se à sedução das imagens de consumo. O uso do espelho, a imagem real e a refletida, a metáfora de um mundo real e seu avesso, é retomado nos “quasi-cinemas” “Helena Inventa Angela Maria” e “Norma Inventa La Benguell”, de 1975, em que Oiticica refaz em séries fotográficas as referências à cantora e à atriz. Em ambas as séries, aparecem espelhos. Na primeira, HO o usa para refletir o rosto da atriz Helena Lustosa em poses e objetos que desmontam o repertório de imagens referentes à Angela Maria e, na segunda, fotografando a própria Norma Bengel se “reinventando” em cenas noturnas na cidade, HO retrata seu rosto refletido no vidro de uma janela do que parece ser um antiga fábrica. Tais fotografias, juntamente à referência à Narciso na “CC 8”, demonstram como HO era plenamente ciente do poder da imagem.

Remetendo-se novamente à luz, Oiticica retoma anteriores referências. Conforme Aguilar (2008), já em 1962, em “Cor, Tempo, Estrutura”, HO escrevia sobre associações simbólicas ou psicológicas relativas às cores. O branco seria “cor-luz ideal, síntese luz de todas as cores. É a mais estática, favorecendo assim, à duração silenciosa, densa, metafísica” (OITICICA, 1962 apud AGUILAR, 2008, p.245). No entanto, as conotações do branco teriam se modificado ao longo da trajetória de Oiticica. Segundo o autor:

O branco – nesta leitura – é uma distensão do tempo: é a duração pura e a cor-*arché* da qual saem todas as demais cores. A experiência dos *Bilaterais* ainda se vinculava sobretudo, de um modo tipicamente modernista, com a materialidade da pintura e a realização de sua essência. Nos anos 1970, ao contrário, o branco se converte em sinônimo de êxtase e de apreensão do incomensurável (ou do cósmico como se conclui a partir do título das *Cosmococas*). [...] Embora a figura de Kasimir Maliévitch tenha

sido fundamental no concretismo dos anos 1959 (...), em princípios da década de 1970 se produz outro retorno de Maliévitch. (AGUILAR, 2008, p.245-246)

O branco, cuja referência primordial seria o “Branco sobre branco” de Malevich, teria ultrapassado o sentido de “auto-reflexão mais radical da pintura” para remeter-se ao corpo, ao êxtase, “instaurando uma transformação do sublime do incomensurável a um sublime do gozo” (AGUILAR, 2008, p.246). De fato, a cocaína recobra uma dimensão de prazer já disparada em proposições anteriores.

O último bloco, “CC9 Cacaoculta Renô Gone” (1974), foi proposto a Carlos Vergara, que deveria realiza-lo no Rio de Janeiro, no Morro de São Carlos, na casa onde morara seu amigo Renaut, recém-falecido. Embora HO ofereça instruções até certo ponto detalhadas (a quantidade de projetores, *slides* e as próprias composições fotográficas), deixa a critério de Vergara a realização das fotografias, a trilha sonora e a proposta da ambientação. Vergara seria, na prática, o autor da proposta. Ele não deveria evidenciar nas imagens o ambiente retratado, nem tampouco fazer uso do som local ao montar a trilha para fugir da narrativa linear.

A coca estaria oculta porque não apareceria. Estaria tão ausente quanto Renaut e seu avô Oto, parte, segundo Oitica (QUEIROZ, 2012, p.122), da “família real da malandragem”. Essa proposição, que marca o desligamento de HO em relação ao uso da cocaína como “branco-brilho”, pontua também um amadurecimento em relação à proposta de “declanchar” “estados de invenção”. Apesar de fornecer recomendações de procedimentos, HO dá abertura a Vergara para que, se considerasse sua inventividade tolhida pelas instruções, as descartasse.

Oitica já morava há cerca de três anos em Nova Iorque quando produziu esses trabalhos, que demonstram o quanto, em vez de seguir elaborando as referências da cultura popular brasileira, já travava diálogo com a produção nova-iorquina. Nessas obras, HO começa a tratar o cotidiano urbano através de elementos vindos da indústria cultural e os rearticula de maneira a dar continuidade a sua produção.

Se antes, como por exemplo nos “Parangolés”, sua preocupação fora promover através da arte o contato renovado (sem as mediações das convenções) com o mundo, instaurando um novo sentido para as práticas cotidianas (o que implicava na recusa da indústria cultural e de suas imagens), nas “Cosmococas” HO empreende uma nova estratégia para “formular pela primeira vez” o mundo (Gullar, 1959). Propõe ambientes nos quais o participante inventa a partir dos destroços do consumo.

A colisão entre fragmentos deixados pelo caminho gera sentidos inesperados, que tem como finalidade gerar outros comportamentos. Nesse sentido, HO trabalha desde dentro da lógica de produção da cultura de massa, como o próprio *rock and roll*. As “Cosmococas” demonstram ainda como as artes plásticas se abriam para esse mundo e tentavam interferir nele.

No texto de Asbury (2008) encontramos uma análise de como a descoberta do *rock and roll* em Nova Iorque foi fundamental para que Oiticica revisasse seus parâmetros a respeito do samba. Para o autor, as conotações primitivistas se esgotariam ao se considerar a extensão da trajetória de HO e como (re)pensou a experiência da dança quando entrou em contato com o *rock*. Oiticica enxergava no êxtase dionisíaco do samba um caminho na investigação da experiência estética, outro meio de proporcionar “ao indivíduo de hoje, a possibilidade de ‘experimentar a criação’” (OITICICA, 1966 in CATALOGUE... 2004). Nesse sentido, a cultura do samba aparecia como um imenso campo a ser explorado. Porém, nos textos em que escreve sobre esse período passado em Nova Iorque na década de 1970, o *rock* é alçado a instrumento de descoberta do corpo, papel antes designado ao samba:

[...] descobri q o q faço é música e q música não é “uma das artes” mas a síntese da consequência da descoberta do corpo: por isso o ROCK p. ex. se tornou o mais importante para eu pôr em xeque dos problemas chave da criação (o SAMBA em q me iniciei veio junto com essa descoberta do corpo no início dos anos 1960: PARANGOLÉ e DANÇA nasceram juntos e é impossível separar um do outro): o ROCK é a síntese planetário-fenomenal dessa

descoberta do corpo. (OITICICA, 1980 apud JACQUES, 2001, p.41, grifo nosso)

Apresentando, inclusive, algumas vantagens:

O samba é uma coisa mais ligada à terra, ligada a coisas míticas das quais o rock prescinde. O rock já sintetiza tudo isso, você já é iniciado desde que ele te atinge. O samba, eu tive que ir a ele. (OITICICA, 1978 apud JACQUES, 2001, p.41)

Se retomarmos as análises do próprio HO sobre sua trajetória, veremos como a fase de seu envolvimento com a Mangueira é considerada uma preparação para o seu desenvolvimento artístico posterior. Como lembra Favaretto (2007), suas últimas entrevistas, datadas do período em que chega de volta ao Brasil, em 1978, depois de oito anos vivendo em Nova Iorque, revelam como os seus trabalhos recentes configuravam “uma anamnese daquele percurso que então considerava um prelúdio ao que seria a sua verdadeira criação”. Disse Oiticica: “De repente eu cheguei à conclusão que tudo o que eu fiz antes era um prólogo para o que está aparecendo agora” (OITICICA, 1978 in OITICICA FILHO; VIEIRA, 2009, p.180).

Esse momento parece ainda ter marcado uma revisão em relação ao que o artista antes havia definido como “a procura do mito” através dos “Parangolés” e foi considerado uma etapa preparatória, necessária para o que discriminou como “processo de desmitificação”. Descrevendo a cidade do Rio de Janeiro, HO reconhece ter “mitificado” a própria cidade:

O andar é a descoberta que o andar para mim não é só... Quando eu ando eu proponho que as pessoas andem dentro de um *Penetrável* com areia e pedrinhas... eu estou sintetizando a minha experiência da descoberta da rua através do andar... do espaço urbano através do detalhe, do andar... do detalhe síntese do andar. O *Delírio ambulatório*, quando não é patológico é uma coisa altamente gratificante.

Todos os pedaços do Rio de Janeiro têm para mim um significado concreto e vivo, um significado que gera essa coisa que chamo de “delírio concreto”: a pedra do açúcar Pérola, a antológica Central do Brasil, as ruas em volta da Central do Brasil, no centro, os morros do Rio: São Carlos, Favela, Mangueira, Juramento, esses lugares assim que conheço mais de perto. *Para mim primeiro o Rio era um mito, eu tinha mitificado ele de tal maneira que eu tive que sair dele e passar esses anos todos fora, para descobrir que depois do processo de mitificação vem o processo de desmitificação [...].* Aí eu descobri que o processo de mitificação é muito importante, mas ele tem que vir acompanhado com o de desmitificação. (OITICICA, 1985 apud JACQUES, 2001, p.129, grifo nosso).

Ocorre uma nova apreensão também sobre a cidade. A alteridade, nesse sentido, contribui para uma reconstrução de sua própria identidade. Os parâmetros estabelecidos pela vivência num ambiente distinto, e no qual convivia com outras experiências, mais ligadas à cultura “underground”, permite que Oiticica revise a maneira pela qual enxergava o Rio de Janeiro, sua cultura, seus moradores, elementos que já haviam sido elaborados esteticamente. O “processo de desmitificação” emerge então como uma forma mais depurada de apreensão da cidade e seus discursos, se constituindo como fundamental para o desenvolvimento de sua produção.

Tal mudança ocorre não apenas em seu texto, mas a “desmitificação” vem dos avanços na sua produção. As “Cosmococas” indicam uma espécie de superação, mostrando como seu trabalho artístico já pode ocorrer em outras bases. A referência à “primitividade construtiva popular” se esvai. Em Nova Iorque, apesar de seguir teorizando sobre a arte de vanguarda no Brasil, HO sequer menciona aspectos relacionados ao “popular”. Em entrevista, chegando de volta ao Brasil,

responde sobre uma possível “volta às raízes” com as seguintes palavras: “Pode botar aí, as raízes já foram arrancadas e queimadas há muito tempo” (OITICICA, 1978 in OITICICA FILHO; VIEIRA, 2009, p.170). Se em sua aproximação à “marginalidade” e à cultura do morro buscava de certo modo resolver questões relativas à sua própria identidade (lembremos que HO se assumia como um dos principais passistas da Mangueira, tendo até mesmo declarado a vontade de ser negro⁶¹), nesse novo contexto, a figura do “outro” transmuta-se radicalmente.

Esse deslocamento, da “marginalidade” ao “underground”, nos leva a pensar que Oiticica, na verdade, se nutria da identificação com a alteridade em si. Tanto o primeiro quanto o segundo lhe ofereciam, cada qual a seu modo, parâmetros distintos do “mundo conceituado” do qual era preciso escapar.

“Tropicália” (1967), “Éden” (1969) e o Programa “Cosmococas” (1973-1974) configuram três estágios dessa mudança de referência em relação ao “popular”. O primeiro marca uma posição crítica em relação ao “mito do nacional”. Se havíamos notado certa defasagem entre texto e ambiente, a própria experiência da obra, justapondo “primitividade construtiva” ao som vindo de um aparelho de tevê, dissolve possíveis incongruências e coloca em xeque a questão do “mito” do nacional. “Éden”, segundo Asbury (2009), marca o processo de ruptura de HO com as referências locais. Deslocadas do contexto brasileiro, as propostas experimentais do “suprasensorial” ganhavam distintas conotações. Já as “CCs” redefinem completamente o repertório de referências de HO, marcando a entrada decisiva da indústria cultural em sua produção.

61 Em entrevista para “O Pasquim”, em agosto de 1970, Oiticica, comentando sobre seus cabelos longos, afirmou já ter “cismado” que “tinha que ficar mais negro”: “Então, resolvi cortar o cabelo todo. Já aí entrava o velho racismo, sambístico, o sentido de inferioridade. Eu me sentia inferior pelo fato de cor, principalmente no Brasil. *Eu queria ser negro, completamente negro*”. (OITICICA, 1970 in OITICICA FILHO; VIEIRA, 2009, p.80).

Neste período, Oiticica volta a realizar “Parangolés”, agora nomeados “Parangolés-síntese”. As novas capas, diferentes das anteriores, não requeriam a força da dança para se efetivarem, mas movimentos contidos, como percorrê-las com as mãos para descobri-la, como o “Parangolé P31 Capa 24” (1972), uma fita de Moebius feita de tecido branco. Outras capas, como o “Parangolé P33 Capa 26” (1972) e o “Parangolé P30 Capa 23 – M’ Way’ Ke” (1971), foram fotografadas de maneira quase estática; embora Luis Fernando, Romero, Omar Salomão e Jeff, escolhidos por HO para vesti-las, sejam retratados mostrando as camadas de tecido ou sua transparência e textura, nessa série se evidenciam significativas mudanças em relação aos “Parangolés” da Mangueira.

Os primeiros, como já mencionamos, HO tentara à força inserí-los no MAM-RJ em 1965. Eles e toda a energia que os circundava, inclusive a força representativa da entrada dos passistas do morro no museu – a cultura como campo de disputa. Agora, num contexto distinto, quase uma década depois, HO vislumbrou a realização dos “Parangolés” em espaços coletivos, de trânsito, como o metrô de Nova Iorque, numa tentativa de validá-los num novo contexto, contemporâneo.

Outro ponto que se revela na análise das fotografias dos novos “Parangolés”, é a possível predominância de um teor homoerótico. Os modelos escolhidos por HO são jovens, bonitos e recorrentemente aparecem com o torso nu. Parte das propostas nova-iorquinas, especialmente os “quasi-cinemas”, aponta para esse aspecto ainda pouco trabalhado na sua produção: a construção de uma “estética homossexual”⁶². Essa questão, muito ampla, mereceria, por si mesma, uma pesquisa à parte, contudo, seria injusto não abordá-la, uma vez que para o próprio Oiticica a sexualidade não era assunto interdito. Por outro lado, essa especificidade em sua produção relaciona-se também à transformação radical de sua identificação com o “outro”.

62 Ainda outra questão a destacar é o quanto parte das fotografias dos “Parangolés-síntese”, especialmente nas quais posam Jeff e Romero, remete a imagens publicitárias ou a ensaios fotográficos de moda.

Podemos imaginar que naquele período era demasiado conflituosa a luta pela aceitação da diversidade sexual. A passeata “Gay Pride”, que HO fotografa enquanto mora em Nova Iorque, por exemplo, acontecia há poucos anos, tendo se iniciado apenas em 1969. A forma com que esse grupo se representava estava ainda em construção. O cinema experimental de Andy Warhol e de Jack Smith dava sua contribuição e também HO especulava sobre o que seria uma linguagem adequada para representar-se/representá-los em relação a esta especificidade.

Seu conceito sobre a “hermafrodipótese” (1969) evidencia sua abertura em relação aos conceitos acerca da sexualidade:

[...] a compreensão de que o sexo é uma abstração; não possui limites; a idéia de 2 sexos é criação opressiva, naturalista, ideal, de sociedades repressivas que sempre procuraram estratificar tudo numa vida heterossexual, para manter a “ordem” (law and order) natural das coisas, mas esqueceram que antes da divisão do sexo, deve ter havido (como ainda em organismos inferiores) seres hermafroditas, e que, se queriam seguir essa ordem natural (que é errada, obviamente), não deveriam se apoiar nos resultados como fins [...] (OITICICA, 1970 in CATALOGUE..., 2004)

Sua postura era desprender-se das convenções sociais. Nesse sentido, a sexualidade, como o uso de drogas, não deixava de ser um campo a mais para as experiências “suprasensoriais”.

A investigação acerca do que seria uma “linguagem homossexual”, que perpassa parte de sua produção dos anos 1970, teve início em sua passagem pelo Brasil após retornar de Londres e antes de embarcar para Nova Iorque. Conforme Queiroz (2012, p.56), HO, além de desenhar a cenografia para o filme (não realizado) de Carlos Fontoura “A cangaceira eletrônica”, atuar no filme “Evang’Hélio”, de Rogério Duarte, escrito em sua homenagem, participar da fotonovela “Arma Fállica” de Antonio Manuel, idealiza o roteiro de “Boys & Men”, que descrevia tomadas de temática homossexual, cujo foco principal era o corpo

masculino⁶³. Esse tema é retomado no roteiro para o filme (não realizado) “Babylonests” (1971), que girava em torno das possíveis apropriações do *loft 4*⁶⁴.

HO aprofunda essa especulação sobre o corpo masculino/homoerotismo na série “Neyrótika” (1973), que apresenta 80 imagens dos “garotos de ouro de Babylonests” em 45 minutos de projeção, cada imagem com seu tempo determinado. Seu nome remete à New York erotizada ou à face gay da cidade. Pensada inicialmente para sua participação na mostra “Expoprojeção 73”, organizada por Aracy Amaral, não houve tempo suficiente para finalizá-la antes do evento. A sequência de imagens seria acompanhada do som de uma estação de rádio gravada ininterruptamente junto a sons acidentais e à leitura de poemas de Arthur Rimbaud, o que ajudaria a desconstruir a possibilidade de uma narração exclusivamente a partir das imagens dos jovens (QUEIROZ, 2012, p.86).

“Neyrótika” é um exemplo de “quasi-cinema”, tentativa de desconstrução da narração linear e da “forma cinema”. Embora tratem da erotização do corpo masculino, quando mescladas a uma trilha sonora desvinculada do tema, as possibilidades de leitura se ampliam.

Porém, é difícil não nos atermos às imagens em si. Os “garotos de ouro” são belos jovens fotografados *seminus* em diferentes cenas nos ambientes do *loft 4*. Apenas algumas imagens são externas, na rua, em situações corriqueiras. Troncos à mostra, batom vermelho, acessórios como correntes no pescoço, lenços, chapéu,

63 Citando o documento AHO 0336.70, a autora descreve cenas como a de um grupo de belos adolescentes caminhando pela cidade com *shorts* e calças coladas ao corpo, *takes* de pernas e partes de corpos masculinos, carícias amorosas entre homens etc.

64 Com cenas que se desenrolariam prioritariamente nos “Ninhos” do *loft 4*, HO retomaria a temática da sexualidade em sequências que envolveriam sexo e beijos entre homens, entre outras situações. Ao descrever ações e objetos pertencentes à vida cotidiana dos “Ninhos”, como retratar alguém a ler e a escrever, Queiroz (2012, p.66-67) atenta para o possível caráter autobiográfico de “Babylonests” (1971). A autora retoma o documento AHO 0243.71 para suas análises.

closes, perfis, recortes de partes do corpo, poses femininas, outras explorando poeticamente cores e transparências de tecidos.

Poder-se-ia dizer que “Neyrótika” tratasse da juventude e da homossexualidade. As fotos retratam como HO estava completamente envolvido com o tema. É difícil não pensar que nelas pulsem inquietante e explicitamente os próprios desejos do artista, que deixava claro em seus textos a necessidade da condição do *prazer* ao elaborar suas obras. Como já havia formulado, seu próprio “princípio de prazer” (OITICICA, 1968 in FIGUEIREDO, 1998, p.10) parece ter norteado parte de sua produção nova-iorquina e é a partir dessa condição que encarou temas tão complexos quanto o uso da cocaína e a homossexualidade. A epifania relacionada à apreensão da beleza e o entorpecimento diante da perfeição parecem ter sido pontos de partida para essa proposta.

Por essa época, outros grupos também buscavam consolidar formas de representação social a partir do reconhecimento e legitimação das diferenças. Não demora para as artes repercutirem essas buscas e contribuírem para dar visibilidade a homossexuais, feministas, negros, imigrantes etc., agora já configurados como “minorias sociais”. A questão do feminino na arte, por exemplo, alcança notoriedade por essa época. (Nos aproximaremos mais desta questão ao abordar o projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?”, de Lygia Pape, nas páginas seguintes).

Em 1979, no fim de sua curta vida (HO é vitimado por um AVC aos 43 anos), o cineasta Ivan Cardoso realiza um filme de 13 minutos em sua homenagem. Com a participação de Waly Salomão, constrói uma narrativa visual de suas propostas, encadeando cenas de “Bólides” e “Parangolés” entremeadas por passos de samba e narrando os conceitos que nortearam suas experiências. Predominam cenas dos primeiros “Parangolés”, ativados por passistas da Mangueira em diferentes locações, entre as quais o morro, de onde se apreende a vista panorâmica do Rio de Janeiro. Há uma longa sequência em preto e branco em que HO, acompanhado de

Caetano Veloso, Lygia Clark e Ferreira Gullar visitam o “Rijanviera” (1979) e seguem dançando descalços pela lâmina de água que percorre todo o “penetrável”. Há uma sequência noturna em que Oiticica dança performativamente com o “Bólido Saco Teu amor eu guardo aqui” (1967) vestido com uma calça brilhante, verde e rosa, de passista da Mangueira, e sapato branco. Sua produção, contudo, é apresentada com certa dose de escracho. Parte das obras, por exemplo, é retratada ao som de Moreira da Silva, “Pintei um quadro só por fora das molduras/ Eu joguei tinta nas paredes todo mundo achou legal...” e o filme se encerra com uma sequência em que Oiticica aparece sozinho num quarto escuro segurando e lambendo prazerosamente um revólver.

Embora seja um pormenor e esteja associada a curtas cenas no filme “H.O”, chama a atenção como a associação entre homossexualidade e violência emerge em diferentes produções culturais desta época. Na revista *Malasartes* (1975-1976), que estudaremos no próximo capítulo, por exemplo, encontramos no primeiro exemplar, numa seção que reúne a produção contemporânea de diversos artistas, uma fotografia e uma série fotográfica de quatro imagens de conotação explicitamente homossexual ligada a um repertório formalmente militar. Na primeira, de Luiz Alphonsus, a câmera enquadra um quadril masculino, calça jeans, ao fundo um matagal; em primeiro plano uma mão empunha uma arma, logo atrás um quadril masculino. Em torno do cano do revólver a frase “besame mucho”. Na mesma página a série de Luiz Fonseca (“Sad Young man”, “Love/hurt”, “The crucifixion” e “Self portrait w/ Jim”) ilustra diferentes arranjos entre dois homens: um ao fundo, cabelos encaracolados, roupa escura comprida, o outro à frente, sentado, igualmente de escuro, vestindo casaco de couro preto, quepe, óculos de sol modelo avião, lenço amarrado no pescoço. Sua figura poderia ser confundida com a de um policial ou a de um militar. As fotos insinuam o envolvimento amoroso de ambos pelas poses e flagras de carícias.

Apesar da recorrência dessa associação, sexualidade/violência, podemos nos perguntar sobre os motivos que teriam conduzido à finalização do filme tal como descrevemos, com Oiticica acariciando uma arma, uma vez que as referências

que já tinha trabalhado acerca de uma estética homossexual cotejavam a beleza e a juventude⁶⁵.

Embora tratem do mesmo universo, as cenas de HO com o revólver na boca contrastam com as fotografias presentes em “Neyrótika”, feitas alguns anos antes. Por outro lado, podemos imaginar que nesse intervalo, entre “Neyrótika” (1973) e o filme “H.O” (1979), tenha havido avanços na construção dessa linguagem específica.

Se pensamos na totalidade do filme, podemos ponderar que essa última sequência conformasse por si só uma paródia ao arsenal de imagens que configuraria uma estética homossexual, por isso as cenas parecerem dissonantes em relação às demais produções de Oiticica que tangenciam essa questão. No filme, a narração séria e objetiva dos conceitos que nortearam sua produção é intercalada por sátiras ao universo da arte (como a música de Moreira da Silva).

No ano anterior, Oiticica havia participado do *happening* “Mitos Vadios”, organizado por Ivald Granato num estacionamento da Rua Augusta, em São Paulo como uma posição crítica de artistas frente a Bienal Latino-americana, intitulada “Mitos e Magias”. No evento, que foi televisionado pelo Fantástico, HO e Lygia Pape

65 O texto de Susan Sontag, “Fascinante Fascismo” (1974), escrito enquanto Oiticica produzia suas “Cosmococas”, apresenta indícios acerca da discussão entre sexualidade e violência. Para Sontag, se a mensagem do fascismo fora neutralizada por uma visão estética da vida, seus ornamentos foram sexualizados. O material nazista teria ingressado no vasto repertório da iconografia popular utilizada nos comentários irônicos da arte *pop*. “Todavia, o fascismo fascina de um modo que outra iconografia delimitada pela sensibilidade *pop* (de Mao Tsé-Tung a Marilyn Monroe) não faz” (SONTAG, 1986, p.79). A partir deste ponto do texto, a autora questiona os motivos que teriam levado a SS a tornar-se um referencial de “aventureirismo sexual”. Enquanto movimentos de esquerda tenderiam a ser unissex e assexuais em seu imaginário, os movimentos de direita, mesmo puritanos ou repressivos, teriam uma aparência erótica: “Certamente o nazismo é mais sexy que o comunismo (o que nada credita aos nazistas, mas, pelo contrário, mostra algo da natureza e dos limites da imaginação sexual)” (SONTAG, 1986, p.80). Entre as poderosas correntes de sensibilidades sexuais, o sadomasoquismo se destacaria entre as que fariam a brincadeira com o nazismo parecer erótica. Mesmo encontradas em diferentes grupos sexuais, seria entre os homossexuais masculinos que a erotização do nazismo se faria mais visível.

fizeram uma homenagem aos *Rolling Stones*. (Enquanto HO dançava “Miss You”, Lygia era aclamada por Hélio como a “Embaixatriz dos Stones” e rolava no chão pelos cascalhos em homenagem à banda). A figura personificada por HO era uma colagem que mesclava diferentes adereços a referências vindas do universo *drag queen*: usava peruca escura de cabelos compridos, óculos de mergulho, sunga, camiseta preta dos Stones, casaco cor de rosa e um sapato de plataforma com meias. Embora não estivesse travestido, tampouco seu personagem lembrasse uma mulher, nesse arranjo híbrido que escolhe para representar-se, já havia certa dose de blasfêmia em relação aos padrões de gênero.

Apesar de contribuir para a construção de uma linguagem homossexual, Oiticica não deixava de ser crítico ao que pudesse consolidar um padrão de representação, que inevitavelmente seria castrador. Nesse período, em que diferentes grupos buscavam uma estética específica, a arte parece ter assumido a função de representá-los.

Em oposição à fase anterior, em que o posicionamento de Oiticica, assim como o de Lygia Pape e de outros, repercutia uma busca renovada pelo “popular”, na década de 1970, os artistas de ponta engajam-se na busca pela construção de identidades de grupos. Nessa fase, a ideia de “povo”, como conjunto social homogeneizado por características culturais específicas, parece ter se diluído. Em seu lugar, a arte passa a contribuir para a legitimação das diferenças de gênero, de origem, de etnias etc. Pode-se dizer que, desta forma, o popular se fragmenta em “minorias”, muitas vezes exteriores aos padrões sociais aceitos.

A exemplo de Oiticica, Lygia Pape se envolveu no debate sobre a questão de gênero. Seu amplo projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?”, iniciado em 1975 com um filme e desdobrado em instalações em museus e em pesquisa acadêmica em 1978, oferece diferentes leituras sobre a questão do feminino. Uma delas provém das instalações, uma montada em São Paulo, na Galeria Arte Global e outra no MAM-RJ, em que Pape expunha objetos banais colhidos do cotidiano evidenciando seu caráter sexista. Outra leitura vem de seu filme “Eat me”, o famoso *close* de lábios vermelhos carnudos com bigodes, no qual trabalha a ambiguidade das imagens e o engano dos sentidos. Ainda outra análise provém de sua pesquisa “A mulher na

iconografia de massa”, realizada em 1978 para a FUNARTE. Nela Pape analisa imagens de *outdoors* e de publicidade investigando (entre outros aspectos) a representação da mulher. (A essa última fase do projeto “Eat me” nos ateremos mais detidamente, uma vez que ela não só revela a posição de Pape diante do tema, mas também, como sua dissertação de mestrado, constitui material ainda inédito).

a gula ou a luxúria?

“Eat me: a gula ou a luxúria?” é um projeto marcante na produção de Lygia Pape. Nele, a artista explora as ambivalências entre o sexo (sensualidade feminina, sedução) e o consumo (consumismo, imagens de propaganda). Apesar de Pape não ter assim teorizado, seu projeto segue a linha do “programa *in progress*” de Oiticica, se estruturando a partir da abertura à indeterminação do tempo, por isso, ao filme e às instalações, de 1975 e 1976, respectivamente, incorpora uma pesquisa finalizada em 1978 chamada “A mulher na iconografia de massa”, desenvolvida para a FUNARTE.

Começamos pelo filme, um burlesco curta-metragem sobre a “boca”. Feito inicialmente em 16 e depois refeito em 35 mm, o filme baseia-se nas relações entre imagens de bocas e estereótipos da propaganda e/ou pornografia, aos quais elas remetem. O início mostra uma boca vermelha sensual – que se revela masculina quando aparecem bigodes – que repete para a câmera, que a enquadra fixamente, a ação de chupar, como se fosse uma bala, equilibrando na língua, uma pedra vermelha (na verdade, um objeto plástico que imita uma pedra preciosa lapidada). O som que acompanha a sequência é de gemidos sexuais femininos que vão aumentando de volume e terminam com um grito. A “pedra”, então, muda de cor, tornando-se azul. Depois disso, ainda lentamente, a câmera focaliza uma boca feminina com batom vermelho, um pouco mais distante da câmera que a boca masculina, chupando uma salsicha com mostarda. A sequência seguinte retoma a boca masculina, que, deixando cair a pedra azul, passa a dobrar a língua e a brincar

com bolhas de saliva. O som que acompanha as sequências repete em várias línguas a frase “a gula ou a luxúria?”. O filme mostra novamente a boca feminina chupando a salsinha, depois a masculina dobrando a língua, a feminina com a salsicha, a masculina com a língua, a feminina, a masculina, feminina-masculina, acelerando continuamente o ritmo da exibição da alternância das bocas, na medida em que ao fundo também se repetia, agora em português e em várias entonações, a frase “a gula ou a luxúria?”.

No filme, Pape trabalha a partir da indeterminação entre o que é feminino e o que é masculino. Devia esse humor, desprovido de filtros elitistas e maiores refinamentos, ao Cinema Marginal. As bocas, ambas, lembravam vaginas e evidenciavam que Pape trabalhava a partir da possibilidade de enganar os sentidos.

O ritmo do filme, que se acelera gradativamente, provém da “montagem matemática”, como Pape nomeou, dada pelo encadeamento de sequências metricamente cortadas, de modo que para cada medida da sequência da boca masculina correspondesse a mesma medida da sequência da boca feminina. Essas medidas, no entanto, vão se encurtando, de modo que o ritmo do filme se acelera, remetendo, com a ajuda da trilha sonora composta por gemidos, ao ritmo sexual, cujo clímax corresponderia à superposição desses planos. Porém, essa possibilidade era frustrada pela narração abrupta do anúncio publicitário das “Conchas Cook”. Enquanto as bocas se alternavam, o anúncio invadia a trilha sonora: “caldo de feijão, feijão sem caldo, feijão com caldo...”.

A primeira, uma boca bem vermelha, com dentes muito brancos, (porém) cercada de pelos por todos os lados, masculina portanto; a segunda, feminina, chupava incessantemente uma salsinha lambuzada de molho. O apelo vindo das imagens coloridíssimas, vibrantes, sedutoras, lembrava anúncios publicitários. Ao lidar com estereótipos de gênero, Pape prefere esgrachá-los: suas bocas-vaginas mostravam que se pornografia e publicidade são igualmente baixas ao moldar sentimentos e desejos, era necessário evidenciar essa manipulação. Nos padrões sexistas, o que seria autêntico e o que seria constructo social? Lygia escolhe profanar estereótipos a partir do paralelo entre consumismo e fantasia sexual. Pape

prolonga essa brincadeira sendo cínica ao se referir à evidente ambiguidade presente na imagem da boca. Em entrevista, comentando sua frustração em não conseguir lugar para seu filme no circuito de cinema, afirma: “Fiz um filme sobre ela [a boca], mas até hoje não chegou ao circuito comercial, porque a EMBRAFILME considerou-o pouco educativo e os censores classificaram a obra de ‘pornográfica’. E, imagine, a única parte que aparecia na tela era a boca, uma boca sensual, admito, mas jamais pornô” (GONÇALVES FILHO, 1984).

A manipulação dos desejos é a tônica dominante do projeto “Eat me”. Nas instalações que realiza, Pape desenvolve essa questão trabalhando o arsenal de objetos banalmente encontrados no cotidiano de massa que sustentam, a partir de pequenos e aparentemente inocentes atos, a estrutura patriarcal da sociedade.

Na mostra, apresentada primeiro em São Paulo e depois no MAM-RJ, em vitrines e barracas semelhantes às de camelôs estavam reunidos objetos corriqueiros diretamente referentes à mulher: cintas, seios e cílios postiços, batons, perucas, espelhos, pó de arroz, dentaduras etc.

Na primeira exposição, realizada em São Paulo na galeria Arte Global, Lygia dividiu o ambiente em duas partes, uma com luzes vermelhas e a outra com luzes azuis. No meio de cada sala montou uma estrutura cúbica de ferro, de onde pendiam várias lâmpadas, e as cobriu com um tecido transparente, como numa barraca. Nelas havia saquinhos de papel com a inscrição impressa em preto “objetos de sedução”, onde estavam contidos calendários de mulheres nuas, pêlos, loções afrodisíacas, amendoim, espelhos junto a textos feministas que podiam ser comprados ao preço de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro), o que, segundo Lygia, “também era uma forma de contestar o mercado de arte. [...] As pessoas mais diversas compravam esses ‘objetos de arte’”. Comprar e levar para a casa tais objetos, adquiridos numa exposição na qual se problematizava a mulher como objeto de consumo, implicava em ressemantizá-los – em uma das entrevistas nas quais descreveu que carimbava de batom e assinava cada saquinho vendido, Lygia brincou que os beijava e depois os “assassinava” (PUPPO, 2004), fazendo referência

à mudança de sentido que promovia –, os “objetos de sedução”, na categoria de *objetos de arte*, evidenciariam seus significados ocultos (MACHADO, 2008, p.81). Não demorou para que a exposição de Pape fosse fechada pela censura.

No MAM do Rio de Janeiro, na Área Experimental, onde remontou a exposição, Lygia fez um espaço todo negro com três tendas que sustentavam a frase “Eat me: a gula ou a luxúria?” escrita em néon. Nestas tendas também vendia os “objetos de sedução”. Algumas bancadas exibiam artefatos desse universo corrompido; uma delas mostrava objetos como perucas, seios, dentes e cílios postiços, outra cabelos e maçãs, uma ainda exibia fotos e a outra textos feministas.

Conduru (2007, p.2) relembrou a experiência de ter visitado a exposição do MAM quando criança. Fugindo do grupo de colegas da escola que visitava a sessão dedicada aos “livros de artista” na biblioteca, entrou no espaço proibido pela professora:

O que vi, ou, melhor, a experiência que tive me causou um verdadeiro choque. O misto de estranheza e encantamento que senti se deveu não apenas aos objetos que encontrei, inimagináveis para mim àquela época no mundo da arte, que também eram estranhos ao meu cotidiano. Diferentemente dos cadernos, o clima na tenda era *quente*. E não só porque eu estava transgredindo uma ordem. Ao atravessar o pretume brilhante dos plásticos, encontrei em seu interior escuro uma bancada também negra na qual estavam expostos pequenos sacos de papel branco. Com a designação “objetos de sedução” carimbada em preto, esses sacos continham batons de tom vermelho bem vivo (cujos suportes de cor preta tinham o dizer “Promesa” gravado em letras douradas), pelos pubianos, rubras maçãs, dentaduras com gengivas rosadas e dentes brilhantes, miniaturas de róseos bustos femininos com estrelas e a palavra “*Darling*” em dourado. Ainda no interior da tenda, um neon vermelho, suspenso, propagava a inscrição *EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA?* – título da instalação de Lygia Pape, a autora da exposição.

O crítico Frederico Morais, em artigo de época, também interpretou a proposta de Pape descrevendo o ambiente onde se encontravam os “objetos de sedução” como um misto de motel, boate e cabaré: “tudo escuro, painéis pintados de preto e alguns focos de luz vermelha” e cabines onde o título da exposição brilhava em néon verde, vermelho e amarelo:

Se nas cabines o brilho se associa à luz – o luzirluzir, o tremeluzir ou luzimento das letras em néon como antecâmara do prazer – as vitrines também se apóiam no brilho (inclusive do espelho) para envolver o consumidor no mundo ilusório do consumo. Cegá-lo com o brilho falso de embalagens, promessas, de duplos. [...] Se numa das vitrines temos 20 maçãs vistosas (e/ou brilhantes) distribuídas sobre um colchão de cabelos (brilhantes e sedosos como diz um anúncio de shampoo), noutra vamos encontrar cílios postiços, unhas postiças, dentes postiços, cabelos postiços, além de cinta, isqueiro, ondulador, pó-de-arroz, espelinhos de mão, etc. O que temos diante de nós, brilhando, é uma espécie de vitrine da mulher, mostruários de duplos modernos – boca, olhos, etc. Para chegar à mulher verdadeira é preciso destruir esta vitrine, arrancar o véu ilusório, iniciar a rebelião. Contra a luxúria a gula antropofágica. Não se deixar cegar, mas lutar contra a “besta louca do consumo”, como dizia Breton. Antropofagicamente, isto é, criticamente. É neste sentido que deve ser compreendida a ambigüidade deste “eat me” do título. Na terceira e última vitrine, Lygia revela o que se esconde atrás deste falso brilhante do consumismo – a sociedade patriarcal. O espaço do prazer e da lascívia é, também, o espaço do domínio do homem. Para cada Sandra Bréa vista nuazinha, em página dupla da revista “Status”, são necessários muitos manuais onde se ensina a arte do bordado e o papel da mulher na economia doméstica. Uma coisa e outra são criações da mesma sociedade patriarcal (MORAIS, 1976).

Nos dois relatos se percebe os efeitos do clima de sedução criado por Pape para apresentar seus objetos. Se o título da exposição sustentava uma indiferenciação entre dois pecados capitais, o ambiente montado e a venda dos “objetos de sedução” traziam essas desvirtudes para a ordem do dia: o consumo, de maneira ampla, seria o responsável pelo rebaixamento da mulher a objeto sexual. Ele provocaria os desejos, não os satisfaria.

As instalações, mais diretamente que o filme “Eat me”, lidavam com questões especificamente femininas. Na linguagem que emergia como “feminista” encontravam-se tentativas de localizar a mulher política, estética, histórica e psicanaliticamente. A busca pela representação da mulher e do corpo feminino iniciara-se a partir da constatação de que a mulher fora praticamente excluída da “high art” ao longo dos séculos.

Boa parte das artistas que tangenciaram tais questões recusou o rótulo “feminista”. Pape, inclusive, declarou que não tinha um discurso ideológico direto no sentido de uma “transação feminista”, pois teria “sérias dúvidas sobre essas posições” (MATTAR, 2003, p.85). De fato, seu humor cáustico – a ironia “marginal” do filme, a venda dos saquinhos de sedução ou mesmo a exposição de apetrechos “íntimos”, como seios postigos e espartilhos – a afastava do moralismo das obras de cunho reconhecidamente “feminista”.

Ronaldo Brito (1999) já havia atribuído ao Neoconcretismo, além da superação da estética construtiva, a ruptura com o estatuto que essa concepção reservava ao trabalho de arte e à sua inscrição social, permitindo a inserção da arte no campo ideológico, da discussão da cultura como produção social. Embora não possamos relacionar diretamente o projeto “Eat me” à produção internacional, no período em que Pape realiza suas instalações, importantes obras que evidenciavam questões femininas estavam sendo elaboradas e apresentadas em museus ao redor do mundo.

“The Dinner Party” (1974-1979), da artista americana Judy Chicago, uma das mais conhecidas instalações feministas, é um exemplo. Exibida em 1979 no Museu de Arte de São Francisco, consistia numa mesa triangular de 39 lugares, 13 de cada

lado, coberta por toalhas bordadas com enfeites e o nome de antigas deusas ou mulheres importantes para a história ocidental. Incluía relevos e pratos cerâmicos cuja representação sugeria a genitália feminina. Todo o conjunto era colocado numa superfície de porcelana na qual estavam escritos os nomes de 999 mulheres. A exposição foi recebida em meio a mal-estares e constrangimentos⁶⁶.

Desde o fim dos anos 1960 a “arte feminista” repensou a relação entre público e privado e entre objeto de arte e representação feminina. Expondo estereótipos de gênero, raça, idade, classe, origem na produção e recepção da arte, críticos de arte e artistas feministas reivindicaram a possibilidade de fazer da arte uma prática política. Artistas como Eva Hesse, Adrian Piper, Susan Hiller, Miriam Schapiro, Louise Bourgeois, Mary Kelly, Mira Schor, Cindy Sherman, Judy Chicago e Bárbara Kruger, entre outras, responderam de formas diferentes às questões sobre o feminino e sua representação. Uma década antes da instalação “Eat Me: a gula ou a luxúria?”, a performance de Yoko Ono, “Cut Pieces” (1964), realizada em Kyoto, convidava o espectador a cortar pedaços da roupa da artista, passivamente sentada, “num ato potencialmente agressivo de desvelamento do corpo feminino” (RECKITT; PHELAN, 2002), anunciando a inserção de questões externas, como a de gênero, ao universo da arte.

Contemporâneo ao “Eat Me”, o filme de Laura Mulvey e Peter Wollen, “Riddles of the Sphinx” (1976), recontava o mito de Édipo através dos enigmas

⁶⁶ “The Dinner Party” pertence a uma geração de produções teóricas e artísticas que reclamou a importância de trabalhos feitos por mulheres até então esquecidos ou marginalizados pela história tradicional da arte. Gill Perry (1999), escrevendo sobre “Old Mistresses: Woman, Art and Ideology”, publicação das feministas inglesas Rozsika Parker e Griselda Pollock, argumentou haver uma construção ideológica sobre a relação da mulher com a história da arte, que tendeu a ver o masculino como a principal força da criatividade cultural, apresentando a ideia da artista-mulher como uma contradição em termos. Historiadores de arte feminista chamaram a atenção para a separação dentro da cultura patriarcal entre uma esfera predominantemente masculina de ‘high art’ e uma esfera mais feminina de arte aplicada ou decorativa, de bordados e artesanatos (daí Judy Chicago tê-los destacado em sua instalação).

sobre os dilemas contemporâneos enfrentados por uma jovem mãe cuja consciência feminista gradualmente vinha à tona. As formulações teóricas e práticas de Mulvey surgiram de sua participação no “London Women’s Film Group”, fundado em 1971, que ligava marxismo e teoria estruturalista às teorias de Freud sobre o inconsciente para analisar a produção da mulher como signo inserido na ordem patriarcal.

A publicação do artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” em 1973 influenciou o desenvolvimento da teoria feminista. Laura Mulvey, analisando a estrutura do olhar masculino no cinema em termos psicanalíticos introduziu um questionamento sobre a representação da mulher nos filmes de Hollywood, afirmando que ela é construída como espetáculo e objeto passivo do olhar masculino. Durante o período, a psicanálise se tornou uma metodologia de interpretação das relações sociais e culturais entre os gêneros, o que foi crucial, por exemplo, para o trabalho de Chicago, e esteve presente nas formulações de teóricas como Jaqueline Rose, Juliet Mitchell, Hélène Cixous, Julia Kristeva e Lucy Irigaray (PERRY, 1999).

Laura Mulvey inicia o artigo dizendo pretender usar a psicanálise para descobrir onde e como a fascinação por filmes é reforçada por padrões pré-existentes nas formulações sociais que moldaram o indivíduo partindo do ponto de que o filme revela, reflete e até mesmo brinca com o que está estabelecido socialmente em relação às diferenças de gênero. Em contraponto, a autora propõe o surgimento de um cinema alternativo radicalizando política e esteticamente, desafiando as hipóteses do cinema tradicional, como forma de combater a linguagem presa ao patriarcalismo.

A artista Cindy Sherman, depois de produzir fotografias nas quais alterava seu rosto com maquiagens e chapéus encarando diferentes personagens em “Untitled A-E” (1973), iniciou uma nova série, “Film Stills” (1977), posando em diferentes “papéis” comuns às familiares heroínas dos filmes-B de Hollywood do fim dos 1950 e começo dos 1960. Sherman deixava seu espectador livre para construir uma narrativa para as personagens, retratadas em atividades tradicionalmente associadas à mulher, como num momento de contemplação, olhando o espelho ou

repousando numa cama. Colocava, assim, o espectador no mesmo ato de voyeurismo do espectador de cinema.

À sua maneira, Lygia Pape contrapõe a ironia de imagens que enganam os desejos ao cinema construído para o deleite masculino. Mesmo que indiretamente, o projeto “Eat me” de Pape dialogava com esse amplo grupo de propostas e, ao mesmo tempo, encarava as transformações pelas quais passava a cidade contemporânea. A exemplo de Oiticica, assumia criticamente a tarefa de “consumir o consumo”. Nesse sentido, a postura de Pape é de resistência em relação à dominação vinda da indústria cultural. Quando a incorpora, é para questionar a legitimidade e os significados ocultos das imagens da publicidade. “Eat Me” marca ainda um momento de inflexão na trajetória de Pape, que a partir de então assume uma postura mais crítica (e irônica) que propositiva.

Podemos dizer que nesse trabalho o “popular” emerge relacionado à indústria cultural e aos elementos da comunicação de massa, aos produtos do camelô, aos *gadgets*, à cidade informal, ao consumismo etc. A produção popular aparecia no texto de sua dissertação de mestrado, “Catiti catiti, na terra dos brasis” (1980), de maneira idealizada: ao focar a favela emergia uma visão que privilegiava a relação entre a cultura material e a vivência. Nada mais distante que o “popular de consumo” que emerge em “Eat me” e da “cidade real” que ele representa.

O deslocamento em direção à “cultura popular de massa” que vimos na produção norte-americana de Oiticica também norteia a produção de Pape do período. A pesquisa que realizou para a FUNARTE em 1978, “A mulher na iconografia de massa”, “um levantamento da imagem da mulher como signo gráfico. Como registro visual e plástico, dentro da sociedade de massa” (PAPE, 1978, p.7), conforme apresentou o trabalho, é apontada como desdobramento do projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?”, mas, ao mesmo tempo, configura uma especial leitura da cidade contemporânea através das imagens criadas pela publicidade.

Por sua vez, segundo Pape, o projeto “Eat me” faria parte de um conceito mais geral que chamou de “Espaços Poéticos”, dentro do qual definiu o “tema da mulher” como o “Espaço Patriarcal”, que indicaria as apropriações da imagem da mulher e sua transformação em “objeto de consumo”.

Essa pesquisa de Pape, até onde sabemos, ainda não foi estudada em trabalhos acadêmicos, daí nosso empenho em analisa-la de maneira mais detida. Contudo, essa não é a única razão de nosso interesse. A leitura de Pape sobre a mulher e a iconografia de massa mescla aspectos que estava desenvolvendo em suas aulas no curso de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula, como questões relativas ao espaço urbano, desenvolve a questão do feminino na arte, trata de um contexto urbano já bem próximo do atual e o faz através de um repertório de imagens e ideias próprias ao universo da arte, o que torna sua leitura estimulante.

Seu trabalho busca recobrar alguma poética do espaço urbano permeado por imagens de massa. Analisa as potencialidades criativas das cenas que fotografam figuras femininas “interagindo” com a cidade em *outdoors* e as possibilidades abertas pelo diálogo visual entre propagandas justapostas nos muros da cidade. Voltar-se ao “popular” nesse momento significava olhar para a produção de massa. O tom positivo que Pape usa evoca a esperança moderna de reconstrução da maneira de apreender a cidade. Do impulso criador inerente às manifestações populares, que poderia embasar uma renovação na arte de vanguarda, encontrava somente vestígios. No lugar de propor, neste período que já testemunha o esfacelamento da ideologia do popular, Pape apenas constata e documenta o mundo em transformação.

Aproximemo-nos do texto. São cerca de sessenta folhas, divididas entre uma parte burocrática redigida pela FUNARTE, onde constam anotações sobre prazos, abrangência da pesquisa e verbas financiadas, um breve relatório, planilhas feitas à mão atestando os lugares pesquisados (teatros, vitrines, feiras populares etc.), um encarte de imagens (o qual não consta no arquivo pesquisado no Centro de Documentação da FUNARTE, no Rio de Janeiro) e o texto em si. Pape já o inicia sendo categórica: observa que na cultura de massa a leitura de códigos visuais

associados à figura feminina tornara-se pobre e padronizada. A imagem da mulher servira como apelo ao consumo e a carga pretensamente erótica remeteria a uma apropriação deturpada da figura feminina (PAPE, 1978, p.7). Essa é a tônica de sua análise relacionada à figura feminina.

Depois de fornecer detalhes sobre o procedimento metodológico da pesquisa⁶⁷, define quais imagens seriam eleitas: tanto as encontradas em espaços fechados, “freqüentados quase só por homens como oficinas, açougues, armazéns, botequins, quitandas” (PAPE, 1978) quanto em abertos (cartazes, carros, caminhões, grafites, feiras, mercados, bancas de jornal etc.).

Passa então para os objetivos. O primeiro seria compor um arquivo visual da imagem da mulher na iconografia de massa. Reconhece a efemeridade do material que pretende coletar: “toda a produção exposta perde-se rapidamente, ficando somente a ação que essas imagens promovem no usuário” (PAPE, 1978, p.14).

Propõe-se a analisar *outdoors* que se relacionem “de forma curiosa e efeito ótico original” na paisagem. Para Pape, o observador seria indiferente às transformações visuais da cidade sob o aspecto da “afetividade da forma, e só lhe dá um impulso retiniano a mudança quase que semanal do esquema publicitário”. Por isso o apelo erótico à figura feminina. Contudo, considera também que a imagem masculina sofra a mesma erotização:

67 Sua abrangência seria Rio de Janeiro e São Paulo, zonas rural e urbana; as propagandas, industriais e artesanais, documentação impressa em cartazes, folhinhas, iconografia publicada em jornais, especialmente os “jornais ditos populares” e elementos presentes na oralidade “popular”. Prevê a duração de 12 meses, suficientes para detectar possíveis mudanças relacionadas às estações do ano, que determinam modificações na moda e para fornecer uma “média de gosto” e caracteriza sua pesquisa como um documento diferenciado no campo das artes plásticas, fora da pintura e do desenho, “dentro dos espaços reconhecidos, mas fora deles, nos espaços anônimos, reais, humanos e poéticos da criatividade [...]” (PAPE, 1978, p.14).

A mulher é o símbolo principal dessas campanhas, embora hoje, numa tentativa de diversificação de temas, as campanhas apelem também para a imagem do homem, erotizado, levando o consumidor-espectador a um envolvimento compensador à fome de carências de uma sociedade opressora e repressora. Ela é a causa e efeito do processo (PAPE, 1978, p.15).

Podemos dividir seu Relatório em duas partes. A primeira, mais introdutória, traz as definições de conceitos e aspectos metodológicos que utiliza para analisar as imagens femininas (“Função Poética”, “Morar na cor”, “Museu imaginário” e “Mensagem Poética”) e a segunda traz a análise das fotos em si, divididas entre aquelas que Pape analisa formalmente e que interpreta segundo a relação que estabelecem com o meio urbano no qual se inserem (“Análise das fotos”) e aquelas que baseiam seu discurso sobre o uso da imagem feminina na publicidade (“O corpo devorado” e “Espaço patriarcal”).

Depois da explicitação dos objetivos, segue uma parte crucial de sua pesquisa: a definição de “Função Poética”. Um trecho de sua argumentação é bastante revelador em relação à leitura que pretende fazer. Relatando uma noite enevoadada em que deixava o Museu de Arte Moderna, descreve os efeitos de difusão da luz causados pela neblina em alguns anúncios do entorno como uma verdadeira experiência estética:

Uma noite, há muitos anos, eu Ivan Serpa e Darcilio Lima saíamos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro quando deparamos com um espetáculo indescritível: toda a área em torno do museu o jardim de pedras, o chafariz, os gramados que se alternam em ondas verdes e que alongam por um lado até os letreiros da Varig e de outro se distanciam pelo Aterro afora, era uma coisa só, tomada por nevoeiro denso e branco que escondia tudo e amortecia até mesmo os ruídos. Pois nesse vapor, nós víamos

pairando como nuvens leves, vibrantes, difusas, enormes manchas de cor vermelha, verde, azul. Não havia linha de horizonte, tudo se confundia como um espaço esférico e oco onde nós nos inseríamos também, envolvidos por aquela luminosidade colorida. Boiávamos juntos como bolhas soltas. Esse espetáculo pode ser comum naquela área, mas para mim, foi uma revelação. Eu tive como que uma revelação de VER. Dali para sempre eu não veria as coisas de maneira única, presa aos significados aparentes, mas também ligada a outros, emergentes segundo a minha vontade, todos sempre presentes e abertos, como sinais novos e novos significados – a partir de um mesmo significante. Nesse dia o que desencadeara essa visão magnífica da cor, foram os letreiros luminosos, da própria Varig, e de outras firmas que se limitam com o jardim do aterro.[...] Naquela noite ficamos muito tempo, impregnados naquela magia, mudos, somente sentindo uma mansa e formidável sensação de plenitude por aquela descoberta” (PAPE, 1978, p.6’-7’).

Certamente este é o trecho mais poético de seu texto, o qual também melhor revela sua postura de “VER” como artista. Nos parágrafos seguintes, Lygia enfatiza como essa transformadora experiência abriu-lhe outras formas de leitura da cidade, menos restritas aos objetos em si.

Em seguida, Lygia passa ao texto “Morar na cor”, sobre os usos da cor nas habitações populares, texto que desenvolveria para sua dissertação e que publicaria em 1986 na forma de um artigo para a “Arquitetura Revista”, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Observa nele que as habitações localizadas na Via Dutra são todas cinzas, de cor uniforme, “disfarçadas na paisagem, mornas, neutras”, mas que em áreas como Nova Iguaçu, onde os verdes naturais são mais vibrantes:

as cores das casas se acendem, rubras, azuis, vermelhas, quentes, como uma revelação visual inusitada. Não saberia explicar o fenômeno: a cor exuberante, o verde bandeira recobrimdo os panos das paredes como um nicho de luxúria a varandinha acesa de vermelho, fervente ao olho como um fruto maduro, miolo do mundo, pequena, provinciana, mas casa. (PAPE, 1978, p.8')

Sintetiza seu pensamento na frase “Morar na cor”.

Prossegue definindo que as casas que usam a cor com tal liberdade seriam mais que suporte para a cor, seriam elas mesma a própria cor, “sólida, compacta, cor-estrutura”. Nos subúrbios das cidades é que se encontraria esse “desleixo colorístico como uma liberdade de usufruir como queira os desejos de cor” (PAPE, 1978, p.8'). A partir daí passa a teorizar sobre seus produtores:

Quem se propõe tamanha experiência? Quem se recolhe em semelhante recinto, depósito de insanidades e desvarios de cor? Quase sempre uma prosaica família de corajosas posturas, inconscientes dessa liberdade vedadas aos outros. Os moradores da cor. Simples, desvalidos, os grandes inventores (PAPE, 1978, p.8').

Nesse ponto sua argumentação se assemelha à usada na dissertação “Catiti catiti, na terra dos brasis” quando teoriza sobre a produção dos “deserdados da terra” e nela aponta a fonte para uma renovação estética. A retomada elogiosa da produção popular, embora configure um contraponto ao objeto da própria pesquisa, as imagens vindas da publicidade, revela tanto que o período se constituía numa fase transitória quanto que Pape ainda se empenhava na procura de manifestações populares autênticas, dissociadas das imagens de consumo. Talvez, Pape enxergasse uma continuidade, e não uma oposição, entre suas pesquisas sobre a cultura popular e a própria indústria cultural.

No tópico “Museu imaginário”, a partir da abertura proporcionada pela experiência que relatara ao sair do MAM, Pape formula um novo método interpretativo de imagens. Constata que o convívio com os veículos de comunicação de massa já faz parte do cotidiano e se espalha por todas as atividades, como um “poluidor visual” aceito passivamente, mas que também estabelece uma “nova poética” no espaço que ocupa, que, apesar de determinar condutas voltadas ao consumo, seria capaz de criar “espaços artísticos”. Antes de abordar uma propaganda considerando sua finalidade, propõe abordá-la como processo “mais ou menos livre dos significados que vão lhe determinar a forma”. À leitura poética dos veículos de massa nomeia “museu imaginário” (PAPE, 1978, p.10’).

A maneira que encontra para lidar/pensar/teorizar sobre o mundo em transformação sem abrir mão da sensibilidade artística mantém-se como postura crítica. Pape não se furta a abordar esses novos e corrompidos aspectos da cidade, mas desenvolve uma forma positiva de encará-los.

Definida a nova forma de leitura, analisa a vida do homem moderno, anulado em todos os termos, inclusive perceptivos, “pela máquina”. A massificação das imagens teria neutralizado sua vontade de criar, sentir e perceber. Conclui que é necessário intervir “dentro do coração do sistema” e, citando os dadaístas, propõe:

[...] fazendo aquilo que os dadaístas propuseram: lançar novos significados sobre os objetos inseridos dentro de um mundo de usos, que sejam retirados de seu prosaico destino de objetos fornecedores de utilidades. Ao homem nesse ambiente de objetos-úteis e de processos de utilização ao paroxismo desses mesmos objetos impõe-se a nova visão do artista como criador de sistemas novos e logicamente de sistemas de vida diferentes dos determinados e padronizados do consumo (PAPE, 1978, p.12’).

O papel do artista seria propor novos esquemas de leitura da realidade, os quais converteriam na criação de um novo tipo de vida, distante dos imperativos do

consumo. Transgredir os métodos utilizados pela própria sociedade de massa, seria, para Pape, “uma atitude anarquista e interessante”, pois determinaria novos enfoques e novos suportes para a ação do “homem-inventor-criador” (figura heroica que tenta salvar no mundo do consumo). Essa nova perspectiva teria ainda um “dado de humor grandioso” ao anular a monotonia que “adormece o olho, neutraliza a percepção e empobrece a existência diária” (PAPE, 1978, p.13’).

Aproxima, então, a poética-experimental de Mallarmé à postura de resistência ao consumismo. Cita seu texto quando este escreve que nomear um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é feita da felicidade de adivinhá-lo, para enfatizar sua conclusão sobre a necessidade de um comportamento que libere nossa capacidade de fruição. A referência à postura poética de Mallarmé é útil para suas análises: “Se em cada ‘leitura poética’ temos um mundo pessoal, as imagens de massa deixam de ter seu significado tão preciso, pois incutiremos nessas imagens significados ambíguos que as tornarão mais ricas e desligadas de vez de seu contexto original” (PAPE, 1978, p.13’). Abre-se, então, a partir da “leitura poética”, a possibilidade de retomada de uma “visão individuada”, diferente da versão dominante e massificada.

Sua metodologia seria introduzir novas relações que infrinjam as regras da teoria da informação, a de que “Qualquer linguagem possui seu código e todos eles estabelecem uma relação entre um significante e seu significado - entre um símbolo e seu referente” (PAPE, 1978, p.14’). A ambiguidade da mensagem serviria como antídoto à redundância das mensagens publicitárias, daí a necessidade de se desconsiderar o texto para apoiar-se no projeto plástico ou na imagem em si. “Faz-se então uma corrente de relações novas entre as várias figuras que se justapõem imageticamente pela cidade”. O receptor, então, pôr-se-ia atento à estrutura dos “significantes”.

Para melhor articular sua proposta, Pape mescla referências a Jacobson e Humberto Eco. Do primeiro cita um excerto sobre a ambiguidade de estrutura da mensagem poética a qual possibilita interpretações múltiplas e obriga a fixar a atenção sobre a própria estrutura. Lembra, citando Eco, que o receptor substituiria

um código externo global por um relacionado à sua própria sensibilidade e inteligência. Seu entendimento particular sobre a teoria da abertura da obra de arte lhe dá a possibilidade de encarar qualquer atividade como arte, passível de interpretações artísticas, o que lhe amplia as possibilidades de análise.

Passa então à “Análise das fotos”. Lamentavelmente no documento ao qual tivemos acesso não constavam as próprias imagens. Ater-nos-emos a como Lygia as descreve e relata. Entre as imagens que destaca, podemos definir alguns grupos, separados de acordo com as formas com que Pape as analisa. Embora em seu texto essas análises sigam a ordem de numeração das figuras, as reagrupamos para facilitar a compreensão de sua interpretação.

Em um primeiro grupo estariam as imagens cuja análise segue critérios relacionados à sua eficiência na comunicação da mensagem. Nelas, Lygia faz comparações e indica os métodos mais eficazes. Observa também os elementos que compõem as imagens, como o uso do *close*, em referência ao cinema, e a presença de imagens que provocam a libido como forma de indução ao consumo. Nesse grupo descreve, por exemplo, a figura 3, um *outdoor* com a foto de uma modelo acima do peso, “como a dizer”: “olhem para essas adiposidades que enfeiam e tiram todo o charme da modelo”. Conclui que não seria a melhor forma de indução ao consumo, pois não conduziria ao sonho (PAPE, 1978, p.18’). Contrapõe esse anúncio à figura 6, que mostra a imagem de uma barriga jovial onde aparece entre a blusa curta e o cós da calça um “pequeno umbigo”, “como close imagético leva cada um ao corpo dos seus desejos – infunde no espectador pensamentos e percepções mais positivas” (PAPE, 1978, p.19’).

O grupo seguinte revela outro tipo de análise, no qual a leitura não passa pela comunicação da mensagem em si, mas dialoga com as definições “poéticas” formuladas nas páginas anteriores. Nele, Pape analisa conjuntos de imagens formados por cartazes colados lado a lado em partes da cidade. A possibilidade de criar narrativas através das imagens pareadas ao acaso é apontada nas figuras 11 e 12, que trariam um dado de humor ao apontarem situações absurdas:

[...] como o cômico de televisão olhar matreiro que parece saber o que se passa no ‘andar’ de baixo ou seja o outro cartaz do filme ‘Amada Amante’. As situações para um observador interessado cria ótimos flagrantes como esse (PAPE, 1978, p.19’).

Ou ainda seriam capazes de montar composições absurdas, como quando descreve as figuras 38 e 39, tiradas da vitrine de uma loja de vestidos de noivas na Rua São Caetano, em São Paulo: “Uma figura de mulher toda paramentada e a faixa de ‘liquidação’ sobre ela. A outra sustenta um ‘para reforma’ também em sua frente” (PAPE, 1978, p.22’). Pape afirma que, abstraído o contexto, ter-se-ia uma visão dadaísta: “Elas tornam-se então objetos do absurdo ou objetos-trouvê” (PAPE, 1978, p.22’).

O grupo final seria aquele em que, para analisá-lo, Pape se atém às mudanças de significados decorrentes do ambiente no qual os cartazes se inserem. A paisagem comporia um “fundo” distinto para a “figura” e lhe alteraria, e também ampliaria, os significados de leitura. É o caso da figura 13, um casal “deitado” em partes diferentes da cidade:

Também numa atividade mais discreta mostra-se a loura deitada com o respectivo marido pelos subúrbios da cidade. Se numa esquina ela se deita entre uma natureza luxuriante que lhe oculta todos os atos da alcova, em outro ela surge entre carros em um estacionamento, como um convite a melhores atividade que ficar somente a sol a pino (PAPE, 1978, p.20’).

Essa mudança de significado ganha força quando Lygia analisa um cartaz com motivos infantis fixado na parede um estacionamento, figura 18:

[...] mas a imagem da ‘Branca de Neve’ em meio aos carros de um estacionamento liquida de vez o mito infantil das histórias de fada. Como conciliar a ‘Branca e seus anões’ dentro de tal contexto? É

nessas situações que a imaginação do passante pode desenvolver seus devaneios poéticos. (PAPE, 1978, p.20')

Descreve ainda uma propaganda que mostra um bebê no berço, figura 4. Para Pape criar-se-iam surpresas visuais: “seja pelo grotesco das gorduras expostas [...] seja [pelo] grande bebê *deitado sobre os passantes*” (PAPE, 1978, p.18', grifo nosso), nesta mesma leitura, que mescla as imagens dos cartazes ao ambiente urbano, descreve a propaganda de maiôs Lycra, “a melhor imagem coletada”, fig. 6:

Melhor e mais convincente é o anúncio de maiô da Lycra. Uma figura maravilhosa, loura, insinuante, sensual se lança num mergulho pelo espaço da cidade. Surgem então as situações as mais ambíguas e curiosas: a loura flamante em mergulho sobre os passantes de uma grande avenida. Caindo sobre os carros, mergulhando decidida nos gramados urbanos. [...] As situações inventadas com essa personagem ultrapassaram as expectativas. (PAPE, 1978, p.19')

Sua visão segue critérios estéticos: a maneira como analisa as imagens vindas da publicidade, distante da objetividade científica, propõe uma forma aberta e pessoal de leitura.

Segue à “Análise das fotos”, o texto intitulado “O Corpo devorado”, no qual Lygia analisa, finalmente, a questão da imagem feminina nos cartazes pesquisados. Inicia informando que estatisticamente as imagens femininas correspondem a 70% dos anúncios pesquisados e que se apresentam de várias maneiras, desde o corpo inteiro até “pedaços” que seriam “as partes configuradas de maior índice erótico, de maior carga de apelo à libido do homem” (PAPE, 1978, p.23'):

A mulher modelo nascida da cultura de massa possui uma aparência de boneca do amor e sua aparência é caracterizada pelas partes que adquirem importância fundamental. Cabelos, ancas, seios, olhos, e principalmente a boca adquirem tal importância que

esses caracteres secundários sexuais capitalizam o ideal de beleza da mulher. (PAPE, 1978, p.23').

Entre os “pedaços” da figura feminina, Pape destaca a boca. “Ela é ao mesmo tempo boca, vagina, olho e boca novamente só que famélica, devoradora, antropofágica” (PAPE, 1978, p.23'-24'). Haveria também convenções na apresentação de cada parte do “corpo a ser devorado”: por exemplo, “As bocas são todas sangrentas, rubras, tenras, entreabertas à espera de algo que o imaginário de cada um enriquece a partir de seus repertórios libidinosos” (PAPE, 1978, p.24').

Para Pape, a propaganda agiria sempre com referência aos “mitos modernos”, personagens plenos de *glamour*, como Marilyn Monroe e Jackie Kennedy, dos quais “copiamos todos os aspectos de suas existências”. Seriam os modelos consultados incessantemente, “consumidos até a última gota, olhados, examinados num ‘voyeurismo’ ininterrupto” (PAPE, 1978, p.25').

Na última parte de seu relatório, “Espaço patriarcal”, Pape retoma as posições mais críticas em relação ao uso das imagens femininas e se atém, com a constante referência a Edgar Morin, à análise do erotismo presente nas imagens de massa. Outra referência que cita é Aldous Huxley, quando o mesmo discorre sobre os fabricantes de cosméticos, que antes de venderem “lanolina” vendem “esperança” em imagens de “esplendidas louras nutrindo suas peles com cremes de beleza” (HUXLEY, 1959 apud PAPE, 1978, p.27') e volta a citar Morin, que defende haver uma conjunção entre o erotismo e o desenvolvimento do capitalismo moderno. No fluxo da cultura de massa se desfecharia o erotismo: pernas, lábios entreabertos, cabeleiras convidariam a consumir produtos cuja finalidade não seria propriamente erótica⁶⁸. Operar-se-ia espantosa conjunção entre o erotismo

feminino e o próprio movimento do capitalismo moderno. As mercadorias que carregariam suplemento erótico também carregariam suplemento mítico, um “erotismo imaginário” cuja função seria, mais que despertar desejos masculinos, estetizar a mercadoria.

Pape afirma que o autor, que escreve em 1969, embora apoiado em Huxley, “incorre num erro machista” ao argumentar sobre a erotização da mercadoria, o considera ultrapassado em relação aos avanços conseguidos pelas mulheres, como a conquista do mercado de trabalho. Apesar de indicar que sua hipótese não se confirma, Pape não desenvolve outra alternativa de interpretação, apenas faz constatações que a aproximam das posições feministas (embora em seu texto, mais de uma vez, se afirme desvinculada delas). Quando cita o “mundo patriarcal” é para afirmar o quão desfavorável é a condição feminina na sociedade de massa.

Em seguida, retoma a análise das imagens pesquisadas. Comenta uma em que aparece um grupo de “jovens sedutoras” que anunciam os serviços de uma incorporadora. A elas não caberia questionar sobre o trabalho a que se propuseram “somente expõem-se por algumas horas ao serviço de uma remuneração – nenhuma é gorda ou disforme, pois isso seria considerado inadmissível até pelo humilde ‘paraíba’ da obra” (PAPE, 1978, p.30’) – nesse ponto comete um deslize. Relata outras imagens, por exemplo, anúncios de filmes nos quais a mulher aparece envolta em “abraços luxuriantes em meio a cataclismos eróticos”. Comenta ainda a decoração de motéis “paramentada por corcéis fogosos e sereias lânguidas” e oficinas de carros, que também forneceria imagens de “bonecas do amor” (PAPE, 1978, p.30’).

visível e o Invisível” e “Fenomenologia da Percepção”), Roland Barthes (“La Semiologia”), Jean Baudrillard (“O sistema dos Objetos”), Edward Hall (“A dimensão oculta”), Décio Pignatari (“Contracomunicação”), Gregory Battcock (“A nova arte”), Abraham Moles (“O cartaz”), entre outros.

Então, por fim, retoma ainda outra citação de Morin, a de que qualquer progresso do erotismo conduz a um enfraquecimento da diferenciação sexual, os progressos da homossexualidade seriam um aspecto desse enfraquecimento. Para Pape, trata-se de uma visão “pessimista”; para combatê-la mostra outra maneira de elaborar o assunto, que soa como proposta: o homem moderno, “bombardeado como está sendo”, deverá “difundir e espalhar” o erotismo para todos os níveis da vida cotidiana, “diluindo o que antes estava concentrado”. E fecha seu texto com uma pergunta que gera estranheza por desviar-se repentinamente da análise do erotismo nas imagens de consumo: “Será que a permanente lamparina erótica tende a descarregar a tensão sexual?” (PAPE, 1978, p.31’). Ao que responde novamente citando Morin ao afirmar que a “supererotização caminha lado a lado com o progresso da semi-frigidez e da semi-impotência”, o erotismo da cultura de massa seria ambivalente e suporia uma relação de equilíbrio entre os “tabus sexuais e a licença que corrói esses tabus” (MORIN, 1969 apud PAPE, 1978, p.31).

Diferente de Morin, para Pape a supererotização poderia ter um caráter positivo. Espalhada a todos os níveis da vida cotidiana geraria uma forma mais humana/sensível de apreensão do mundo. Nessa última parte da pesquisa, embora prometa, Pape analisa pouco o “espaço patriarcal” em si, segundo suas observações, os desejos femininos mais secretos estariam impregnados pelos mitos que lhe serviriam de modelo, roubando a individualidade e a personalidade da mulher. Seu texto se alterna entre a crítica à posição desfavorável da mulher na “sociedade patriarcal” ao modo feminista: “seguindo incansavelmente os modelos impostos”, “ela deve ser [...] a melhor peça de caça para o homem o caçador”, e a inovadora abordagem formal da figura feminina como possibilidade de expandir os significados atribuídos a ela pela indústria do consumo.

Sua abordagem não se pretende feminista, mas evidencia o vigor do tema naquele momento em que se realizavam, como vimos, diversas propostas artísticas sobre as questões de gênero. As chamadas “minorias” se constituíam como os novos sujeitos históricos. Apesar das limitações, a pesquisa de Pape tanto testemunha a emergência do tema como também o situa como questão a ser elaborada pelo campo da arte. Logo no início do trabalho, Pape o localiza como

“documento diferenciado no campo das artes plásticas”. Colocando-se como teórica, se utiliza de uma pesquisa institucional para ampliar seu campo de ação.

Por outro lado, o texto de Pape indica como a artista já possuía uma consciência elaborada sobre o discurso da arte pós-*pop* norte-americana. Seu trabalho é mais maduro como resposta do artista à indústria cultural.

Outro ponto a destacar é sua proposta “poética” de leitura das imagens de massa. Se retomarmos a descrição de sua lembrança do nevoeiro a modificar a percepção das luzes dos anúncios, “como enormes manchas de cor”, veremos como a ela subjaz a ideia de que ao artista, repercutindo formulações modernas, caberia um papel crucial: superar a indústria cultural pela criação. Nessa tentativa de recuperar o poder criador do artista, superando a negatividade das constatações (preconceitos, machismos etc.), recoloca a questão como tema a ser elaborado, recriado, redefinido pelas artes. Sua leitura provém de seu repertório teórico, mas, sobretudo, de sua percepção e sensibilidade nutridas pelas artes plásticas. Seus interesses, embora extrapolassem esse meio, não deixavam de ser estéticos.

A “função poética” indica que Pape (como também Oiticica) vê possibilidades de trabalhar a partir da cidade, mesmo permeada pelas degradadas imagens da indústria cultural e comunicação de massa. Em “Catiti catiti na terra dos brasis”, Pape encontrara na produção popular a renovada fonte para repensar a arte de vanguarda de um país periférico. Esse interesse se deslocara para a cultura de massa, o que revela, por um lado, certo desencantamento, e, por outro, a permanência do seu interesse pelo “popular”, agora reconfigurado⁶⁹.

69 Na produção de Pape das décadas seguintes, encontramos desdobramentos de seu interesse por esse novo “popular”. A partir desse período, inicia uma pesquisa mais formal voltada às possibilidades de “ressensualizar” materiais e à investigações sobre materialidades como chapas de aço (“Amazoninos”) e néon (“O olho do guará”). Em “Sedução” (1995), por exemplo, Pape construiu corações formados por embalagens de bombons, reimprimindo “virtudes” aos materiais descartados, representantes do consumo.

Não podemos, no entanto, esquecer do papel desempenhado pela própria FUNARTE no campo da cultura durante o período de Ditadura militar. Recém-criada quando Pape pesquisava, a FUNARTE, assim como a Radiobrás e a redefinição da EMBRAFILME, foram iniciativas do governo Geisel que visavam coordenar as ações no plano da cultura. Assim, importa perguntar: para quem, afinal, Pape escrevia? Já nos indagamos sobre esse ponto analisando sua dissertação de mestrado. Nesta nova pesquisa, Pape teoriza sobre a potência redentora da arte, capaz de inverter a lógica do consumo. Escreve, possivelmente, para os letrados, mais especificamente seus avaliadores, que agindo de dentro do sistema da cultura perceberiam a arte como potente instrumento de mudança. (Talvez suas conclusões e análises tenham causado certo estranhamento, pois se aproximam mais de teorias de arte que de resultados científicos).

Se os produtos da comunicação de massa definem padrões de comportamentos, novos modos de vida, impingem modelos, pesquisá-los é uma forma de estudar a cultura popular contemporânea urbana. Nesse sentido, Pape dá continuidade à pesquisa de mestrado “Catiti catiti”. Mantém os argumentos sobre a função social do artista, porém propõe outra perspectiva de apreensão da cidade, já distante de idealizações.

Por outro lado, se na dissertação Pape tentara (sem muito sucesso) articular posições bastante distintas em relação ao popular como as de Mário Pedrosa e Hélio Oiticica para buscar saídas para a pesquisa de ponta brasileira, sua falta de êxito aponta os limites que os projetos de ambos enfrentavam nesse novo e complexo contexto.

Contudo, através da revista *Malasartes*, cuja análise iniciaremos nas páginas seguintes, é possível verificar a montagem de um outro projeto para o Brasil. Embora seus artigos persistam lidando com essa mesma gama de questões, já as trata de um modo completamente distinto.



Loft 4 ou Babylonests de Hélio Oiticica em Nova Iorque (1971)
Fotos: Projeto Hélio Oiticica
Fonte: CATALOGUE..., 2004.



Slides das "Cosmococas"

CC1 Trashscapes (1973) (à esquerda)

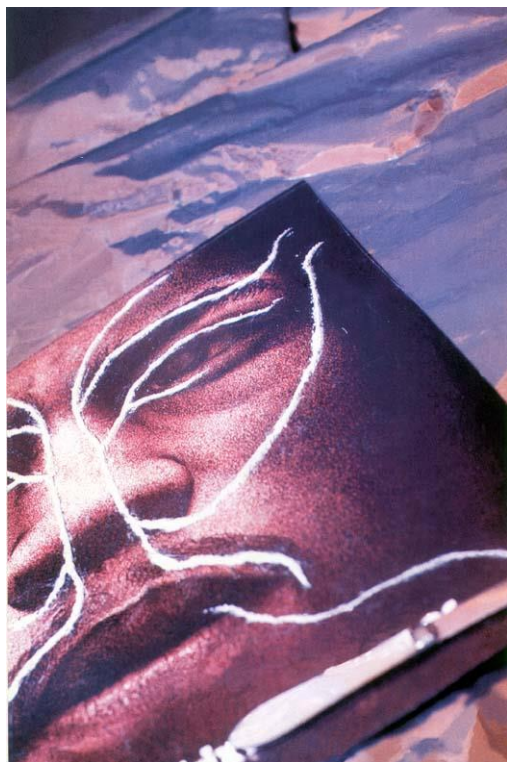
CC2 Onobject (1973) (à direita)

Foto: Revista Paparazzi, ano III, n.18, 1998

Fonte: CATALOGUE..., 2004.



Slides das "Cosmococas"
 CC3 Mailern (1973) (à esquerda)
 CC4 Nocagions (1973) (à direita)
 Foto: Revista Paparazzi, ano III, n.18, 1998
 Fonte: CATALOGUE..., 2004.



Slide da "Cosmococa"

CC5 Hendrix War (1973) (à esquerda)

Foto: Revista Paparazzi, ano III, n.18, 1998

Fonte: CATALOGUE..., 2004.



Slides para "Cosmococa"
CC6 Coke Head Soup (1974)
Foto: Projeto Hélio Oiticica
Fonte: Cortesia Projeto Hélio Oiticica



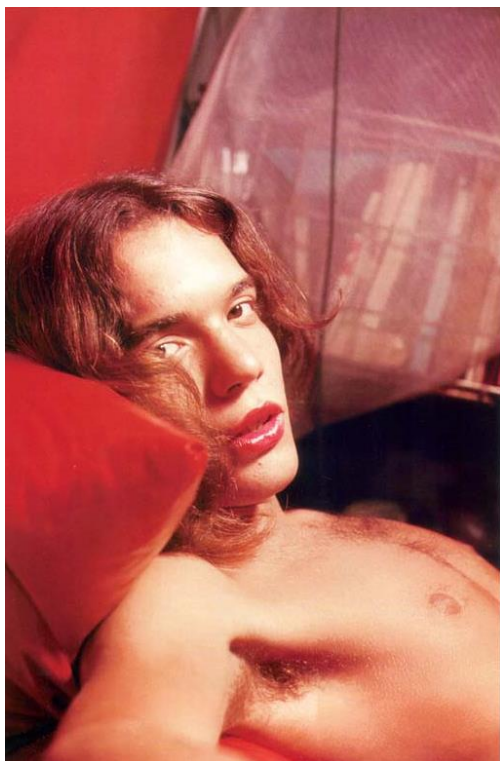
Slides para "Cosmococa"
CC8 Mr. D or D of Dado (1974)
Foto: Projeto Hélio Oiticica
Fonte: QUEIROZ, 2012, p.123.



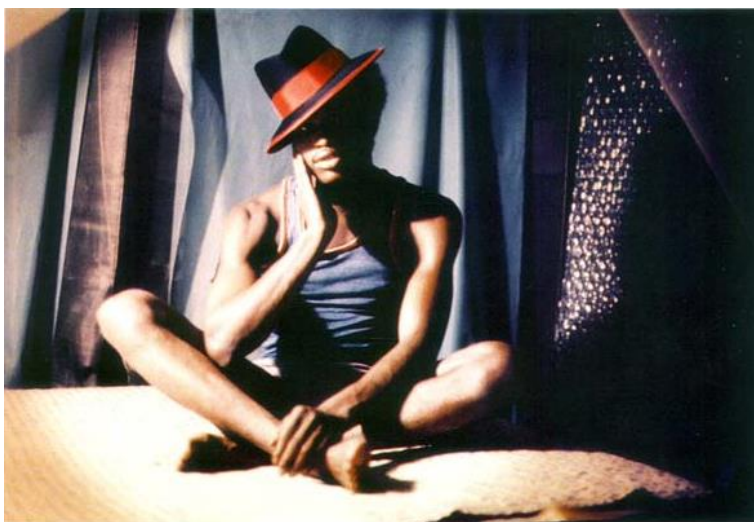
Parangolés-Síntese no metrô de Nova Iorque (1974)
Foto: Projeto Hélio Oiticica
Fonte: CATALOGUE..., 2004.



Slides da série Neyrótika (1973)
Foto: Revista Paparazzi, ano III, n.18, 1998
Fonte: CATALOGUE..., 2004.



Slides da série Neyrótika (1973)
Foto: Revista Paparazzi, ano III, n.18, 1998
Fonte: CATALOGUE..., 2004.



Slides da série Neyrótika (1973)

À esquerda

Foto: Revista Paparazzi, ano III, n.18, 1998

Fonte: CATALOGUE..., 2004.

À direita

Foto: Projeto Hélio Oiticica

Fonte: Cortesia Projeto Hélio Oiticica



Página da revista Malasartes n.1 (1975)
(parte integrante do artigo "Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência", de Cildo Meireles)

a apropriação do popular pela indústria cultural e a cultura como política pública

Os longos dez anos de vigência do AI-5 abarcam o chamado “Milagre brasileiro” (1969-1973), o outro lado da Ditadura Militar, de crescimento inédito (e também de grande endividamento externo). O período que o sucede, a fase posterior à Crise do Petróleo de 1973, corresponde tanto ao arrefecimento desse estrondoso crescimento econômico quanto à consolidação da divisão entre classes e à generalização do consumo.

Nesta fase, a Ditadura tentava promover uma passagem controlada para a “democracia”. O governo Médici (1969-1974) foi marcado pelas campanhas nacionalistas “Brasil: ame-o ou deixe-o” e pelas campanhas do “Brasil grande”. Surgem ainda investidas em obras que visam a “integração nacional”, como a rodovia transamazônica e o sistema unificado de transmissão de tevê via satélite.

A partir de então, temos a proposta clara de regime “moderado” e liberalização anunciada pelo general-presidente Ernesto Geisel em 1974. Na esteira desta abertura controlada pelo regime, liberam-se pressões sociais, dando origem a campanhas por abertura e anistia de presos políticos.

Segundo Mello e Novais (1998, p.637-638), por essa época a indústria cultural tornou-se um poderoso instrumento e encontrou na televisão seu principal meio de difusão de novos modos de vida e costumes e de novos produtos para o consumo. De um lado, as empresas que cresciam aceleradamente se tornavam anunciantes, de outro, a expansão do emprego e da renda dos trabalhadores subalternos e da nova classe média foi dinamizando o mercado de bens de consumo. De 1950 a 1970, em apenas vinte anos, 75% dos domicílios urbanos já possuíam tevê, difundida graças à estrutura de telecomunicações montada pelo Estado. Os autores retomam os avanços pelos quais passou o país nesse período, como o desenvolvimento da siderurgia, da indústria petroquímica, do alumínio, do cimento, do vidro e do papel. Também cresceram e se modernizaram a indústria alimentícia, têxtil, de confecções, calçados e bebidas, a indústria farmacêutica e de

capítulo 4

a revista *malasartes*,
a crítica ao projeto
político-cultural do
modernismo e a
produção
experimental dos
anos 1970

produtos de beleza. Estenderam-se as redes rodoviárias, aumentaram os números de arranha-céus e os números da produção de todo tipo de veículo. Mas, ainda, a vida urbana privada e cotidiana passou a ser acompanhada de toda a sorte de produtos comercializados, ajudando a desenhar novos modos de vida.

Entre as décadas de 1960 e 1970, a classe média perdeu sua homogeneidade. Os postos de trabalho mais ou menos valorizados ajudaram a definir diferentes tipos de classes médias e em cada seguimento se especializou um tipo de comércio. O programa de “modernização conservadora” empreendido pela Ditadura acabou por beneficiar essas classes, além das elites. Segundo Almeida e Weis (1998, p.133), a combinação de autoritarismo e crescimento econômico deixou a oposição de classe média ao mesmo tempo “sob o chicote e o afago” do regime. Surgiu uma nova classe média criada pela ocupação de postos de trabalho menos valorizados, originados da rápida industrialização e urbanização, e que conseguiu ascender socialmente, uma vez que a maioria era constituída por migrantes de outras regiões e por populações expulsas do campo pela modernização dos trabalhos rurais. Essa nova classe média também se tornou consumidora, comprando e usando os mesmos produtos ditados pela indústria cultural, em especial pela televisão, mas através de um outro tipo de comércio, que incluía os camelôs, usando serviços e produtos mais baratos: a partir dos anos 1970, difundiu-se o comércio informal, associado à generalização dos padrões de consumo impostos pela comunicação de massa para todas as classes sociais. (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 568-569). Ocorreu, assim, uma expansão, ainda que limitada, dos padrões de consumo moderno.

Em meio a essas transformações, o Estado investia nas políticas de cultura. Durante o governo Médici (1969-1974), a política cultural primava pela “preservação do patrimônio histórico e artístico, ao incentivo à criatividade e à difusão das atividades artístico-culturais e à capacitação de recursos humanos” (MICELI, 1984, p. 56). As posteriores iniciativas do governo Geisel (1974-1978), como a criação da FUNARTE, Radiobrás, a remodelação da EMBRAFILME e, especialmente, a elaboração da Política Nacional de Cultura (PNC), mantiveram as

tendências e visaram organizar um sistema que coordenasse as ações dos vários organismos culturais, “valorizando a cultura nacional”.

Ao analisar o texto desta Política (PNC) do governo Geisel, elaborada em 1975 e publicada em 1976, se percebe como a produção popular era, no período, um campo problemático. Com concepções muito distintas daquelas que temos visto nas aproximações de nossos autores ao popular, especialmente durante a década de 1970, a Ditadura buscava através da cultura, ou, mais precisamente, da institucionalização da área cultural, recuperar a legitimidade do regime, em risco após o arrefecimento do “milagre econômico”.

A PNC faz parte da ampla estratégia de abertura “lenta, gradual e segura” do regime militar para a democracia. Os militares a queriam controlada, sem ameaças à estrutura social e, citando Cohn (1994), a cultura foi “instrumentalizada” na tentativa de difundir uma visão de mundo consensual capaz de devolver a estabilidade à Ditadura. No período, o governo enfrentava um desgaste também político (acabavam de ser eleitos candidatos contrários ao regime) e manifestações de insatisfação nas bases civis (SILVA, 2001, p.112-113).

Por outro lado, a Ditadura investia no planejamento de áreas específicas para o desenvolvimento e a modernização do país. Logo na *Apresentação*, a PNC é situada como a terceira vertente de atuação do MEC, as demais seriam a Política Nacional Integrada da Educação e a Política Nacional de Educação Física e Desportos, para as quais estavam em curso políticas específicas.

A PNC é resultado de iniciativas anteriores que atestam a preocupação com o planejamento da área da cultura. Num breve histórico podemos lembrar que em 1966 o governo Castelo Branco criara o Conselho Federal de Cultura, reconhecendo as especificidades das áreas de educação e cultura e que em 1973, durante a gestão Jarbas Passarinho no MEC, foi produzido o documento “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura” no qual já havia a ideia da criação de um ministério autônomo. Ainda em 1973 criou-se o “Programa de Ação Cultural” (PAC) viabilizando, por exemplo, o financiamento de espetáculos que percorreram o país.

Uma rápida avaliação do texto da PNC, destacando alguns pontos de sua redação, dá pistas para investigarmos os parâmetros que nortearam as práticas do período, marcado pela institucionalização da área da cultura. Dividido entre *Introdução, Política: concepção básica, Cultura brasileira, Fundamentos, Diretrizes, Objetivos, Componentes básicos, Ideias e programas e Formas de ação*, o documento é objetivo ao definir conceitos e apontar as maneiras como pretendia atingir suas metas.

A manutenção do modelo de Segurança e Desenvolvimento pós-abertura política dependia do fortalecimento da esfera cultural; seus formuladores acreditavam que o desenvolvimento econômico se comprometeria caso não houvesse desenvolvimento similar no plano da cultura. Para Cohn (1994, p.90 apud SILVA, 2001, p.130), o documento da PNC carregava uma visão essencialista da cultura. No texto, tal concepção figura de forma clara em trechos como: “O desenvolvimento não é um fato de natureza puramente econômica. Ao contrário, possui uma dimensão cultural que, não respeitada, compromete o conjunto” (MINISTÉRIO..., 1975, p.9), ou ainda em outro, onde se lê que: “A cultura [...] é o meio indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade” (MINISTÉRIO..., 1975, p.9). Nesse sentido, a cultura se consolidava como estratégica⁷⁰ no plano de abertura do regime militar.

O texto esclarece que o principal objetivo do MEC seria “apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e [...] zelar pelo patrimônio cultural da Nação, sem intervenção do Estado, para dirigir a cultura” (MINISTÉRIO..., 1975, p.5). Ao mesmo tempo em que se adianta ao se respaldar de críticas que poderiam questionar o processo de abertura em curso (SILVA, 2001, P.117), evidencia

70 Desde a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB, nos anos 1950, a cultura é formulada como “elemento de transformação socioeconômica” (ORTIZ, 1994, p.46 apud SILVA, 2001, p.29).

também o conhecimento de que suas ações e investimentos direcionariam os rumos da produção cultural.

O texto, logo de início, explicita sua concepção de “cultura brasileira” e de “homem brasileiro”:

Cultura não é apenas acumulação de conhecimentos ou acréscimo de saber, mas a plenitude da vida humana no seu meio. Deseja-se preservar a sua *identidade e originalidade fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro*: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia (MINISTÉRIO..., 1975, p.8, grifo nosso).

Esclarecendo que o objetivo maior de “uma verdadeira política de cultura” seria a “plena realização do *homem brasileiro* como pessoa”, o documento fornece uma visão oficial do que seriam conceitos como “cultura nacional”, “nação”, “povo brasileiro”. Ao usar, por exemplo, o termo “homem brasileiro” cria uma categoria abstrata, que necessariamente subtrai diferenças regionais, de classes sociais, históricas etc. no afã de simbolizar a nação. O “homem brasileiro” “democrata por formação” remeteria à abertura política em curso. Seu “espírito cristão” e amor à “liberdade” e “autonomia” fariam referência a uma sociedade cujos valores o regime pretendia moldar.

Para Silva (2001, p.200), a PNC ao tentar articular cultura e desenvolvimento, buscava que o último transcorresse sem grandes mudanças e rupturas. Entre os valores que buscava preservar, havia também os comportamentais. O documento inclui, por exemplo, uma crítica ao processo descontrolado de urbanização e industrialização argumentando a necessidade de um maior controle sobre o processo para se evitar a deterioração da qualidade de vida, preservando-se o “estilo brasileiro de vida”. Tratava-se de “preservar um núcleo irredutível de cultura autônoma que imprima feição própria ao teor de vida do brasileiro” (MINISTÉRIO..., 1975, p.28-29). Segundo Silva (2001, p.125) a essa “integração social” correspondia a valorização de ideias e visões de mundo

consideradas adequadas ao tipo de sociedade que se queria construir: “Entre os valores e idéias mais insistentemente exaltados pelo regime estavam a ordem, disciplina, cooperação, conciliação, responsabilidade, harmonia, o equilíbrio, a solidariedade, o respeito à autoridade, à dedicação ao trabalho, não contestação etc”.

A PNC visava impulsionar o desenvolvimento da cultura nacional. Parte do documento define um interesse em estabelecer “diretrizes que possam salvaguardar o *nosso acervo cultural próprio e caracteristicamente brasileiro*, sem, contudo, descuidar da aproximação com outros povos e nações [...]” (MINISTÉRIO..., 1975, p.5, grifo nosso). Perpassa o texto a ideia de que exista uma “essência brasileira” a ser preservada. Tal essência estaria arriscada a sucumbir diante das mudanças de comportamento e dos novos modos de vida urbana. Por isso a defesa da necessidade dessa essência resguardar-se frente à indústria cultural. Nesse sentido, a PNC é conservadora por objetivar preservar um estilo de vida anterior à urbanização, pretensamente mais propício à criação autêntica:

Uma política de cultura deve levar em consideração a ética do humanismo e o respeito à espontaneidade da criação popular. Justifica-se, assim, uma política de cultura como o conjunto de iniciativas governamentais coordenadas pela necessidade de ativar a criatividade, reduzida, destorcida e ameaçada pelos *mecanismos de controle desencadeados através dos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial* (MINISTÉRIO..., 1975, p.12, grifo nosso).

O documento vê a comunicação de massa como mecanismo de controle. Na verdade, o regime tinha ciência do poder desse instrumento, haja vista a então recente propaganda nacionalista da Copa de 1970. Demonizando os produtos da indústria cultural, a PNC valorizava a produção que estivesse afinada à produção “genuinamente brasileira”, sem, pretendia-se, interferências externas.

Outro tópico do texto, *Política: concepção básica*, defende que a cultura brasileira se caracterizaria pela capacidade “de aceitar, de absorver, de refundir, de recriar” as manifestações culturais com uma característica própria, contudo expressando a “personalidade do povo que a criou”. Personalidade resultante do encontro original dos “três grupos humanos”, o índio, o branco e o negro, e da adoção de novos valores (MINISTÉRIO..., 1975, p.16). Nesse trecho se evidencia como a Ditadura, retomando questões sobre a identidade nacional, recuperava visões românticas de origem para definir o que seria mais “brasileiro” entre as manifestações culturais.

Ao mesmo tempo em que a PNC admitia a existência da diversidade cultural e regional do país, defendia a possibilidade da “integração” entre as manifestações de diferentes “áreas culturais”: “Vemos, portanto, a diversidade regional contribuindo para a unidade nacional” (MINISTÉRIO..., 1975, p.16-17). Junto à ideia de integração de diversidades, se pressupunha a eleição de um grupo de manifestações consideradas mais “brasileiras” que outras.

Para Miceli (1984), a tendência dominante da política cultural no Brasil teria sido conservacionista. Ao Estado, como “grande mecenas da cultura”, caberia dar apoio às atividades menos rentáveis, de menor público, como as voltadas ao público mais erudito, como balé, ópera, música clássica, o gosto da elite dominante.

Outra tônica seria a proteção e conservação do acervo histórico e artístico nacionais. Era amplamente aceitável o esforço da Ditadura em organizar e indexar a produção cultural do passado “autenticamente brasileiro”. Dessa forma, se oficializava certa releitura da história cultural do país, adotada como oficial. Tendo como objetivo a construção de um país moderno, industrializado, afinado com os padrões de desenvolvimento internacional (ainda que isso tenha se dado de forma dependente), manteria a “identidade” sedimentando o passado na forma de “patrimônio” cultural. À iniciativa privada teriam restado os rentáveis empreendimentos e investimentos culturais como tevê, rádio, fascículos, discos, fitas etc.

Ao tratar da “integração” nacional, o documento da PNC defende a necessidade de fixar uma “personalidade nacional forte e influente” como estratégia para o desenvolvimento (MINISTÉRIO..., 1975, p.30). No entanto, nesse período, a almejada “integração nacional” se concretizava menos relacionada a aspectos ligados à cultura popular que através dos meios de comunicação de massa. Dispensando ideologias, a “integração” já se realizava no plano concreto. Segundo Borelli (2005, p.54), no Brasil dos anos 1970, a palavra “modernização” se relacionava ao avanço das indústrias culturais e das telecomunicações, prioridade dos planos desenvolvimentistas dos militares. O sistema de transmissão de tevê seria um exemplo concreto. Até os anos 1960 a programação era majoritariamente regionalizada. Porém, no decorrer da década, graças à Embratel (criada em 1965) e à Intelsat (associada à primeira em 1967), num processo complexo de formação de redes de transmissão, se conseguiu “integrar” as diferentes regiões do país.

A PNC buscava construir um pensamento mais tendente ao conservadorismo em relação à cultura. Em contraponto, segundo Schwarz, havia anos 1960 uma relativa hegemonia cultural de esquerda. Após o milagre econômico, como lembra Kehl (2005, p.33-34), diminuída a credibilidade da Ditadura e esvaziada a luta armada, surgiam outros modos de resistência, como os tabloides independentes, jornais sustentados por organizações políticas, publicações como *Opinião*, *Movimento*, *Versus*, *Bondinho* etc., que criticavam o sistema e “tentavam combater a doce alienação da classe média” propondo a pauta dos avanços da oposição.

Enquanto o regime continuava reprimindo o que era subversivo, apoiava a produção cultural afinada aos seus projetos. Pode-se dizer, a partir do texto da PNC, que a produção amparada pelo regime fosse mais próxima a dos “boizinhos de Caruaru” condenados por Lina Bo Bardi que a das saídas criativas da miséria, implicitamente políticas, elogiadas por Mário Pedrosa na produção do Terceiro Mundo.

Se a PNC investiga e tenta definir conceitualmente termos como “homem” e “cultura brasileira” (mesmo caindo em estereótipos), isso indica o quanto naquele momento tais termos estavam em disputa, enfrentando a instabilidade vinda da desilusão pós-milagre econômico e da tomada de consciência das consequências sociais da dependência externa, como o aumento da diferença entre as classes.

Como já mencionamos, a criação da FUNARTE e a reformulação da EMBRAFILME também testemunham o empenho do regime em coordenar a produção de cultura. A Fundação Nacional de Arte – FUNARTE foi criada em dezembro de 1975, passando a funcionar a partir de 1976. Seu objetivo principal era “coordenar o projeto prioritário de incentivo à criação e difusão” no campo das artes (MINISTÉRIO..., 1979, p.41 apud SILVA, 2001, p.160). A FUNARTE possuía autonomia administrativa e de gestão financeira e, por isso, agregava, em seu quadro, pessoal jovem e especializado. Fazia parte de sua estrutura o Instituto Nacional de Música (INM) e o Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP). Segundo consta, existia certa abertura na plataforma oficial da instituição, o que permitiu que, especialmente seu primeiro diretor executivo, Roberto Parreira, construísse o sentido político das práticas da fundação. Diversos fatores teriam contribuído para o desempenho da FUNARTE: a experiência vinda dos funcionários remanescentes do Programa de Ação Cultural (PAC), a flexibilidade dada por seu estatuto jurídico de fundação (em virtude da descentralização política adotada pelo MEC), o empenho e comprometimento de seus funcionários, os fartos recursos destinados à instituição e à política oficial de criação e difusão de manifestações artísticas e culturais (GUIMARÃES, 1996, p.45 apud SILVA, 2001, p.161).

A fundação não só apoiava as produções artísticas como também promovia iniciativas voltadas à capacitação e aprimoramento de profissionais e técnicos da área das artes. Com o fim da gestão Geisel e já sob comando do general Figueiredo, o MEC sofreu mudanças na área cultural que afetaram diretamente a instituição (SILVA, 2001, p.161).

O cinema também foi um campo privilegiado de atenção das políticas culturais do MEC. Pouco depois do lançamento da PNC, a EMBRAFILME, criada em 1969, originalmente voltada à distribuição, passou por um processo de reformulação, incorporando atividades anteriormente designadas ao Instituto Nacional de Cinema (INC, extinto depois da criação do CONCINE, que absorveu as atribuições normativas e de fiscalização da instituição), como a produção de filmes.

Trata-se de iniciativas que atestam a valorização da área da cultura pelo regime. No entanto, salta aos olhos os esforços para a construção de consensos em torno dos valores culturais. A PNC prima, por exemplo, pela preservação do patrimônio histórico e científico, relativo à história dos grupos dirigentes, e pela preservação do folclore, vindo das manifestações populares.

Contudo, neste período em que o governo militar lança luz sobre as manifestações culturais e consolida a institucionalização da arte e da cultura, vemos surgir no meio artístico e intelectual produções como a revista *Malasartes*, cuja tônica, se distanciando da “cultura popular”, centra-se no circuito de arte. Por outro lado, enquanto arte e cultura no Brasil passam a ser encaradas como política pública, como lembra Paulo Sérgio Duarte (2005, p.134), os artistas brasileiros nos anos 1970 já participavam de um universo cultural internacional e trabalhavam com questões contemporâneas a seus pares europeus e norte-americanos.

a revista *malasartes*

A revista *Malasartes* surge neste período, marcado por profundas transformações no contexto político-cultural brasileiro. Embora faça parte de um conjunto de publicações voltadas às artes, a revista, publicada em apenas três números entre 1975 e 1976, se diferencia pela veiculação de textos e propostas artísticas que, se não se opunham, questionavam o funcionamento do circuito de arte no Brasil e o mercado de arte que se estabelecia.

A revista foi impressa no Rio de Janeiro em tamanho 23 x 32 cm, offset, preto-e-branco, com cerca de 40 páginas e uma tiragem de cinco mil exemplares vendida em livrarias especializadas. Foi editada num momento em que também surgiam outras revistas sobre arte, como *Vida das Artes* (de maio de 1975 a junho de 1976), dirigida por José Roberto Teixeira Leite e também editada no Rio de Janeiro, a nova fase da *Galeria de Arte Moderna*, em 1976, relançada sob a direção de Alexandre Sávio e Duda Machado; a *Arte Hoje* (1977), editada no Rio de Janeiro por Wilson Coutinho e Milton Coelho da Graça, o relançamento da revista *Módulo*, que, embora dedicada à arquitetura, reservava um espaço permanente para as artes plásticas (REVISTA MALASARTES, 2011).

O nome da revista, uma referência à figura folclórica de Pedro Malasartes, sugere o sentido de astúcia frente aos poderosos, o que, naquele contexto, marcado pela Ditadura e pela censura, sinaliza uma tomada de posição frente ao panorama político e cultural.

Além de responder a certa consolidação do mercado, o chamado *boom*, a revista também repercute o desenvolvimento da arte internacional, cujos avanços conceituais e experimentais dos anos 1960 e 1970 ainda não tinham sido inteiramente assimilados no Brasil. Tal contexto emerge de forma indireta nos temas abordados, tais como o sistema das artes e as possibilidades de atuação crítica dentro dele, a produção contemporânea de arte no Brasil, a inserção da arte no espaço público, o papel do *design*, críticas pesadas ao conceito, então em disputa, de “identidade nacional”, entre outros.

A revista pretendia discutir o papel da cultura e do artista no sistema das artes brasileiras. O grupo de editores, apesar de diversificado, se aproxima do ponto de vista geracional, tendo participado de outras atividades em conjunto. Luiz Paulo Baravelli (1942) e José Resende (1945), foram alunos de Wesley Duke Lee (1931) e participaram da experiência da Escola Brasil, em São Paulo. Rubens Gerchman (1942 - 2008), Carlos Vergara (1941) e Carlos Zilio (1944) integraram a importante mostra coletiva Nova Objetividade Brasileira (1967). Ronaldo Brito (1949), que estreou como crítico no semanário *Opinião*, em 1972, participará posteriormente, juntamente com Zilio e Resende, do jornal *A Parte do Fogo*. Também participam da

revista os artistas Waltércio Caldas (1946) e Cildo Meireles (1948) e o poeta e letrista Bernardo de Vilhena (1949), integrante com Chacal (1951), Ronaldo Bastos (1948) e outros do grupo Nuvem Cigana, expressão importante do movimento da “poesia marginal” dos anos 1970 (REVISTA MALASARTES, 2011).

No contexto da proposta avançada pela revista, o elemento “popular”, essencial à tríade nacional-desenvolvimentista (Estado, intelectualidade, povo), passava por uma necessária transformação. Caberia à cultura erudita produzida no Brasil encontrar novas formas de dialogar, incorporar ou acusar a presença deste “outro” que é o elemento popular.

Assume o primeiro plano nesta reflexão o elemento popular já urbanizado presente nas periferias, e cujo consumo estava sendo pautado pela economia urbano-industrial. Por outro lado, essa inflexão aponta para um contexto já relativamente estabelecido. (O próprio nome dado à revista, embora mantenha uma referência implícita ao “popular”, revela também certa rebeldia).

Descreveremos a sequência e a natureza dos artigos de cada número da revista. O primeiro número (1975) inicia-se com a *Introdução* e segue a sequência: *Análise do circuito* (Ronaldo Brito); dois artigos relacionados a produções pessoais, o primeiro, de L. P. Baravelli, *Pontos de um pintor*, com apontamentos variados sobre arte e arquitetura, e o outro, *Leitura silenciosa*, de Waltércio Caldas Junior, uma sequência de desenhos; a tradução do texto *Arte depois da filosofia*, do artista norte-americano Joseph Kosuth (publicado nos EUA em 1969), sobre arte contemporânea e arte conceitual; a reunião de trabalhos que “foram marginalizados pelo sistema”, *Quem se desloca recebe quem pede tem preferência*; *Roupa dentro do corpo* (Rubens Gershman), conjunto de fotos e textos sobre trabalhos de arte relacionados ao corpo; o artigo de José Resende, *Formação do artista no Brasil*, discutindo a arte como linguagem e forma de conhecimento, sua relação com a universidade e os embates com o mercado; a republicação da *Teoria do não-objeto* de Ferreira Gullar; a apresentação de trabalhos recentes de Carlos Zilio (então em exposição); a tradução do texto *O problema do provincianismo* de

Terry Smith (originalmente publicado na revista *Art Forum* em 1974), e dois textos de análise do circuito de cinema e literatura, *A viagem programada* (Haroldo Marinho Barbosa) e *Consciência marginal* (Eudoro Augusto e Bernardo De Vilhena).

O segundo número abre com um artigo de Lina Bo Bardi sobre *design* e desenvolvimento industrial no Brasil, *Planejamento ambiental – “Desenho” no impasse*, e segue com dois textos críticos, o primeiro de Carlos Zilio, *A querela do Brasil* e o outro de Carlos Guilherme Mota, *Ideologia da cultura brasileira – pontos de partida para uma revisão histórica*, ambos voltados ao tema da cultura brasileira. A eles seguem dois artigos que focam produções artísticas individuais, *Fotografia – Satélites* (Miguel Rio Branco) e *O desequilibrista* (Umberto Costa Barros/Ronaldo Brito); um artigo de revisão crítica do texto de J. Kosuth publicado no número anterior da revista, *A arte dos mestres* (Suzana Geyerhahn); a apresentação da exposição *Eat me- a gula ou a luxúria?* de Lygia Pape; uma análise sobre o sistema brasileiro de arte feita pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva, *A arte e o sistema de arte*; uma “reportagem fotográfica” de Carlos Vergara sobre o bloco de carnaval Cacique de Ramos, “Le le ô Cacique é o bom...”; a publicação do conhecido texto de Mário Pedrosa sobre a produção de Alfredo Volpi, *Introdução a Volpi* e termina como o número anterior, com uma análise do circuito do cinema por Sérgio Santeiro, *Reflexinema*, e outra do circuito da música por Jaceguay Lins, *Variações sobre um tema antigo*.

O último número editado abre com *Ausência da escultura*, texto de José Resende sobre a inserção da arte no espaço social urbano, seguido da publicação do texto de Ronaldo Brito sobre o *Neoconcretismo*⁷¹; um texto de Tunga sobre algumas de suas propostas artísticas de ponta, *Prática de claridade sobre o nu*, que contrastam com o texto a seguir, de Sérgio Meirelles, *Com a palavra o sertanista*, sobre a questão indígena e a atuação do sertanista Apoená Meirelles. Prossegue

71 Na época, Brito escrevia para a exposição “Projeto Construtivo Brasileiro na Arte” (1977) e para publicação da catálogo-antologia, cuja curadoria e organização foram da crítica Aracy Amaral.

com a tradução do artigo *Arte/design* do crítico francês Marc Le Bot sobre o *design* na concepção das vanguardas e seu desenvolvimento até os dias atuais; prossegue com *Sala Experimental*, espaço no qual artistas como Anna Bella Geiger, Ivens Machado e Paulo Herkeinhoff comentam a relação artista/instituição através da discussão da “sala experimental” do MAM-RJ; segue com *Manifesto*, uma tomada de posição assinada por diversos artistas frente posições “a-críticas” assumidas pelo circuito de arte. Continua com a apresentação da produção de *mail-art* de Mario Ishikawa; *Artimanha: ardil, artifício, astúcia*, texto do poeta experimental Chacal, uma seção de *Cartas do leitor*, apresentando diversos poemas enviados à revista, e, finalizando, o texto de Allan Kaprow, *A educação do a-artista*, um questionamento da profissão de artista e dos próprios conceitos da arte⁷².

Apesar da diversidade dos temas, é possível dividir os artigos de *Malasartes* em três conjuntos: o primeiro trataria das questões que a revista apresenta explicitamente em seu editorial: a análise do circuito de arte e a necessidade de atualização das artes plásticas no Brasil perante a produção internacional. Desse primeiro grupo faria parte a produção experimental voltada à crítica ao sistema de arte. O segundo conjunto, ao qual se costuma prestar pouca atenção, decorre do primeiro e poderia ser descrito como uma crítica teórica ao projeto político-cultural do nacional-desenvolvimentismo, a qual vem acompanhada de produções artísticas igualmente críticas ao nacionalismo. O último grupo seria formado por produções experimentais que ensaiam novas estratégias de aproximação ou de representação do elemento “popular”. Se a representação modernista anterior passava por certa idealização do “povo brasileiro” associada à tradição artesanal, à cultura de raízes agrárias, rurais etc. surgem em *Malasartes* outros elementos “populares”, já relacionados ao cotidiano urbano.

72 O texto de Patrícia Corrêa, “Circuito, cidade e arte: dois textos de Malasartes” (2008) analisara os artigos “Análise do Circuito” de Ronaldo Brito e “Ausência da escultura” de José Resende sob a ótica da crítica da dinâmica da arte brasileira dos anos 1970.

análise do circuito e a arte de interferência

O primeiro conjunto de textos aponta aspectos do programa editorial, que em seu sentido mais geral visava discutir e orientar o sentido das ações artísticas perante o circuito das artes, então em consolidação. Por isso, a revista é voltada a um público informado – artistas, críticos, universitários, professores, estudantes – que, potencialmente, poderia interferir no sistema de arte (ainda que a revista destaque a dificuldade, senão a impossibilidade, de se alterar os rumos da situação). Para esse público, a *Malasartes* empenha-se em pensar alternativas de ação. (Vale lembrar que o mercado das artes brasileiras não chegara a uma consolidação comparável, por exemplo, a das grandes emissoras de televisão, apesar de ambicioná-la).

Se os pontos deste “programa” de *Malasartes* se encontram difusos pelos três números da revista, por outro lado, a interpretação das discussões pode ser acompanhada através das propostas de arte e da produção dos artistas mencionados na revista, que indicam, na prática, formas de atuação crítica ao circuito.

A *Introdução* esclarece os objetivos da publicação: “Mais do que em objetos de arte, procuraremos nos concentrar no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam” (MALASARTES n.1, 1975, p.4). Focada principalmente nas artes visuais, seu interesse acaba se expandindo a outros campos culturais. Contudo, o circuito da produção de arte no Brasil e a “política das artes”, mais especificamente o papel desempenhado pela arte no ambiente cultural, fazem parte do campo de discussão de *Malasartes*. Seu foco estaria em apontar alternativas de ação dentro desse sistema:

Entre a aparente opção de editar uma publicação que trate a arte como objeto de consumo e outra que seguisse a moda das revistas enigmáticas, *Malasartes* preferiu, pretensiosamente, tomar a si a função de analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e de apontar alternativas (MALASARTES N.1, 1975, p.4).

Esta análise é trabalhada detalhadamente no artigo “Análise do circuito”. O texto, escrito por Ronaldo Brito, complementa e esclarece alguns pontos da “Introdução”. Depois de analisar aspectos da ideologia do mercado que “opera para enquadrar em limites previamente fixados esse produto até certo ponto explosivo, o trabalho de arte” (MALASARTES n.1, 1975, p.5), argumenta que a estratégia seria a “luta no sentido de maior independência do circuito em relação ao mercado”, tornando a arte um meio de “eficácia social”. Mesmo sendo impossível modificar a ideologia do mercado, haveria a possibilidade de intervir criticamente. A solução encontrada seria interferir de modo a provocar reflexões potencialmente transformadoras.

Brito define, então, um plano de ação para promover uma atitude crítica dos artistas e garantir maior independência do circuito em relação ao mercado. A finalidade seria restringir a amplitude da atuação do mercado difundindo discursos críticos paralelos ao seu. Num tom levemente convocatório, defende uma “inteligência programática” frente ao circuito de arte e ao mercado em particular. Nesse sentido, o mercado, o inimigo a ser combatido, poderia ser desestabilizado por uma “ação continuada”, desde que o artista abdicasse da posição de “gênio individual” para empreender um “programa coletivo”. Somente a ação coletiva poderia garantir a reconquista de um espaço cultural para a arte contemporânea.

O artigo chama os artistas a desvendar o funcionamento do ambiente cultural brasileiro, decifrando os mecanismos pelos quais passam sua produção, identificando seus agentes e as instâncias de produção e difusão para, assim, interferir taticamente. O embate a ser enfrentado pela produção contemporânea seria a mediação do circuito, a ser combatida pela criação de “situações alternativas dentro dele” (MALASARTES n.1, 1975, p.6).

Em “Formação do artista no Brasil”, José Resende expõe algumas dimensões do conflito entre os interesses do artista e os interesses do mercado, dando continuidade ao debate iniciado por Brito.

Inicia comentando situações em que a arte se encontra apropriada pelas novas formas de expressão e denuncia que a formação do artista, passando pelos cursos de arte nas Universidades, acaba servindo de arcabouço teórico para atividades práticas como tevê, propaganda, jornalismo, desenho industrial, transformando a arte em atributo para “calçar” as “ferramentas do sistema” (MALASARTES n.1, 1975, p.24).

Visando conscientizar os artistas para combater essa forma de apropriação, Resende se volta a aspectos da sua formação no Brasil. Defende que se reproponha a arte “como objeto de conhecimento específico” e que o acesso a sua linguagem, fugindo de misticismos, dialogue mais diretamente com a realidade: “Trata-se, portanto, de compreender a arte enquanto linguagem (pensamento) [...] trata-se ainda de perceber que a arte, enquanto forma de pensamento, [...] deve ser entendida e questionada neste nível de abordagem” (MALASARTES n.1, 1975, p.24). No entanto, haveria um impasse ao se repensar o processo didático: o problema, longe de concentrar-se na formação, estaria nas limitações impostas à atuação concreta do artista.

Para equacionar a questão, retoma modelos como o da Escola alemã Bauhaus, o qual estaria ultrapassado uma vez que o *design* já teria sido “absorvido pelo sistema e [seria] incentivador do consumo”, e o modelo vindo das escolas americanas ou inglesas, cuja formação é integrada ao sistema de arte, o que geraria visões enviesadas e pouco críticas:

A difícil tarefa de inverter a questão da arte, de referenciada a referenciadora, somente será viável, entretanto, se seu isolamento for rompido e, principalmente, se sua incorporação em um processo cultural abrangente for instituída (e não enquadrada, portanto...) dentro do sistema (MALASARTES n.1, 1975, p.25).

A Universidade despontaria como a única alternativa possível, a “alternativa necessária à instituição da arte enquanto área e objeto do conhecimento, culturalmente atuante na sociedade” (MALASARTES n.1, 1975, p.25). Ela é apontada como importante espaço de debate, mesmo quando este se encontra cerceado.

Propõe, finalizando seus argumentos, a instauração de um espaço “entre a universidade e a cidade” para a atuação pública, que, além de veicular cultura, serviria para “referenciar, organizar e sistematizar processos culturais” no espaço urbano.

Os textos apresentados, que constam no primeiro exemplar de *Malasartes*, configuram o que podemos chamar de “programa de ação” da revista. Sua proposta abrangia dois níveis, o primeiro, mais imediato e explícito na argumentação dos editores, estaria relacionado à necessária renúncia à atividade individual e à adesão a uma ação coletiva por parte dos artistas/pensadores. O segundo dar-se-ia em longo prazo, encontrando-se de forma mais difusa nos textos, e seria relativo à construção da crítica, a qual passaria pela universidade (lugar entendido como inviolável ao circuito).

Dos textos sobre a “análise do circuito”, emergem alguns pontos importantes. O Estado e demais instituições não são diretamente objeto de discussão da revista⁷³. Implicitamente é criticado o papel designado ao artista/intelectual no projeto cultural do modernismo brasileiro, marcado pela participação ativa em seus quadros institucionais. Porém, nesta fase, de restrições impostas à crítica pelo regime autoritário e do conseqüente encolhimento do espaço público, o caminho a ser trilhado se distanciava do Estado – engajar-se, naquele momento, implicava numa atuação indireta, sem a mediação institucional. (Lembremos neste ponto que a Ditadura intensificara sua atuação nas políticas culturais). Outro ponto é que a partir da proposta deste outro posicionamento, *Malasartes* aponta uma nova inserção social do artista na cultura. Ao invés de pensar os rumos da nação, sua atuação crítica deveria se voltar para o seu campo específico: problematizar o circuito de arte e seus mecanismos.

73 Constitui exceção o grupo formado pelos artigos “Arte experimental”, com depoimentos de Anna Bella Geiger, Ivens Machado e Paulo Herkenhoff sobre a necessária manutenção dos propósitos originais da área Experimental do MAM-RJ, e “Manifesto”, assinado por um grupo de artistas contra o Salão Arte Agora I.

A questão que se colocava era como o artista e o intelectual poderiam ter uma atuação crítica na sociedade e sobre as parcelas sociais específicas de seus leitores (o público de arte, arquitetura, música e literatura), sem passar pela mediação do Estado, como nas formas anteriores. Não seria questão de retomar a anterior posição do intelectual dentro da atuação estatal, mas de tentar entender, desvendar, a natureza da produção artística na nova etapa, onde despontavam postulados do mercado de arte ou de outras formas da produção da cultura industrial (daí a presença de textos sobre cinema, música, literatura etc).

Interessante notar como ao longo das edições as questões se diversificam e de certa forma a “análise do circuito” e os apontamentos para ações críticas dentro do sistema de arte se rarefazem. Há um grande contraste, por exemplo, entre o texto inicial da revista, a “Análise do circuito” de Ronaldo Brito e o artigo que fecha o terceiro número, “A educação do a-artista” (1969), de Allan Kaprow, que, assim como Brito, propõe uma nova postura: a negação da profissão “artista”, porém numa outra perspectiva, quase anárquica. Se abandonada, seriam com ela descartadas também as categorias da arte. Finalizando o texto, entre o imperativo e o humor, Kaprow sentencia: “Artistas do mundo, caiam fora! Nada tem a perder senão suas profissões” (MALASARTES n.3, 1976, p. 36).

Parte da produção artística que *Malasartes* apresenta, especialmente no primeiro número, se relaciona à crítica do circuito de arte. O artigo de Cildo Meireles “Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência”, que reproduz a famosa frase do treinador de futebol Gentil Cardoso, que, além da referência ao esporte mais popular do país, se relaciona à dinâmica do “jogo” do circuito de arte, concentra parte dessas proposições. Podemos destacar entre as produções apresentadas, as “Inserções em circuitos ideológicos”, do próprio Cildo Meireles, nas quais o artista ensina passo a passo a interferir em sistemas que permeiam o cotidiano urbano de massa, como a circulação e o consumo de Coca-Cola (“Projeto Coca-Cola”, 1970). A proposta era a de causar ruídos através de “atos simbólicos” como inscrições com letras decalcadas em branco nas garrafas, as quais ficam visíveis apenas quando a bebida preta faz o contraste de fundo; “gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação” é a instrução gravada por

Cildo Meireles para difundir a possibilidade de interferir nos “circuitos”. No “Projeto cédula” (1970) a mesma instrução era carimbada em notas de dinheiro que carregavam inscrições como “Quem matou Herzog?” ou, em outra série, “Yankees go home”.

No mesmo sentido é apresentada a produção de *Mail Art* de Mário Ishikawa, um representante da vertente da arte postal. Assim como nas “Inserções”, sua produção faz circular o trabalho de arte através da utilização inusitada de um sistema social/econômico pré-existente. Num dos trabalhos, “Bloco de selos comemorativos” (1974), a repetição da imagem de um olho em *close* reproduz o formato de uma cartela de selos. A imagem de cada olho remete à forma da bandeira nacional; em cima da íris a inscrição “estamos de olho” substitui o “ordem e progresso”. Na forma de desenhos, colagens, intervenções em imagens cuja referência é o sistema burocrático-institucional, os lemas da Ditadura militar (como integração e segurança nacional) e os elementos simbólicos da nação, como a própria bandeira, a arte postal interessa às propostas da revista como crítica ao circuito ou mesmo como expansão de seus limites.

Podemos imaginar que o critério usado para reunir estas manifestações tenha sido seu valor de resistência; juntas formam um conjunto de produções que se opõe a ser “mercantilizadas” e/ou “apropriadas” pelo circuito de arte. Como lembra Cristina Freire (2005, p.147-152), paradigmas antes aceitos, como autenticidade, unicidade ou originalidade, questionados desde os anos 1950, se tornam inaceitáveis na década de 1970: “O que se faz relevante, então, é a predominância da idéia sobre o objeto, pois tal operação sublinha a dimensão conceitual da obra de arte”. A experimentação, tônica comum aos artistas brasileiros na época, incluía a exploração de novos meios, técnicas e circuitos de exibição; na arte postal, por exemplo, o correio, entendido como “sistema alternativo de circulação artística”, junto ao recurso do xerox, fazia circular cartões, fichas, planos, projetos, poesia visual e livros de artista pelo mundo.

A circulação da arte desponta como tema nesses trabalhos. Nesse ponto podemos lembrar de conceitos como o de “crítica institucional” desenvolvido por Hal Foster e o de “*site-specific* institucional” elaborado por Miwon Kwom. Nestes conceitos a própria instituição na qual o objeto de arte/proposta/instalação se apresenta é posta em discussão. Nesse sentido, ao trazer à tona o mecanismo de funcionamento do sistema de arte brasileiro numa perspectiva crítica, a própria revista pode ser entendida como crítica institucional.

No Brasil, em importantes propostas desta época pulsa a vontade pela crítica institucional, entre elas podemos destacar inicialmente a “Apresentação do Parangolé” de Hélio Oiticica no MAM-RJ em 1965, a qual já comentamos. HO testara os limites de abertura do museu ao tentar nele adentrar com um grupo (os passistas da Mangueira) literalmente excluído da cultura oficial. Dois anos depois, Nelson Leirner apresentou ao júri do IV Salão de Arte Moderna de Brasília um porco empalhado num engradado de madeira. Aceito na mostra, o artista questionou os critérios usados para se aceitar um porco como arte de arte. Outro exemplo seria a apresentação de Antonio Manuel na abertura do Salão Nacional, no MAM-RJ em 1970. Depois de ter seu próprio corpo recusado como obra, o artista apresentou-se nu. As fotografias do evento tornam-se parte de seu “Corpobra” (1970).

Dentro desse primeiro conjunto podemos destacar outra parte dos artigos de *Malasartes*, voltada à atualização de informações na arte nacional e internacional. Esse grupo engloba a tradução de textos considerados relevantes sobre a produção de arte conceitual, como “Arte Depois da Filosofia” (Joseph Kosuth), as metamorfoses na relação entre arte e *design*, “Arte/Design” (Marc Le Bot), a republicação de textos da crítica nacional considerados “exemplares”, como “Teoria do Não-Objeto” (Ferreira Gullar), “Introdução a Volpi” (Mário Pedrosa) e a releitura inaugurada por Ronaldo Brito do “Neoconcretismo” como “vértice e ruptura” do movimento construtivo brasileiro.

Ao mesmo tempo em que esse grupo de texto atualiza aos leitores a informação sobre a arte internacional também ajuda a sedimentar um repertório

sobre a própria arte brasileira, iluminando movimentos ou artistas que inauguraram tendências ou que se distinguiram no contexto internacional.

o brasil revisto e a arte crítica ao nacionalismo

O segundo grande conjunto de textos de *Malasartes* apresenta de forma ampla uma crítica direta tanto ao nacionalismo como à arte moderna brasileira vinculada ao projeto nacional-desenvolvimentista.

Os artigos “A Querela do Brasil” (Carlos Zilio), “Ideologia da cultura brasileira” (Carlos Guilherme Mota) e “Planejamento ambiental, ‘Desenho’ no impasse” (Lina Bo Bardi) centram o foco em diversas dimensões implícitas no feixe de questões despontadas pelo “nacionalismo” e/ou pelo “modernismo brasileiro”. Problematizam a questão da relação entre arte e “identidade nacional” e o desenvolvimento de uma arte local contemporânea independente, produzida no Brasil, e não “brasileira”⁷⁴.

Carlos Zilio em “A Querela do Brasil” coloca a questão da dependência de modelos externos nas artes plásticas defendendo o interesse por uma concepção particular de expressão vinculada à “nossa realidade” (MALASARTES n.2, 1976, p.8). Para isso, traça um panorama das apropriações da cultura popular na história da arte brasileira, do populismo (cuja apropriação da figura do “povo” como nação teria servido para esvaziar conflitos e diferenças) ao que chama de “novas formas de nacionalismo”, como “indianismo”, “marginalidade”, “arte negra” e “sulamericanismo”, resultados de aproximações regidas por preconceitos ou por visões particulares de classe. Sua argumentação em torno de uma arte capaz de

74 Embora de forma indireta, dois outros textos publicados na revista discutem a relação entre nacionalismo e artes plásticas. “O Problema do Provincianismo” (Terry Smith) e “Introdução a Volpi” (Mário Pedrosa).

atribuir identidade começa pela identificação de “centros de dominação”, Europa e Estados Unidos, que controlariam a difusão internacional da informação e da cultura, guardadas e protegidas nos centros universitários.

Quando chega às questões específicas, Zilio, como nos artigos que analisam o circuito de arte, lança luz sobre a construção da crítica e a importância do conhecimento para se combater a manipulação do mercado. O acesso ao conhecimento é reivindicado como base para a necessária “libertação cultural”.

O texto de Zilio é parte dos artigos que apontam para uma estratégia de ação. Sua especificidade é tratar da questão da identidade nacional nas Artes Plásticas e sua proposta é construir um repertório autônomo, com referências próprias e que passe pela construção do conhecimento (o que tangencia o meio universitário).

Zilio finaliza exigindo uma posição crítica dos artistas frente ao circuito de arte e seus elementos – museus, críticos, público, artistas – e termina afirmando que a busca da identidade para a Arte Brasileira só faria sentido como expressão legítima da cultura brasileira e não “como cópia”.

Em “A ideologia da cultura brasileira”, o historiador Carlos Guilherme Mota apresenta trechos extraídos de sua tese de livre-docência relativos à passagem de uma concepção aristocrática de cultura (criticada por Mário de Andrade) para uma ideia de cultura ligada à sociedade de massas (criticada por Roberto Schwarz). De certa forma, dá continuidade ao debate iniciado por Zilio. Seu objeto de estudo é o papel desempenhado pela intelectualidade dos anos 1930 aos anos 1970 na criação da “cultura brasileira”.

Após analisar diferentes momentos da atuação de Mário de Andrade, constatando certo radicalismo em sua posição crítica e política e também a marca ideológica do nacionalismo em parte de seus textos, passa à análise da produção intelectual ligada à produção de massa através do texto “Vanguarda e Conformismo” (1967), no qual Roberto Schwarz lança dúvidas sobre as atividades de certa “vanguarda cultural” cuja produção é vinculada ao fortalecimento do

sistema sócio-político: sua legitimação seria alcançada por meio de uma perfeita integração à produção capitalista.

O autor inicia criticando as apropriações ideológicas sofridas por conceitos como “cultura popular” e “povo” com finalidades objetivas, populistas ou nacionalistas. Assim como no texto de Zilio, os termos “identidade nacional” ou “cultura brasileira” criticam o projeto nacional-desenvolvimentista e a perspectiva da “construção da nação” centrada na figura do “povo”. Esses termos são identificados como estratégias criadas para unificar a nação, obscurecendo seus conflitos e diferenças internas.

Mota critica o artista ou intelectual, que, com o colapso do populismo, neste momento de transição, assume como “progressista” a atitude de plena integração à indústria cultural (MALASARTES n.2, 1975, p.12). Comentando o texto de Schwarz sobre produção cultural e mercado, aponta que a ambiguidade da noção de progresso estaria em questão e nela poderia estar a raiz do desvio. Para o autor, progresso técnico e conteúdo social reacionário às vezes andariam juntos: “Conforme a vertente escolhida, se desembocará na integração capitalista ou na sua negação” (MALASARTES n.2, 1976, p.13). Schwarz analisa uma entrevista realizada por Julio Medaglia com quatro músicos para tentar desvendar a linha ideológica que os informa. A característica coletiva do *mass-media* eliminaria o traço individual na perspectiva da produção e também na do consumo, deixando em segundo plano a intenção do artista. O produtor cultural progressista conceberia a produção já na forma de mercadoria, incorporando as exigências de circulação, mas sem humilhações, pois não haveria tensão entre os dois momentos.

Não seria fácil distinguir “pela coerência franca e virulenta de seus resultados, o cinismo apologético” da “crítica materialista”. Entre eles haveria uma “zona furta-cor”, diletta do brilho e do humorismo do intelectual burguês de esquerda, que nela encontra o correspondente preciso de sua própria posição intermediária. Vendeu-se, está criticando, ou vendeu-se criticando?” (MALASARTES n.2, 1976, p.14).

A conclusão a que chega Mota aponta para a existência da “Cultura brasileira” apenas no plano ideológico. O intelectual, com o colapso do populismo, assumindo a frente do processo histórico, teria que optar entre estar integrado ao sistema ou a assumir posições radicais (a “zona furta-cor” a qual remete Schwarz). O texto de Mota, por um lado, complementa as propostas de Zilio sobre as querelas do Brasil, mas, de outro, também responde a ele, dando outra dimensão à crítica do nacionalismo ao incorporar o texto de Roberto Schwarz sobre “Vanguarda e conformismo” e o avanço do *mass media* e dos ditames do mercado na produção de vanguarda.

Lina Bo Bardi escreveu o texto “Planejamento ambiental – o ‘Desenho’ no impasse”, anos depois de ver frustrado seu projeto de construção da Escola de Desenho Industrial e Artesanato na Bahia (1963) e do cerceamento político, fato que a levava de volta a São Paulo.

Seu projeto, como vimos, visava fundir os saberes populares dos artesãos e os saberes eruditos de engenheiros e arquitetos numa escola de *design*, vista como contribuição e saída do desenvolvimento industrial dependente. Em parte do texto, Lina fala sobre a necessidade de análise da produção popular e da dificuldade da incorporação das suas invenções: mesmo que “duros de digerir”, os objetos “populares” poderiam ser recuperados e utilizados: “O balanço da civilização brasileira ‘popular’ é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura” (MALASARTES n.2, 1976, p.4).

Seu texto, diferente das apropriações ideológicas da “Cultura Brasileira”, aponta a proposta de construção da autonomia cultural e, por isso, econômica e política. No entanto, suas palavras são de lamento perante um país que se industrializou ignorando suas bases artesanais e preservando a estrutura social da modernização conservadora:

A grande tentativa de fazer do Desenho Industrial a força regeneradora de toda uma sociedade faliu e transformou-se na

mais estarrecedora denúncia da perversidade de um sistema.
(MALASARTES n.2, 1976, p.4)

Compara a industrialização dependente do Brasil à utopia dos valores sociais da escola Bauhaus. O tom é o de que já é tarde demais; usa expressões como “podia ter sido aproveitada” ou “devia ter sido feito antes”, para anunciar sua frustração diante de um conhecimento prático e popular ignorado durante o desenvolvimento do país:

A produção “necessária” do povo brasileiro podia ter sido aproveitada, mesmo se extremamente pobre. O levantamento do pré-artesanato brasileiro devia ter sido feito antes do país enveredar pelo caminho da industrialização dependente: as opções culturais no campo do Desenho Industrial teriam sido outras, mais adequadas às necessidades reais do país. (MALASARTES n.2, 1976, p.7)

Seu posicionamento em relação às questões do *design*, contudo, é fundamentalmente político. Quando finaliza o texto com a frase “O problema não é exterminar o barbeiro brinquedo de crianças, mas impedir que o barbeiro transmita o mal de chagas, é um problema de rigoroso planejamento da habitação popular” (MALASARTES n.2, 1976, p.7), situa a questão de forma ampla⁷⁵.

Num determinado ponto, seu texto comenta:

75 Outra estratégia empregada em seu artigo é constituída pelo conjunto de imagens que acompanham o texto, não limitados à produção “pré-artesanal” anteriormente considerada positiva, vindas de reaproveitamento, que Lina Bo Bardi considerava positivas. Entre essas imagens aparecem enfeites, barquinhos e berços da República Popular da China, uma fruteira de Josef Albers, um jogo de panelas em aço inoxidável desenhado por Roberto Sambonet, duas cadeiras de Marcel Breuer, da Bauhaus, cinzeiros de mármore de Giorgio Saovi, a fachada do Mummery Theatre, do arquiteto John M. Johansen e mais três imagens de objetos feitos de materiais reaproveitados, um projetor de filmes de Madeira e flandres, um bule de flandres e um brinquedo feito de caixote de madeira.

O erro é querer eliminar a realidade coletiva em nome da estética, custe o que custar. Todas as Revoltas e as Vanguardas têm por base a estética, apesar das afirmações em contrário e a integração do Kitsch também. [...] Importante é aceitar, fazer uso antropológico quando necessário, de coisas esteticamente negativas: a Arte (como a Arquitetura e o Desenho Industrial) é sempre uma operação política. (MALASARTES n.2, 1976, p.4)

O desenvolvimento industrial do país teria que incorporar outras dimensões culturais quase que estranhas como ideologia ao *Design*, seria um erro considerar como parâmetro o bom *design* internacional. Lina estava atenta, por exemplo, à possibilidade de incorporar a produção “kitsch”. Sua proposta vai nesse sentido: mesmo que “indigesto”, arcaico, de gosto popular ou “Kitsch”, esses objetos poderiam ser recuperados e utilizados. A estratégia poderia ter sido encontrar formas de fazer essa incorporação. O negativo, numa outra articulação, poderia ter se tornado positivo. A crítica de Lina é elaborada a partir dessa oportunidade perdida.

Embora as propostas artísticas publicadas na revista não fossem precisamente as diretamente críticas ao nacionalismo, alguns artistas apresentados pela *Malasartes*, como Anna Bella Geiger e Ivens Machado, neste período, trabalhavam em suas propostas um campo análogo de questões através da desconstrução de elementos visuais relacionados ao nacionalismo.

Tanto Geiger como Ivens Machado trabalham com representações geográficas e com todo imaginário ligado à cartografia. Ambos atribuem significado crítico às formas usadas pelas instituições para alcançar a difusão da ideologia nacionalista, o que conforma uma maneira de “desaprender” as lições do nacionalismo.

Os chamados “caderninhos” de Geiger, “Admissão” (1978), “A cor na arte” (1976) e “História do Brasil ilustrada em capítulos” (1975), parodiam as cartilhas escolares e as lições das aulas de Educação Moral e Cívica (tornadas obrigatórias pelo governo Médici), através da recriação de formulários, mapas, quadros ou fichas burocráticas nos quais a difusão da ideologia nacionalista é ironizada.

São obras que trazem à reflexão a questão da identidade e do nacionalismo, tendo como estratégia crítica o uso da paródia. Outro ponto de interesse é que por essa época também se retoma a questão da representação do índio.

Um grupo de obras do período se centra na crítica à sua representação, outro lugar comum do nacionalismo brasileiro. Podemos citar, como exemplos, a série de cartões postais “Brasil nativo/Brasil alienígena” (1976-1977) da própria Anna Bella Geiger e o filme “Our Parents” (1974), de Lygia Pape, que lida com a difusão dessa mesma iconografia sobre o índio.

Antonio Risério (2005, p.29) destaca na contracultura o interesse por tudo o que não fizesse parte da “cultura ocidental”: orientalismo, macrobiótica, ioga, uso de túnicas e incensos indianos, o jogo do I-Ching, que conformavam interesses que, com o tempo, conduziram os jovens a voltarem-se não só para nosso passado ameríndio e para os grupos indígenas do presente, como também para as culturas negro-africanas, especialmente concentradas nos terreiros da umbanda e do candomblé. Porém, o autor destaca que tanto o índio quanto o candomblé não foram encarados em suas especificidades, mas numa ressemantização contracultural, “incorporando-os ao elenco de elementos que esboçavam, de forma anárquica e fragmentária, a constelação utópica do desbunde”.

A figura do índio, trazida para o “circuito mágico da viagem contracultural”, representaria a oposição às imposições culturais e sociais:

O índio foi visto como uma imagem arquetipal, modelo milenar a ser retomado, em novo contexto e sob novas luzes: a nudez, a liberdade sexual, a vida comunitária, a existência humana em harmonia com a natureza. [...] E há um dado interessante aqui. No início da década de 1970, tudo se passava como se não existissem índios no Brasil. Como se os índios fossem coisa do passado, seres pertencentes à longínqua moldura solar quinhentista da orla marítima de Porto Seguro. Ou seja: os grupos indígenas não haviam adquirido visibilidade na cena sociocultural brasileira. Existiam apenas para si mesmos e para um miúdo grêmio de sertanistas, padres e antropólogos. Foi apenas a partir de meados daquela década que a vida e as movimentações indígenas [...] se afirmaram e se impuseram no horizonte do país. (RISÉRIO, 2005, p.29-30)

No entanto, para o autor, no decorrer da década, com as novas conjunturas políticas e culturais e a consequente dissolução do movimento da contracultura, teria emergido outro enfoque: “aquele olhar que enquadrara índios e orixás em perspectiva underground experimentou uma correção fundamental”, os índios teriam passado a ser encarados “como índios”, tendo reconhecidas suas especificidades culturais e sociais, e não mais como instrumentos, fantasias ou máscaras apropriadas “em função dos desejos do desbunde”.

Na série “Brasil nativo/Brasil alienígena” (1976-1977), Anna Bella Geiger trabalha sobre a iconografia, então fartamente difundida, do índio. A artista toma como matéria-prima cartões-postais, correntes na época. Na sala de exposição onde foi montada, havia uma pilha de postais com imagens dos índios em atividades cotidianas ou em festividades coletivas e outra, ao lado, com imagens suas e de outras pessoas em posições semelhantes às dos primeiros, em situações ou ambientes que se relacionavam aos retratados nas primeiras imagens, porém já situados na cidade, no ambiente urbano, em meio a objetos industrializados.

Segundo Dária Jaremtchuk, por essa época testemunhou-se a difusão da iconografia do índio por figurinhas e postais em bancas de revista e por meio de notícias:

A questão indígena esteve insistentemente na pauta de notícias e denúncias na década de 1970. Tornou-se um problema de alargadas proporções e discutido tanto nos meios de comunicação, como no circuito da arte. Imagens de índios tornaram-nos sinônimos de “espécies” raras, modelos de brasilidade telúrica colecionáveis, transformadas em decalques infantis. [...] apesar da censura e do controle dos meios de comunicação, as notícias sobre os índios estiveram na mídia da época. O incentivo do governo militar à ocupação da Amazônia, a construção da Transamazônica, a problemática da demarcação das terras indígenas, a invasão de suas terras e o extermínio de tribos inteiras, provocaram indignações e protestos. (JAREMTCHUK, 2007, p.99)

A censura, contudo, não atinge a difusão de notícias sobre a descoberta de novas etnias, conflitos de terra e o extermínio de povos indígenas. Devemos reforçar que a Ditadura esforçou-se em ocupar de forma efetiva todo território nacional e que a década de 1970 no Brasil caracterizou-se pelo contato direto com culturas indígenas que ainda permaneciam isoladas, senão intocadas. Esta expansão territorial e os conflitos dela decorrentes eram noticiados diariamente.

É a partir desse contexto que devemos interpretar “Brasil nativo/Brasil alienígena” de Geiger. O primeiro par de postais é composto pela imagem de um grupo de índios, alguns sentados no chão, outros em pé. Seu fundo é a mata. Ao refazer a imagem, Anna Bella reproduz a composição com homens e mulheres “brancos”, vestidos, porém. O fundo é um jardim urbano residencial. O segundo par se inicia com a imagem de uma índia varrendo o lado externo de uma oca feita de palha. A versão de Geiger reproduz sua pose e sua atividade, porém a varrer a entrada de uma casa na cidade. No terceiro par, uma índia usa um pilão de madeira

mata. Anna Bela reproduz a mesma pose, porém carregando uma sacola de compras.

Parte das imagens explora com humor possíveis equivalências entre a vida dos índios e a vida urbana. No quarto par, vê-se um grupo de sete índias, a última delas dá a mão a uma criança; são retratadas no pátio, com as ocas ao seu redor. Geiger reproduz as mesmas poses das índias com um grupo de mulheres da cidade, porém no terraço de um edifício, do qual se avista um horizonte repleto de edifícios. No quinto par, uma índia se vê refletida num espelho, que segura entre as mãos; a moldura parece ser de plástico e o fundo, novamente, é composto pela mata. Desta vez, Anna Bella aparece retratada vendo seu próprio reflexo numa fonte de jardim. Nesse postal, em particular, parece haver uma inversão: o “homem branco” é quem aparece retratado tentando refazer seu vínculo com a natureza, ainda que seus elementos sejam redesenhados. Outro ponto é que a índia com o espelho nas mãos retoma aspectos da “descoberta” do Brasil, a troca de objetos entre portugueses e índios, miçangas, espelhos etc., por “riquezas naturais”.

No sexto par, em primeiro plano, duas índias dançam com as mãos sobre o peito no terreiro da aldeia. Atrás delas, todo o grupo alinhado também parece dançar. Atrás delas, as ocas e a mata. Anna Bella remonta a cena novamente no terraço de um edifício. Ela ocupa o lugar da primeira índia e ao seu lado outra mulher repete os gestos da dança. Ambas carregam cocares na cabeça. Algumas pessoas em segundo plano refazem poses do grupo; novamente ao fundo veem-se os prédios altos da cidade. O sétimo par recorta uma índia agachada em frente à mata acariciando um porco-espinho. Anna Bella agachada num jardim também acaricia um animal, desta vez um gato doméstico. No oitavo par, um índio de cócoras afaga o próprio braço, como que se limpando ou passando algo na pele, no meio da mata. Por seu lado, Anna Bella aparece sentada numa cadeira passando um produto de beleza no braço direito; ao seu lado, uma mesinha faz o papel de penteadeira, suportando frascos de cosméticos. O nono par, o mais conhecido do grupo, retrata um índio nu prestes a atirar uma flecha com seu arco numa pose de guerreiro; o fundo é a floresta. Anna Bella substitui a imagem do índio pela sua, usando um vestido azul e também apontando o arco e a flecha para cima,

aparentemente numa estrada de terra que beira a mata. Diferente das outras imagens, nesse último conjunto, não substitui a arma do índio por outra, mais própria ao homem branco.

Esse trabalho de Geiger marca o abandono da perspectiva mitológica em relação ao índio, por isso nos pareceu importante destacá-lo. Enquanto mito, existiria apenas como parte de uma ideologia nacionalista. Ao mesmo tempo, o índio que retoma também não se afina às idealizações de liberdade frente às convenções sociais da corrente contracultural. Lida, de fato, com as representações que a própria Ditadura fazia desse grupo: o índio dócil, sem malícia, de comportamento previsível, inofensivo, em comunhão com a natureza. Enquanto os postais retratavam aspectos cotidianos de sua vida coletiva, as notícias, como vimos, propagavam seus opostos: extermínios, disputas de terra e conflituosas demarcações de fronteiras.

Retomando uma questão já apontada na dissertação de mestrado de Lygia Pape, Geiger lida com a identificação entre “nós” e “eles”. Criar identidade era o mesmo que acentuar diferenças, o que gera curiosas ambiguidades. Ao parodiar a representação estereotipada dos índios, reproduzindo suas atividades através de sua própria imagem, evidencia a real impossibilidade de identificação.

Diferente do trabalho de imersão, por exemplo, de sertanistas como os irmãos Villas Boas (que de fato trabalham com e pelos índios, vivendo e registrando sua realidade), o trabalho do artista, ao lidar com representações, é desvendar as camadas de significados presentes em imagens cujo registro é estetizado.

O filme “Our parentes” ou “Fossilis” (1974), de Lygia Pape, também trabalha a partir de cartões postais com imagens dos índios, porém noutro viés. A partir dos postais, Pape questionava nossa aversão ou empatia por essa figura mítica, central para o discurso moderno da identidade nacional. Iniciava mostrando imagens preconceituosas ou da exploração do turismo para, paulatinamente, desconstruí-las por meio da sua colisão com imagens aceitas – o parentesco, o amor familiar.

Atualizava, assim, a imagem tradicional, explorando a distância entre a idealização romântica, nacionalista e sua representação na mídia, na sociedade contemporânea.

Em carta de 1975 para Oiticica, Pape descreveu o filme:

em cima de cartões postais – inicia com uma imagem agressiva de uma cabeça seca de gente (os famosos caçadores de cabeça) e acaba com um índio pai brincando com os filhos, vou desmontando a imagem de selvagem até a de homem e tudo em cima dos cartões, que usam os índios como garotos propaganda – os únicos exemplares humanos que são vendidos junto com as pin-up nas bancas de jornais. Os luxos da sociedade de consumo. (PAPE, 1975 in CATALOGUE..., 2004)

Esses trabalhos, junto a outros como as séries fotográficas sobre os Yanomâmis realizadas por Cláudia Andujar, ajudam a desestabilizar as formas de representação próprias do nacional-desenvolvimentismo e nacionalismo. Abrem-se outras formas possíveis de representação.

Malasartes atesta o quanto nos anos 1970, na produção emergente, a referência ao popular se distanciava da concepção de “povo brasileiro”. Em seu lugar surgem referências a diferentes grupos, como elogio à heterogeneidade. É nesse sentido que podemos interpretar a presença do artigo “Com a palavra o sertanista”, de Sérgio Meirelles, numa revista de arte.

Este último se situa na discussão sobre políticas culturais que levam em conta a presença de unidades autogeridas no desenvolvimento econômico acelerado. Apoená Meirelles, o “sertanista” ao qual o título se refere, apresenta pontos de seu relatório redigido ao presidente da FUNAI sobre a experiência com os índios “xavantes” defendendo a autonomia indígena através do desenvolvimento de atividades capitalistas como único meio de sobrevivência e garantia da posse da terra. Embora, à primeira vista, sua defesa pareça paradoxal, a inserção do índio no sistema de produção capitalista indica como, em outras palavras, não existe mais o

horizonte de preservação da tradição, da produção de raiz. A finalidade é que tudo seja incorporado ao sistema. Autonomia é ter consciência da própria situação para alcançar poder de decisão política – o qual ocorrerá dentro do próprio sistema.

Surgem várias questões. Uma delas é que de certa maneira esse artigo se insere no programa da revista também porque, como sugerem seus artigos, o artista deva abandonar a produção de objetos individuais estéticos para se comprometer com a inserção social da arte. Por isso deve se inteirar também desse assunto. Outra questão é que ele colaboraria na proposição de estratégias para elaborar a produção popular dentro da nova conjuntura de expansão capitalista.

Mas um ponto chave é que o índio, visto como o “outro” mais “outro” dentro da cultura brasileira (se a cultura popular constituía uma alteridade, a cultura indígena constituiria o caso extremo dessa alteridade), não figura mais como representante da brasilidade, da alma brasileira, mas emerge como uma “minorias” que necessita de representatividade política e independência financeira.

Essa identidade constituída por “minorias” ocupa o lugar de uma narrativa de identidade nacional eficiente, uníssona. Os grupos abordados (índios, mulheres, os socialmente desfavorecidos, homossexuais etc.), isolados em sua especificidade, não apontam um discurso ideológico que possibilite a articulação dessas diferenças.

Grosso modo, *Malasartes* não abandona o horizonte da construção de uma nação moderna (em conjunto, seus artigos e propostas artísticas têm o tom positivo da crença na possibilidade de transformação, não só da cultura, mas também da sociedade), porém critica as posturas anteriores e pede novas ações político-culturais e atitudes experimentais aos artistas.

experimentalismo e novas estratégias de representação do popular

Malasartes apresenta, num terceiro conjunto de artigos, produções artísticas onde estão presentes novas estratégias de representação do “popular”, que podem ser vistas como uma consequência e complemento da crítica teórica ao modernismo e ao nacionalismo. Esta discussão, menos explorada, não é tão evidente como as propostas explicitadas na “análise do circuito”, mas emerge de forma constante nos três números da revista.

Como já mencionamos, em contraste com o projeto político-cultural do modernismo, *Malasartes* enfoca a possibilidade de atuação do artista/intelectual desde fora do Estado, repensando seu papel dentro do circuito e construindo, assim, uma crítica à produção e participação anterior, o que pode ser visto como o primeiro passo para avançar na construção de outras formas de representação do “povo”.

Para além da crítica, e também como consequência dela, nesse terceiro conjunto de artigos encontramos propostas artísticas que lidam com outras questões e ensaiam formas alternativas de abordar o “elemento popular”, que emerge associado aos discursos provindos da indústria cultural presentes no cotidiano urbano. A reportagem fotográfica de Carlos Vergara sobre o bloco carnavalesco “Cacique de Ramos”, a apresentação da exposição “Eat me: a gula ou a luxúria?”, de Lygia Pape, e o grupo de fotografias “Satélites” de Miguel do Rio Branco, sobre as habitações nas cidades satélites de Brasília, indicam essa mudança. Surgem imagens associadas, por exemplo, à publicidade, ao carnaval, ao comércio dos camelôs ou ainda à carência material.

Em “Satélites”, Miguel do Rio Branco realiza um ensaio fotográfico sobre as cidades satélites de Brasília, apresentadas como o outro lado da cidade formal, “à margem” da capital do Brasil. Seu ensaio é apresentado na revista como “Brasília do lado da sombra, detrás dos palácios e das catedrais” (MALASARTES n.2, 1976, p.15) e a atividade de registrar a vida e o ambiente dessas populações como o “olho

crítico” que releva o “avesso” de Brasília. Critica simultaneamente duas dimensões do projeto moderno: a utopia urbanística de Brasília e a criação de um novo homem brasileiro moderno.

Seu artigo é composto por um texto de Vera Caldas e por 12 fotografias. Sete delas retratam uma adaptação feita na carroceria de um caminhão que carrega uma espécie de vagão feito de madeira usado para transportar os trabalhadores da construção civil para Brasília. Uma retrata um bar em Taguatinga e as outras quatro o interior de casas em Ceilândia e Taguatinga.

O texto que acompanha as fotografias inicia-se falando da dificuldade dos trabalhadores da construção em se locomover das cidades satélites até Brasília pelo sistema público, seja pela defasagem do sistema ou pelo preço da passagem. Por isso as construtoras teriam desenvolvido as “casas móveis”, “equilibradas em caminhões de carga para uma viagem diária de cerca de uma hora, assegurando assim a frequência e a pontualidade de sua mão-de-obra”. E, com um tom que mescla lamento e indignação, descreve o abandono dos ideais que motivaram a vinda desses trabalhadores à capital e como o confronto com outros valores culturais os levariam à perda de identidade:

Trabalhando na construção de uma cidade que não tem condições de comportá-lo, perdido nos novos padrões de consumo, símbolos de segurança e aspiração social, ele carrega consigo a desordem resultante da luta pela sobrevivência dentro de um ambiente hostil. Transportado como carga, esmagado por uma arquitetura impessoal que não compreende, relegado à condição de quase marginal em meio a uma cidade burocratizante, agarra-se aos símbolos mais próximos de poder e felicidade. (MALASARTES n.2, 1976, p.15)

Duas fotos da “casa-móvel” aparecem na primeira página. A primeira, menor, localizada no canto superior esquerdo, tem o título de “DF Eixo Monumental: caminhão com sua caixa adaptável transporta operários para local de

trabalho” e recorta a cena do “caminhão-ônibus” à distância transitando pela muito larga via monumental resplandecente pelo sol baixo de fim de tarde ou começo de manhã. Boa parte da imagem é asfalto. Ao fundo, e em contraste, um prédio modernista. Logo abaixo, uma foto maior que ocupa metade da página, intitulada “DF Eixo Monumental: caixa sendo retirada do caminhão e colocada sobre cavaletes”, retrata alguns trabalhadores, três em primeiro plano, na operação de tirar a caixa do caminhão e colocá-la sobre cavaletes de madeira, que lhes exige toda a força bruta. Ao fundo, o horizonte monótono do planalto. No centro da fotografia, porém, está o objeto “casa-móvel” feito de madeira. Apesar da aparente boa execução, a imagem comunica mais a precariedade da situação imposta aos trabalhadores. Sua forma tem o mínimo necessário para a função de transporte que necessita cumprir. Teto baixo, cinco pequenas janelas em cada lateral, um recorte no fundo que funciona como porta. Somente isso. A economia e a funcionalidade que a construíram coincidem ironicamente com princípios da arquitetura moderna que os trabalhadores ajudam a levantar em Brasília e da qual têm acesso unicamente ao seu contraponto, a “caixa”.

Na página seguinte mais cinco fotografias, a primeira maior que as outras quatro, situadas mais abaixo. “DF Eixo Monumental: operários chegando ao local de trabalho” traz em destaque um operário uniformizado e usando capacete expressando uma resignação dolorosa. Logo atrás dele, a “casa-móvel-transporte” já inclinada sobre cavaletes para possibilitar a descida do pessoal. Ao fundo outro operário arruma os cabelos. Como fundo, o mesmo horizonte linear. Abaixo à esquerda, “DF Eixo Monumental: caminhão e caixa”, uma foto quase abstrata composta por elementos horizontais: um recorte da parte posterior da carroceria do caminhão e da “caixa móvel”, inclinada e apoiada nos cavaletes como que esperando o encaixe para partir. Ao lado dela, “DF Setor Bancário: caixas em posição para transformação do caminhão em ônibus”, flagra o que parece ser os fundos de uma grande construção onde estão estacionados dois caminhões em igual posição com suas respectivas “caixas”. O grande volume das mesmas aparece em destaque. O eixo perspéctico parece apontar que os caminhões e as caixas se repetirão numa sequência infinita. Abaixo à esquerda, “DF Setor Bancário: operários aguardam partida”, talvez seja a foto mais reveladora dessa série. A câmera olha

para cima e recorta duas janelas da “caixa” onde se debruçam espremidos dois homens. Acima deles a placa do arquiteto da obra, João Filgueiras Lima. Nada mais moderno que essas duas situações contrastantes, um edifício moderno sendo construído à permanência de certo tipo de expropriação. Do lado direito, “DF Taguatinga: caminhão com caixa estacionado em frente a casa particular” mostra a “caixa” “estacionada” e completamente integrada na paisagem, misturando-se com outra casa que aparece à frente. Essa imagem ajuda a introduzir o leitor para o próximo grupo de fotografias, relativas às habitações.

A terceira página do ensaio inicia-se com “DF Taguatinga: Bar Bolero e floresta de antenas”, uma foto que mostra a fachada do bar, precariamente construído em madeira. Em suas paredes mal feitas de ripas, encontram-se três estreitas portas fechadas. Na lateral uma pequena janela, também fechada. Na quina uma placa anuncia “Grapette” ao lado do letreiro modesto com o nome do bar. Ao fundo, mesclam-se a folhas de coqueiro, fios de eletricidade e algumas árvores, antenas de tevê, cinco ao todo, que preenchem o céu de finas linhas negras. Todas elas são do mesmo modelo.

As quatro fotos abaixo do “Bar Bolero” retratam o interior das casas desses trabalhadores. Em todas elas figura o aparelho de tevê. A primeira, “DF Ceilândia: interior casa”, recorta parte do aparelho e ao fundo, na parede, um quadro, como uma tapeçaria produzida industrialmente, encimado pelo título “Arca – Deus anuncia o dilúvio” retratando a grande nave, os pares de animais, uma árvore e algumas pessoas. A segunda foto, ao seu lado direito, de mesmo nome, mostra outro interior com maior distância. O aparelho de tevê, desta vez ligado, exhibe aparentemente o quadro de um filme qualquer e é coberto por uma toalha improvisada. A que o sustenta também aparece forrada. Nas paredes precárias de madeira que lhe fazem fundo pendem três quadros, o primeiro de tema indecifrável e os outros dois da figura da Virgem Maria e de Jesus Cristo. Abaixo à esquerda, “DF Taguatinga: interior casa”, uma isolada televisão é fotografada vista de cima. Ao seu lado, numa foto que repete o mesmo nome, a câmera mais distanciada deixa ver à esquerda uma senhora vestida de maneira simples apoiada numa parede de um

cômodo que é ao mesmo tempo copa e sala. Um pouco acima de sua cabeça pendura-se uma sacola de compras e ao lado desta sacola, na outra parede, uma profusão de imagens aparentemente tiradas de revistas onde figuram astros da música, da tevê e dos filmes de cinema. Aparecem os móveis: uma mesa coberta por uma toalha de plástico, quatro cadeiras, um pequeno aparador ao fundo e na lateral uma pequena mesa sustenta uma televisão muito brilhante. Em cima dela um brinquedo de criança.

O conjunto das imagens de Rio Branco contrasta fortemente com a abordagem do “popular” que fundamentara anteriormente a produção de Lygia Pape, Hélio Oiticica e Lina Bo Bardi. Nelas imagens pulsa uma carência além da meramente material. Rio Branco retrata inicialmente o “caminhão-ônibus”, uma adaptação mal feita que, apesar de cumprir a função de transporte, equipara os trabalhadores à carga e tem ares, com o espaço reduzido e as janelas estreitas, de uma prisão temporária. Flagra, depois, a “floresta de antenas” no “Bar Bolero” para apresentar o interior das casas, onde a televisão sempre estrutura o pequeno espaço. As paredes, aparentemente todas de madeira, são decoradas ou por motivos religiosos ou por retratos de atores ou cantores recortados de revistas. Os poucos objetos que a adornam, inclusive toalhas de mesa, parecem ser de plástico. As situações que recorta combinam com o tom usado no texto inicial para descrever esses espaços:

Seu salário, insuficiente para os gêneros de primeira necessidade, é consumido em crediários intermináveis. Sua meta principal é possuir uma televisão. E sua antena deve ser maior que a do vizinho. [...] seus bens se resumem a pedaços de papel colados nas paredes, a caixas vazias recolhidas durante o dia de trabalho na cidade, a retratos de cantores de bordel, mas a imagem da TV lhe traz o eletrodoméstico, a geladeira, a cor do show e do mundo. (MALASARTES n.2, 1976, p.15)

Em meio às televisões e às imagens da comunicação de massa que vão definindo espaços e modos de vida, emerge o retrato de “outra” pobreza. No interior das casas não são encontrada as “soluções criativas de espaço”, os “quarto-

tudo", de que fala Lygia Pape em "Catiti catiti", "cubos de espaço, que possuem funções de reversibilidade que escorre pelo dia afora" (PAPE, 1980, p.60), como a neovanguarda interpretara anteriormente a referência à arquitetura da favela. Nessas casas das cidades satélites se encontra outra situação, a tevê organiza o espaço em torno dela. Nas paredes, as fotos de revistas e nos móveis substituem os "objetos de uso" vindos do reaproveitamento de materiais, da ação de "com um gesto" dar a ele "outro significado". À pobreza material flagrada constitui-se outra, existencial, criativa. Em contraste com a euforia dos "espaços-tudo" de Pape, surge a precariedade do consumo de baixo poder aquisitivo. O que se encontra dentro das casas simples fotografadas é o similar degradado do que se encontra nas casas mais abastadas. São os mesmos objetos e valores: tevê, anúncios, fotos dos ídolos das novelas, os quais deflagram uma apreensão desencantada em relação ao popular.

Segundo as fotos, o "popular" já não oferece soluções criativas capazes de embasar uma reviravolta estética e/ou cultural. Essa possibilidade se esgota na apreensão deste outro "popular", realmente carente. À sua maneira, as fotos e textos de Miguel Rio Branco ecoam o tom e o diagnóstico presentes no texto de Lina Bo Bardi sobre o impasse do *design*.

Carlos Vergara realiza uma espécie de "reportagem fotográfica" sobre o bloco de carnaval Cacique de Ramos entre 1972 e 1975 no artigo "Le le ô Cacique é o bom...". O ensaio presente em *Malasartes* apresenta 30 fotografias, retratos de pessoas fantasiadas, cenas do bloco "desfilando" na rua, a diretoria e o "escritório" e as fantasias isoladas e 3 textos, um de Bira, fundador do bloco, outro do próprio Vergara e outro composto de excertos acadêmicos sobre o carnaval, além de pequenos diálogos "Ouvidos ao acaso" e da letra do hino do bloco composto em 1964.

Começamos pelas fotografias. Na primeira página, logo abaixo do título e do distintivo do bloco, composto pelo desenho do estereótipo do índio pele-vermelha norte-americano usando um farto cocar com a inscrição “G. R. Cacique de Ramos – dos 7.000 componentes eu sou 1”, são apresentados 9 retratos de participantes do bloco, já caracterizados para o desfile, do bloco. São fotos posadas de diferentes pessoas, homens e mulheres jovens, brancos e negros, que exibem dentro de um padrão, diversas formas de se tornar um “cacique”: faixas na testa com o nome do bloco, penas, colares, a fantasia arrumada de diferentes maneiras, nos rostos fitas de esparadrapo formando desenhos geométricos, linhas paralelas, triângulos, cruzes. Nas páginas seguintes, duas fotos retratam o grupo da diretoria, uma em frente a um muro pintado com o logotipo do bloco onde posam os diretores, alguns sem camisa, outros com instrumentos de percussão, e outra interna, numa sala ampla que sustenta nas paredes as fantasias usadas nos anos anteriores. Nas mesas, grandes faixas e ao fundo Romeu, o autor das fantasias, e Waldyr, o compositor, conforme anuncia o título da foto, sustentam orgulhosos a bandeira do bloco. Em cima de uma das páginas, figuram três modelos de fantasias femininas feitas de napa com estampas geométricas desenhadas em preto, são variações do conjunto formado por um top curto e uma saia feita de franjas.

A parte textual inicia-se com o relato de Bira contando com suas palavras a história da fundação do bloco, da qual participou desde o início. Fora formado no interior do bairro com o objetivo de brincar o carnaval na rua, em grupo fechado, entre conhecidos. “Mas sabe como é que é, grupo de rapazes participar assim um grupo de moças, coisa pequena, carnaval dá problema, dá aborrecimento, uma série de fatores que não é propício. Aí me deu aquela idéia de criar ... bloco”. Uma maneira simples de relatar, mas envolvente. Da mescla com pessoas de outros grupos teria se formado o Cacique de Ramos: “Eu disse: não, vamos botar Cacique de Ramos, né? Os Cacique de Ramos, sabe? Nesses termos, no plural: Os Cacique, mas é errado, né? Então é o Cacique de Ramos” (MALASARTES n.2, 1976, p.28).

Narra como foi inventada a fantasia, feita a partir de recortes de napa estampados com *silk-screen*, com a preocupação de “criar uma imagem dentro do carnaval”. Conta como o samba “Água na boca”, que mesmo criado por um não-

compositor, “cresceu” no carnaval. Nega que o bloco tenha estrutura similar a das Escolas de Samba e destaca a simplicidade dos elementos estruturadores do bloco e sua organização. Fala sobre as diferenças entre o Cacique de Ramos e as Escolas de Samba: “Bloco é bloco. Agora, escola é escola” e afirma que seria contra a ideia de um bloco copiar a estrutura de competição das escolas de samba: “Cada um tem sua categoria e eu respeito isso” (MALASARTES n.2, 1976, p.29).

As 18 fotos restantes apresentam situações do bloco na rua. Algumas são fechadas em closes de rostos e em expressões espontâneas de alegria e muitas vezes de cansaço. Numa delas, uma jovem que sustenta uma faixa, possivelmente de rainha, exhibe o rebolado de costas, agachada, usando uma versão em miniatura da fantasia do bloco.

Uma imagem captura um momento de possível espera para o desfile. Os integrantes todos sentados no asfalto da rua. Mesmo com suas poses, as mais distintos, há algo que os homogeneiza visualmente: suas fantasias de fato os tornam um conjunto. As peles, em geral morenas, sustentam cocares e geométricas saias brancas franjadas.

Um integrante estirado no asfalto. Ao seu lado, uma imagem prepara o leitor para as fotografias seguintes: um homem batuca o agogô. Abaixo dele, Vergara dispõe as imagens da massa de fato festejando o carnaval de rua. Numa pequena foto, um casal se beija. Ao seu lado, uma aglomeração de “caciques” que mal cabe no quadro é flagrada em movimentos eufóricos, alguns pulam com os braços levantados, outros dançam. A maioria é masculina. Abaixo deles duas imagens. Uma de um grupo de mulheres sambando – uma delas tem o rebolado registrado indiscretamente pela câmera, que a fotografa a partir do chão – e outra de um grupo misto, também dançando. Nesta foto, o fundo, a fachada de um prédio, relembra que o ambiente do desfile é a cidade.

Na página seguinte surge um homem de chapéu batucando um enorme bumbo. Ao fundo, numa escala muito reduzida, os integrantes do bloco festejando.

Logo abaixo, as duas últimas fotos: na de cima a câmera, posicionada junto ao chão, registra do lado esquerdo um homem negro numa pose, que lembra a de um guerreiro tribal. Atrás dele, um homem parado e uma mulher de lado que agita uma bandeira se tornam quase desimportantes. Logo abaixo uma foto mais poética mescla a cena real a seu reflexo numa vitrine. Nela se misturam a massa de pessoas do bloco desfilando numa larga rua (a Avenida Rio Branco?) enfeitada com bandeiras geométricas compostas por quadrados e círculos, ao fundo largos edifícios, ao close de alguns integrantes negros.

Carlos Vergara inicia o seu texto apresentando o Cacique como “um dos ‘blocos de embalo’ maiores do Carnaval carioca”, de estrutura simples, “ao contrário das Escolas de Samba”. Bastaria usar a mesma fantasia para participar do desfile. Os cerca de 5 mil componentes “sairiam” assim dispostos: “na frente, as mulheres; atrás os homens e no meio a bateria, a diretoria e o carro com a rainha e as princesas” (MALASARTES n.2, 1976, p.29).

Segue um parágrafo em que Vergara discorre sobre as fantasias e os adereços dos foliões. Escreve que o carnaval, pouco a pouco se transforma numa “festa artificialmente montada em função da indústria do turismo”. O que teria refletido nas agremiações, que acabariam por “reproduzir o caráter competitivo da estrutura social”, obscurecendo aspectos fundamentais do carnaval, como “romper com a ordem vigente durante o resto do ano”. Ou seja, para Vergara, o valor do bloco encontrar-se-ia na resistência à estrutura de competição dominante nos blocos e escolas de samba: “O Cacique de Ramos tem conseguido crescer sem se deformar” (MALASARTES n.2, 1976, p.29). Seu discurso atribui ao Cacique um valor positivo de resistência diante de um processo mais geral de transformações que tornou as Escolas de Samba um espetáculo competitivo em torno do turismo. O carnaval do bloco seria um momento de subversão política, cultural e social na medida em que serviria de contraposição à estrutura social “competitiva”.

Além do texto de Bira comentando a fundação do bloco, há algumas reproduções de diálogos chamados “Ouvido ao acaso”, das quais três entre quatro reproduzem um brasileiro ou uma brasileira tentando falar inglês. Um deles indica

uma aproximação carregada de interesses a um turista estrangeiro e as outras duas o turismo sexual.

Ao longo das décadas seguintes Vergara continuará sua pesquisa com o Cacique de Ramos, trabalhando a partir das fotografias do bloco e fazendo colagens, montagens, diagramações computadorizadas, sobreposições⁷⁶. Uma dessas fotos de outra série mostra claramente o sentido político que o artista atribui ao bloco: três homens negros sem camisa exibem a inscrição feita com tinta branca “poder” sobre o peito, fazendo referência ao movimento *Black Power* (ainda que o porte físico dos rapazes não fosse exatamente poderoso).

Seguindo a ideia de escrever a partir de uma polifonia de vozes, Vergara reproduz em seguida três excertos do texto da dissertação de mestrado de J.S. Leopoldi, “Escola de samba, Ritual e Sociedade” e um trecho de “O Carnaval como um Rito de passagem”, de Roberto da Matta. O tom acadêmico contrasta com as palavras de Bira. Num deles Leopoldi define o Carnaval como um período de distensão e por isso propício ao abrandamento das formalidades do relacionamento social, um momento adequado para a emergência de manifestações rituais de celebração de aspectos “comunitários”. Na “desordem carnavalesca” se cristalizaria a ideia de igualdade social. Descaracterizando as diferenças sociais se promoveria, ainda que simbolicamente, a igualdade entre os indivíduos.

Mas, não à toa, Vergara cita esses autores. Os trechos que recorta reafirmam sua visão sobre o Cacique como um momento de subversão comportamental e social.

Se retomarmos novamente o artigo de Lina Bo Bardi sobre o “impasse” do “Desenho” lamentando a oportunidade histórica perdida, veremos como a matéria

76 Podemos pensar se essas novas imagens e montagens sobre o Cacique de Ramos aprofundam o sentido original de sua “Reportagem fotográfica” ou se diluem a força de sua proposta.

de Carlos Vergara já aponta para outros caminhos possíveis de diálogo entre a produção artística de ponta e essa nova “cultura popular” urbana emergente.

O conjunto da sua produção voltada ao Cacique de Ramos ensaia uma outra estratégia de aproximação ao popular. Replicando formatos como reportagem jornalística, reportagem fotográfica, ensaio acadêmico e “mixando-os” para criar sua obra, Vergara aprofunda o conceito de obra de arte como processo ou evento.

O objetivo final de seu trabalho é capturar um processo “espontâneo” de criação coletiva em uma sociedade de massas. Assim, dá destaque à simplicidade da organização do bloco, bem como aos artefatos singelos mas eficazes desenhados para tal evento: as fantasias realizadas com material de consumo popular (napa, *silk screen* etc.).

Ao invés de documentar algo que já se extinguiu ou reproduzir o espetáculo apresentado pela TV, Vergara, ao tratar do carnaval, prefere descrever o funcionamento de sua organização, que se utiliza dos recursos disponíveis, sociais e econômicos. O aspecto “mítico” do carnaval cede lugar a uma perspectiva que desvenda a organização de uma manifestação “espontânea”, na verdade não tão distinta das demais organizações sociais, uma vez que se estrutura em hierarquias, disciplina, uniformes etc. O destaque, porém, é dado à maneira como as pessoas se organizam, superando a falta de recursos, para promover o carnaval.

Surgem duas questões simultaneamente. A pesquisa de novos formatos para arte e a inserção social da produção cultural popular.

Quanto à questão da pesquisa de novos formatos para arte, em sua produção sobre o Cacique, Vergara atribui um novo papel para o artista que, ultrapassando (e muito) o de criador de objetos artesanais únicos, e mesmo a proposta de “proposições para criação” de Pape ou Oiticica, assume um outro papel de registro e de ordenação: o de incentivador das produções populares genuínas.

Por outro lado, o trabalho de Vergara também é inovador na medida em que encara a questão da nova inserção da produção cultural popular em uma sociedade cada vez mais permeada pela indústria cultural. Perante a crescente cooptação dos desfiles das Escolas de Samba pelo turismo e pela indústria da comunicação, a precária organização por meio de blocos emerge aos olhos do artista como possível foco de resistência.

Lygia Pape apresenta na *Malasartes* n.2 sua exposição “Eat me – a gula ou a luxúria?” de maneira conceitual. Já abordamos aspectos do projeto “Eat me” nas páginas anteriores, porém agora apresentado numa página dupla da revista, ele acaba por revelar outras nuances. A parte superior das páginas estampa até o limite do papel dois quadros do filme “Eat me”: o *close* das bocas, a primeira fechada, discretos bigodes aparecendo nas bordas, a segunda entreaberta, mostrando dentes e língua.

Pape buscou comentar a ambiguidade dos sentidos na abordagem do filme: “Parte de um SINAL–fome e outro SINAL–sexo. Para os dois sinais crio um clima de sedução, encantatório, o que transforma o espaço num contínuo impossível de codificação a um só conteúdo semântico. É gula ou é luxúria?” (MALASARTES n.2, 1976, p.23). Se o título do projeto representava uma indecisão entre esses pecados, Pape os mescla à baixeza do mercado e sua estrutura, capaz de desvirtuar comportamentos. Insere, ainda, o próprio mercado de arte em sua crítica ao vender a preço módico seus saquinhos de sedução como “objetos de arte”, assinados e carimbados de batom.

Neste momento, em obras como “Eat me”, no lugar da utopia urbana modernista emergem imagens díspares da cidade contemporânea da periferia do capitalismo, uma cidade complexa e contraditória, mas não fragmentada: nela o conjunto dos diferentes territórios, mesmo que cada qual a sua maneira, segue uma mesma e única lógica (MACHADO, 2008, p.164-165).

As imagens de Pape não apenas reconheciam as características particulares da cidade brasileira, como também registravam a dinâmica da mudança em curso no modo de acumulação capitalista. Podemos dizer que nesse trabalho o “popular” se identificava com a indústria cultural e a comunicação de massa, relacionando-se aos produtos do camelô, à cidade informal, ao consumismo: o cenário dos *gadgets* já consolidado. Essa inflexão torna-se mais clara se lembrarmos que em finais da década de 1960, a produção de Pape se aproximara a de Oiticica: para ambos a produção popular da favela servira de fonte para adensar e legitimar uma reviravolta estética.

Por outro lado, a produção popular aparecia no texto de sua dissertação de mestrado, “Catiti catiti, na terra dos brasis” (1980), de maneira idealizada: ao enfocar a favela emergia uma visão que privilegiava a relação entre a cultura material e a vivência. Nada mais distante que o “popular de consumo” que emerge em “Eat me” e da “cidade real” que ele representa.

Pape estava atenta às mudanças decorrentes do “novo espírito do capitalismo”. Nesse sentido, sua exposição é muito bem apresentada em *Malasartes* quando a situam como “sempre à margem do mercado” (MALASARTES n.2, 1976, p.22), pois configura através da ironia um tipo resistência à indústria cultural.

Lygia parece ter indicado com essa instalação que, neste novo período que supera as expectativas modernas, a arte, lembrando novamente F. Jameson (1994), passara a ser um ramo a mais na produção de mercadorias. “Eat Me” marca um momento de desencantamento em relação à política, à indústria cultural e em relação ao comportamento “intestino-cultural”, como Lygia definiu, sobre a mulher, mas foi também definitivo em relação à adoção de uma postura mais anárquica e sarcástica na trajetória de Pape.

Os anos de 1970 testemunham o começo do fim do projeto nacional-desenvolvimentista e inauguram um momento de questionamento a respeito da

ideia de nacionalismo. No modernismo brasileiro, o artista se posicionava como uma espécie de representante do “povo”, lhe dando voz em termos culturais e políticos numa completa identificação com a “cultura popular”; o valor positivo dessa identificação associava-se à resistência às imposições culturais externas.

No momento seguinte, com o projeto do “nacional-popular”, rompe-se a anterior identificação com o “povo” no sentido mítico da existência de uma “cultura genuína”, espontânea, mas não exatamente com o povo em si. Simultaneamente, a instauração da Ditadura militar gera dificuldades inéditas para a atuação do artista/intelectual engajado junto ao Estado Brasileiro.

Temos, nesse sentido, a dissolução de um projeto único de construção da nação e ao mesmo tempo a legitimação do conflito e da crítica. *Malasartes*, ao divulgar variadas formas de lidar com a referência ao popular, contribui para o desmonte dessa anterior visão consensual. Em seu lugar, propõe outra estratégia: a crítica negativa, que redundará numa nova inserção social do artista/intelectual e configura um momento distinto do anterior, modernista, através de outro campo de atuação, desde fora do Estado. O sistema das artes é o meio encontrado para discutir essa nova inserção.

Por outro lado, a partir da publicação da Política Nacional de Cultura (1975), a questão da presença do nacional torna-se política de Estado. As manobras do sistema de arte anulam ou neutralizam as perspectivas de resistência vindas da produção popular. *Malasartes*, em oposição às propostas culturais que se encaixam nas políticas do Estado, apresenta outras que desafiam o sistema das artes. Surgem representações simultaneamente críticas à ideologia nacionalista e que investigam novas formas de representação do elemento popular.

Nesse período, o mercado passa a ditar um outro vínculo entre artista/instituição. *Malasartes* não lida mais com a “arte brasileira” (como os modernistas), mas com os debates sobre os rumos possíveis da arte feita no Brasil.

As alternativas apresentadas pela revista, como as “Inserções em circuitos ideológicos” de Cildo Meireles, a arte postal, performances etc. demonstram como o experimentalismo artístico emerge como postura crítica. Nessa perspectiva se renovariam as possibilidades de inserção social da arte e do artista.

Devemos também lembrar que o Brasil de meados dos anos 1970 já evidenciava reconfigurações resultantes de dez anos de políticas do regime militar: um novo patamar social, econômico e cultural fora atingido, mas sob a égide de uma “modernização conservadora”. Existia uma configuração de Brasil pós-milagre econômico. Embora houvesse inegáveis avanços econômicos, eles ainda reproduziam muitos aspectos estruturais, sociais e culturais “arcaicos”.

A modernização se concretizara de forma incompleta: autoritária por não alcançar de fato uma efetiva reestruturação social. As camadas mais pobres foram incorporadas como nunca ao processo de modernização, tendo seu cotidiano transformado pelas inovações da indústria e de produtos, mas este processo não deixava de reproduzir ou criar novas carências básicas.

Num país periférico, o consumo de massa é deficitário, o que abre espaço para a criação, recriação e invenção dos elementos cotidianos. Para gerir sua vida, o “povo” tem que articular as pautas de um cotidiano massificado com outros saberes, pois há a necessidade de improvisar, de dar um jeitinho etc. e deste modo emerge a produção popular, com traços inovadores, criativos.

Artistas como Pape, Vergara e Rio Branco percebem essa nova configuração urbana e social e nela veem um material renovado a ser trabalhado. “Satélites”, “Eat me” e o “Cacique de Ramos”, cada um a seu modo, tratam dessas carências específicas (e estruturais). Se, por um lado, suas propostas tratam de especificidades da nova conformação do país, voltando-se a questões próprias a determinados grupos, por outro, apontam aspectos da ampla estrutura que as produz. Esta produção inusitada é permeada por aspectos advindos da desigualdade social, fechamento do espaço público, falta de planejamento urbano etc. Olhando para o particular, desvendando as contradições presentes em cada grupo, *Malasartes* aproxima-se do universal. Desta forma, pode-se dizer que

abrigaria parte da produção dos anos 1970 dedicada a investigar as possíveis articulações entre progresso, modernização e carência.

Essas estratégias de certa maneira colocam a produção de arte no Brasil em dia com a produção internacional. Esta forma de trabalho já havia sido iniciada na pesquisa de Hélio Oiticica nos anos 1960 e tem nos “Parangolés” um exemplo paradigmático. Essas ações, próprias da arte experimental dos anos 1970, indicam ainda os caminhos que posteriormente seriam desenvolvidos, como apropriaçionismos, os coletivos de arte, o grafite etc. – contribuições importantes para a prática atual da arte contemporânea no Brasil.

Outro ponto é que estas propostas constroem uma aproximação que é nova, diferente do modernismo e também crítica a ele: em lugar de idealizar um “popular”, os artistas o reencontram na realidade urbana cotidiana. Essa mudança do popular “mítico” para um popular “real” também se reflete nos suportes artísticos escolhidos. Se antes havia o interesse em firmar a idealização do povo, neste período, os artistas desenvolvem estratégias na materialidade do trabalho que são completamente inusitadas. Suas propostas derivam de apropriações dos formatos utilizados pela própria comunicação de massa: Vergara reproduz uma reportagem de revista “popular” que mescla fotos, textos etc., Rio Branco remonta o formato de uma matéria de jornal e Pape usa imagens da publicidade e objetos de barracas de camelô mesclando-os a filmes e textos. Recusando e ao mesmo tempo criticando os meios convencionais, trabalham a partir de elementos que permeiam o cotidiano urbano de massa. Desenvolvendo as conquistas do Neoconcretismo e da arte dos anos 1960, os artistas avançam na investigação de objetos (até certo ponto) inapropriáveis pelo mercado e de espaços além do “cubo branco”. Com isso, redefinem o papel da arte e do artista no ambiente cultural.

A produção experimental veiculada na revista, mais que definir claramente novas tendências para a arte contemporânea, colabora para desestabilizar a estrutura de representações que sustentava a ideologia nacionalista retomada pela Ditadura. (Há um grande contraste entre a concepção de cultura nacional que

permeia a Política Nacional de Cultura e a existente no “Eat me” de Lygia Pape, por exemplo). As experimentações de *Malasartes* estariam de certa forma desconstruindo a perspectiva anterior para que pudessem surgir novas configurações do popular a partir de aspectos excluídos das posições anteriormente hegemônicas.

Um contraponto a essa estratégia adotada pela revista se encontra na propaganda da companhia de aviação VASP, estampada na contracapa da primeira edição: ela reproduz desenhos dos ícones do folclore brasileiro ao estilo das xilogravuras dos cordéis nordestinos: o sertanejo de pés descalços, a renda de bilro, o bumba-meu-boi, o berimbau da capoeira, a cela de montaria do vaqueiro, um pote marajoara e uma viola, para fazer a propaganda do turismo via aérea. Os elementos aos quais o anúncio recorre são facilmente identificados como “folclore” ou “cultura brasileira” e dão suporte para o anúncio de um tipo específico de turismo, não mais urbano ou voltado às belezas naturais, mas àquele voltado ao conhecimento da “cultura nacional”.

O verdadeiro brasileiro deve conhecer (pela VASP) as manifestações de cultura do país: “A melhor maneira de se entender o gênio artístico do brasileiro é você entrar num Super Boeing 737 da Vasp e sair voando por esse Brasil”, ou, em outro trecho do anúncio: “Para compreender a arte de um povo você precisa conviver com esse povo”.

É sintomática a presença dessa propaganda numa das contracapas da revista. Na verdade, ela encerra o primeiro número de *Malasartes*, mais voltado à “análise do circuito”, por assim dizer. Sua presença sinaliza que nos idos de 1975, o regime militar com suas ações na área da cultura, mas não só ele, como também o próprio sistema de arte e suas instituições, já cristalizara uma leitura consistente acerca da cultura popular.

Por isso, ao falar de arte e cultura brasileiras, *Malasartes* se centra na crítica ao sistema da arte, e não propriamente na produção popular. O povo ou o popular deixam de ser centrais às discussões de arte. Num período em que a própria cultura passa a ser institucionalizada, o circuito e o mercado de arte ganham importância.

Interessa para a revista discutir esse novo momento, em que o mercado passa a ditar as regras da produção cultural, e pensar alternativas.

Diante de uma situação desfavorável, *Malasartes* tenta resgatar uma perspectiva crítica. Recusa a representação de “povo” vinda do modernismo e também a resgatada pelos CPCs. Propõe também uma consciência crítica sobre a expansão da indústria cultural e seus elementos. Refutando uma e outra perspectiva, os artistas escolhem experimentar outras maneiras de lidar com o “popular”. Se a “cultura popular” era vista como a “essência” da nação, se abandona essa convicção em favor de outra, que vendo a cultura popular como constructo social, propõe a explosão, o desmonte deste conceito.

Por fim, gostaríamos de comentar brevemente as imagens que estampam as capas das revistas. Uma rápida análise das capas dos três exemplares revela pontos focais da discussão de *Malasartes*. As duas primeiras colocam em evidências as discussões dominantes, acerca do circuito de arte. O primeiro número apresenta uma fotografia, de autoria de Arnaldo Pappalardo, de uma praça recortando parte de uma estátua e seu pedestal. A imagem não cabe no quadro. Além da alusão ao “Nu descendo a escada” de Marcel Duchamp, parece indicar que serão tratadas questões relativas aos limites da inserção social da arte. Já a capa do segundo exemplar, uma fotografia de Bina Fonyat, mostra uma parede de ripas de madeira na qual, embaixo, perto do chão, se abre uma fresta, por onde, de costas, olha uma pessoa agachada vestida com roupas escuras. Essa cena urbana aparentemente encontrada ao acaso, dialoga com a possibilidade aberta pela revista de discussão e tentativa de interferência no sistema de arte.

A capa do terceiro número (que, na verdade, bem poderia ser trocada pela do número dois, o que concentra o conjunto de artigos sobre “cultura popular”), reproduz uma foto de Miguel Rio Branco, um *close* da frente de um caminhão ornamentado com dizeres e representações de animais selvagens. Diferente das

outras capas, refere-se sem dúvida a algo que é “brasileiro”. Sobre o painel retrata um jacaré empalhado de boca aberta e dentes afiados à mostra. Na frente do veículo, uma placa redonda estampa uma onça pintada rugindo. Ao mesmo tempo em que o enquadramento remete ao moderno sistema viário de transporte (o desenvolvimentismo de Juscelino, o rodoviarismo ou mesmo à Transamazônica), faz referência à cultura popular. Se o caminhão representa a produção industrial-racional, estandardizada, a foto enfatiza justamente as particularidades na apropriação dessa produção. A placa de identificação do veículo, símbolo de catalogação e racionalidade, apresenta um forte contraste com as outras informações presentes na foto. A cidade da placa, Aparecida do Tabuado, no Mato Grosso, remete a uma região (real e simbólica) específica: o interior do Brasil.

Aparecem na foto três elementos que, juntos, constroem uma apropriação individual, as quais tornam este o caminhão de um determinado motorista: um jacaré empalhado, uma onça pintada rugindo, e, no para-choque, a frase “A pior pobreza e a ignorância”. As duas imagens remetem à natureza ou ao “povo brasileiro”, associação que se reafirma e se contradiz. São duas feras, predadores temíveis, de bocas abertas em posição de ataque. Porém o que a imagem da onça promete é desmentido pela presença do jacaré, morto e empalhado. A frase estampada mais abaixo comenta essa contradição. A falta dos acentos provoca um duplo sentido. Esse conjunto harmonioso e ao mesmo tempo dissonante parece ser fruto de um momento de autoconsciência ou mesmo de arrogância do motorista. Por fim, “A pior pobreza é a ignorância” também serve como lema da revista em relação à situação das artes e do que seria a cultura popular nesse momento.

Fotografia

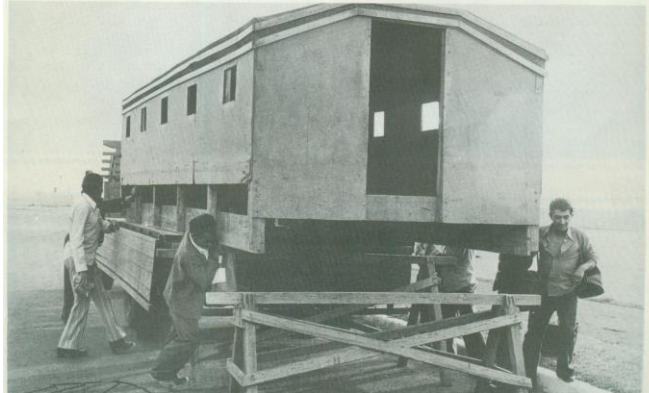
SATÉLITES Miguel Rio Branco

Brasília do lado da sombra, detrás dos palácios e das catedrais. O "outro" de Brasília: as cidades-satélites, as populações que moram do lado de fora, à margem, que são o excesso, algo que parece escapar ao planejamento e à razão. Um olho crítico percorre e registra a vida e o ambiente dessas populações. O ensaio de Miguel Rio Branco revela o avesso de Brasília.

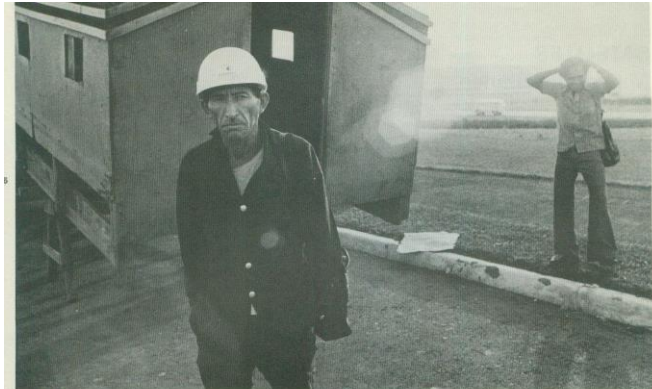


DF Eixo Monumental: caminhão com sua caixa adaptável transporta operários para local de trabalho

DF Eixo Monumental: caixa sendo retirada do caminhão e colocada sobre cavalete



Para o operário que trabalha nas construções civis de Brasília, forçado a viver nas distintas cidades-satélites, é praticamente impossível utilizar o sistema de transporte estadual. Os poucos ônibus são lentos e superlotados, além do preço da passagem estar acima de seu poder aquisitivo. Clientes de tal estado de coisas, as companhias construtoras improvisaram espécies de casas móveis – algumas das barracas das cidades-satélites – que são equilibradas em caminhões de carga para uma viagem diária de cerca de uma hora, assegurando assim a frequência e pontualidade de sua mão-de-obra. Desligado dos ideais que o fizeram abandonar sua cidade em busca das melhores condições oferecidas por Brasília e confrontado com valores culturais alheios a sua antiga realidade, o operário termina por perder a própria identidade. Trabalhando na construção de uma cidade que não tem condições de comportá-lo, perdido nos novos padrões de consumo, símbolos de segurança e aspiração social, ele carrega consigo o desordem resultante da luta pela sobrevivência dentro de um ambiente hostil. Transportado como carga, esmagado por uma arquitetura empresarial que não compreende, relegado à condição de quase marginal em meio a uma cidade burocratizante, agarra-se aos símbolos mais próximos de poder e felicidade. Seu salário, insuficiente para os gêneros de primeira necessidade, é consumido em créditos intermináveis. Sua meta principal é possuir uma televisão. E sua antena deve ser maior que a do vizinho. Sua casa é de madeira, mas a imagem que sai do seu aparelho de TV é a mais perfeita. Sua casa resume a pedras de papel coladas nas paredes, a caixas vazias recolhidas durante o dia de trabalho na cidade, a retratos de cantores de boate, mas a imagem do espaço, quarto, sala, sua cozinha sem comida, estão cheios do som exterior, do país inteiro. Ele habita a capital, pode estar cansado e minado pelo excesso de trabalho, pela viagem, pela subalimentação, mas tem os símbolos, a ligação. Sua casa e a casa do habitante de Brasília estão unidas. Pelas mesmas cores, mesmo brilho e mesmo locutor. Sua caixa e a dele podem ser diferentes, mas ele tem seu carro televisionado, sua possibilidade de crédito, sua mina. (Vera Caldes)



DF Eixo Monumental: operários chegando ao local de trabalho



DF Eixo Monumental: caminhão e caixa



DF Setor Bancário: caixas em posição para transformação do caminhão em ônibus

DF Setor Bancário: operários aguardam partida



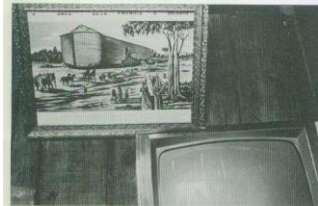
DF Taguatinga: caminhão com caixa estacionado em frente a casa particular



Satélites (Miguel Rio Branco)
Malasartes n.2 (1976)



DF Taguatinga: Bar Bolero e floresta de antenas



DF Ceilândia: interior casa



DF Ceilândia: interior casa

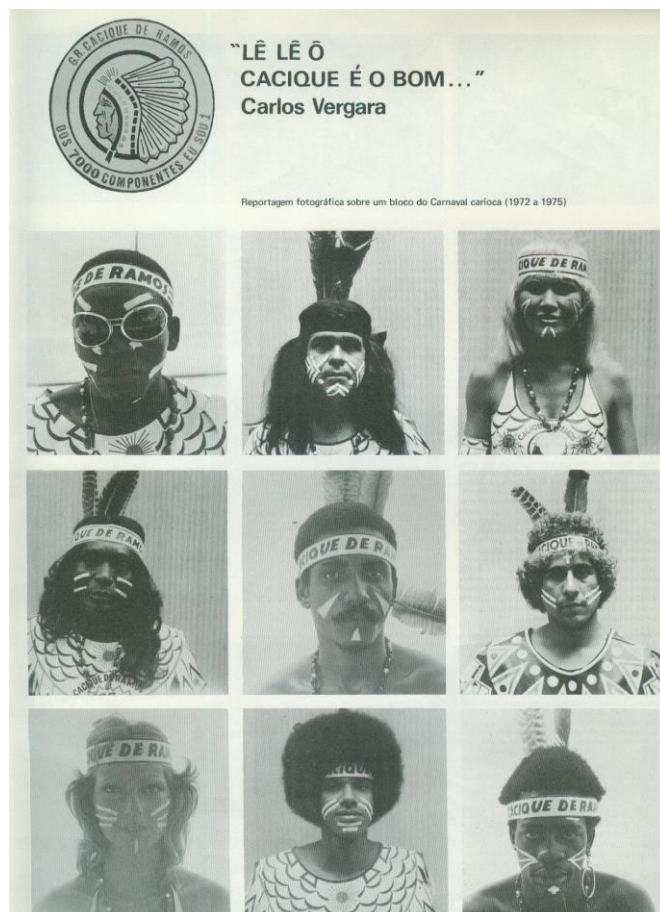


DF Taguatinga: interior casa



DF Taguatinga: interior casa

Satélites (Miguel Rio Branco)
Malasartes n.2 (1976)



Le lê ô Cacique é o bom... (Carlos Vergara)
Malasartes n.2 (1976)



Le le ô Cacique é o bom... (Carlos Vergara)
Malasartes n.2 (1976)





OUVIDO AO ACASO Nº 1888
Moreno na avenida para um sulço que fotografava
uma roda de samba:
Ô cara! Ô cara! Ô cumpadi
You speak strange?
You speak strange?
Speakingish?
So so mor ou less

OUVIDO AO ACASO Nº 1975
Baiano num bar da avenida para o parceiro
lamericano!:
C'mon C'mon
Brazil is very good
Rio is very beautiful
C'mon C'mon

"... definirmos o Carnaval como um período pa-
rar de distensão e, consequentemente, propício ao
atendimento das formalidades próprias do relacio-
namento social. O período carnavalesco, portanto, se
constituiria no momento adequado — uma vez que
pelo extremo de distensão social — à emergência de
manifestações rituais de celebração dos aspectos
comunitários "da estrutura social", isto é, de congre-
gamento entre seus agentes". (J.S. Leopoldi, "Escola
de Samba, Ritual e Sociedade").

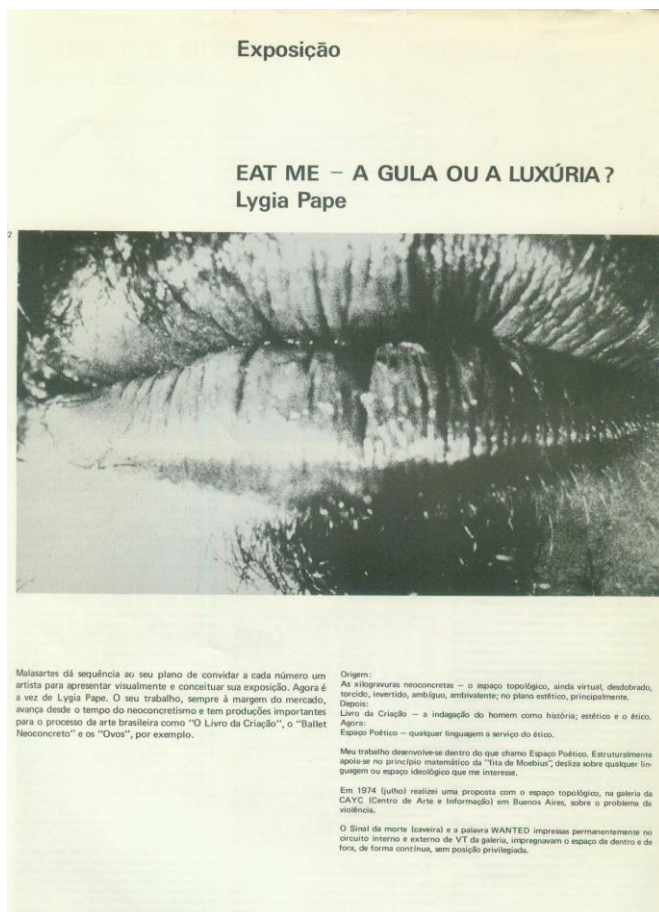
"Esta disordem carnavalesca consubstanciada efeti-
vamente pelas possibilidades de excesso do compor-
tamento individual é o aspecto em função do qual se
crystaliza a ideia de igualdade social proclamada no
dramatiza carnavalesco. É como se ao "mundo da
distensão carnavalesca" — a qual se associa as segregações
entre grupos e classes, propiciadas pela ordem social —
se adrequecesse o "mundo da fantasia" — a que cor-
respondem, inversamente, os processos da "disordem
social" que, desvalorizando aquelas diferenças so-
ciais, promovem (sendo que simbolicamente) a qual-
dade entre os indivíduos" (J.S. Leopoldi, "Escola
de Samba, Ritual e Sociedade").

Segundo Victor Turner, "comunidades" seria o oposto
de estrutura. Na estrutura, socialmente, entre outros,
os aspectos da permanência, da autoridade, da posi-
ção definida, da não espontaneidade social e ideoló-
gica, das distinções de "status" e riqueza, da seculari-
dade e da obediência, da hierarquia e do conhecimen-
to técnico. Na "comunidade" situam-se as relações e
os elementos inversos: o pessoal em oposição ao im-
pessoal, o intuitivo em contraste com o técnico, a au-
sência da propriedade e de insignia em contraste com
a posse e o "status". (Extraído de "O Carnaval como
um Rito de Passagem", em "Ensaio de Antropologia
Estrutural", Roberto da Matta, 1973).

"Assim como na sociedade pré-letrada, os ciclos de
desenvolvimento individuais e sociais são entrecorta-
dos por instantes mais ou menos prolongados de limi-
nidade ritualmente guardada e estimulada cada um
com seu número de "comunidades" potenciais, assim
também a estrutura de fase da vida social nas socie-
dades complexas é também entrecortada por inúmeros
instantes de "comunidades" espontâneas, mas sem mo-
tivos provocadores institucionalizados e sem salva-
guardas. (...) A ação estrutural prontamente se tor-
na árdua e mecânica se aqueles que nela estão envol-
vidos não forem periodicamente imersos no abismo
regenerador da "comunidade". (Extraído de "Escola
de Samba, Ritual e Sociedade", tese de mestrado
de J.S. Leopoldi, 1975; o texto entre aspas é de
Victor Turner).

Texto de Bira recolhido por Bernardo de Vilhena e
Gerais Vergara.

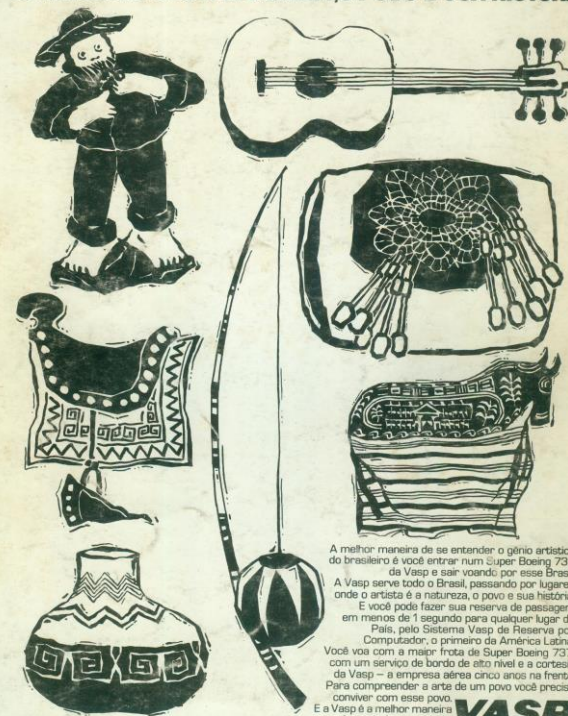
Le le ô Cacique é o bom... (Carlos Vergara)
Malasartes n.2 (1976)



Eat me – a gula ou a luxúria? (Lygia Pape)
Malasartes n.2 (1976)



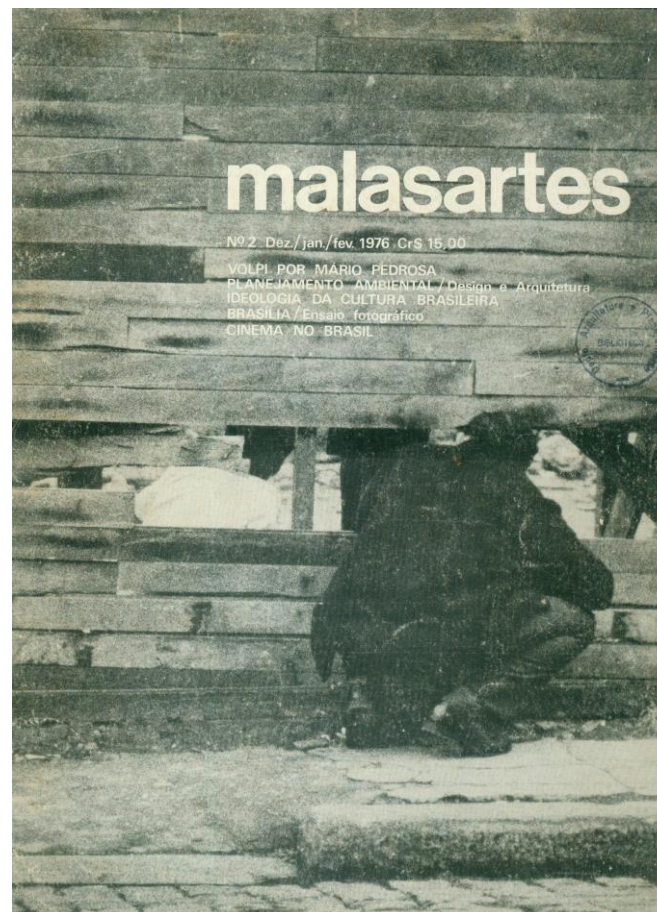
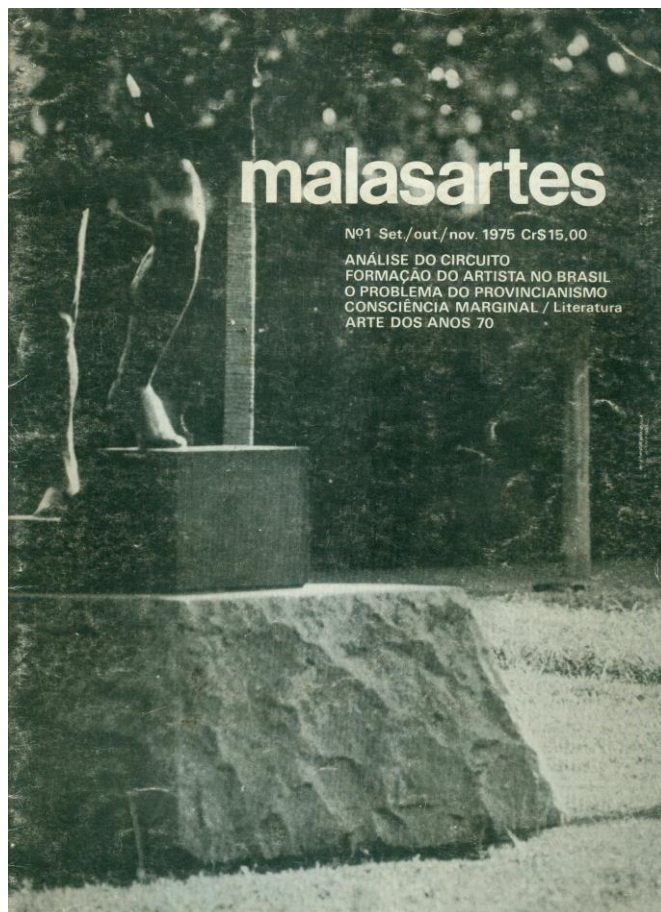
**CONHEÇA PELA VASP UMA ESCOLA DE ARTE ONDE
OS MESTRES SÃO A NATUREZA, O POVO E SUA HISTÓRIA.**



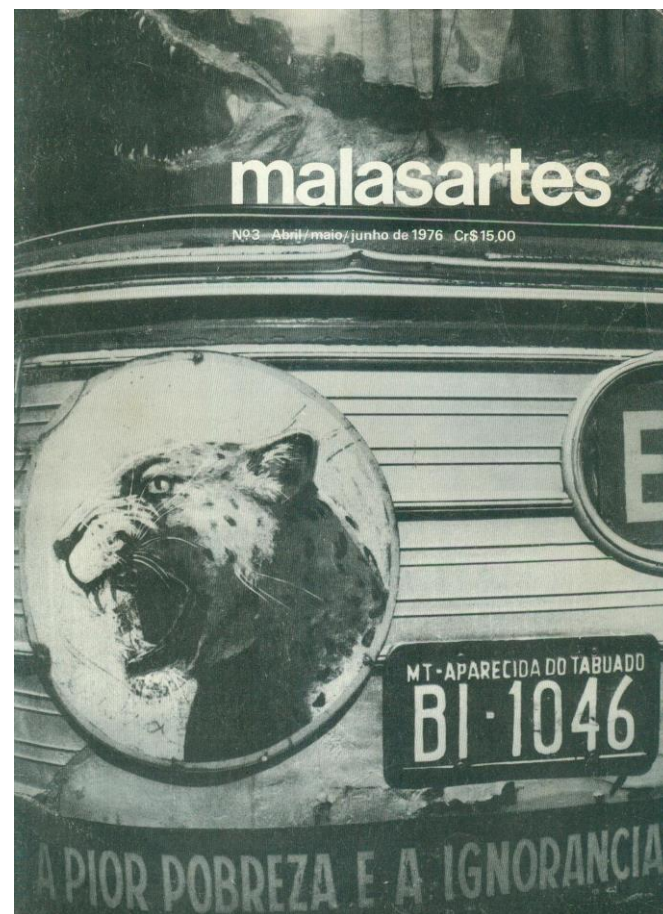
A melhor maneira de se entender o gênio artístico do brasileiro é você entrar num Super Boeing 737 da Vasp e sair voando por esse Brasil.
A Vasp serve todo o Brasil, passando por lugares onde o artista é a natureza, o povo e sua história.
E você pode fazer sua reserva de passagem em menos de 1 segundo para qualquer lugar do País, pelo Sistema Vasp de Reserva por Computador, o primeiro da América Latina.
Você voa com a maior frota de Super Boeing 737, com um serviço de bordo de alto nível e a cortesia da Vasp — a empresa aérea cinco anos na frente.
Para compreender a arte de um povo você precisa conviver com esse povo.
E a Vasp é a melhor maneira de você chegar até ele.

VASP

Propaganda da VASP
Contracapa da Malasartes n.1 (1975)



Capas do primeiro e segundo exemplares da revista Malasartes (1975-1976)



Capa do terceiro exemplar da revista Malasartes (1976)

A arte moderna no Brasil se relacionou com o projeto político de nação sob diversas maneiras; em alguns momentos essas instâncias se aproximam e em outros se afastam, conformando diferentes etapas. Iniciamos essa tese empenhados em mostrar como a proximidade dos artistas criadores ao popular se distinguia daquela caracterizada pelo modernismo imediatamente anterior.

Lina Bo Bardi, inaugurando um olhar distinto sobre a produção popular “pré-artesanal”, escolhe entre a diversidade dos objetos que coletara aqueles “funcionais”, o bule feito de lata de óleo, o balde de pneu velho, as lamparinas de folha de flandres. Distante da busca pela descoberta da “essência”, do “espírito” brasileiro nas artes populares, o olhar de Lina, já tarimbado pelas análises de arquitetura, destaca a funcionalidade, o valor do “útil e necessário”. Elabora a partir desses objetos um projeto de nação voltado à construção do futuro, emancipado política e culturalmente, contra hegemônico no sentido gramsciano.

Para o historiador Eric Hobsbawm (1991), em seu estudo sobre a “invenção histórica do Estado-nação”, existiria uma periodização, a qual é retomada pela filósofa Marilena Chauí (2000) para analisar as diferentes fases e conotações do nacionalismo na história do Brasil. Para o autor, o ano de 1830 teria marcado o surgimento da “nação” no vocabulário político e suas mudanças teriam ocorrido em três etapas: a primeira, de 1830 a 1880, chamada de “princípio da nacionalidade” vincularia nação e território, a segunda, de 1880 a 1918 seria designada como “ideia nacional” e articularia a nação à língua, à religião e à raça, e a terceira, de 1918 aos anos 1950-1960, chamada de “questão nacional”, enfatizaria a “consciência nacional”, definida por um conjunto de lealdades políticas. O surgimento do Estado moderno teria sido o ponto de partida para tais elaborações (CHAUÍ, 2000, p.16). Nessa última etapa, o nacional se distanciaria de concepções que o associam ao passado, se desvinculando das raízes históricas para relacionar-se a um projeto de futuro para a nação.

considerações
finais

A construção de Brasília exemplificaria essa última fase em que o vínculo às raízes históricas já suscita pouco interesse. Se o artesanato popular tradicional fora outrora capaz de indicar o que caracterizaria a “alma brasileira”, nesse período importava a construção da nação brasileira como projeto de futuro.

Nesse sentido, o popular vai ser interpretado pelos quatro criadores não mais como “essência brasileira”, mas como abertura de novas possibilidades para a construção dessa nação. Para Lina, por exemplo, o “pré-artesanato” abre a possibilidade de pensar o *design* brasileiro.

De certa maneira, Lygia Pape e Hélio Oiticica dão continuidade à redescoberta do popular iniciada por Lina Bo Bardi. Porém, em suas mãos, a atenção dada à “funcionalidade” da produção popular sofre uma reviravolta. Como Lina, a relação que estabelecem com o objeto popular não visa mais a busca de um espírito nacional, mas, no seu caso, volta-se à ativação da participação do espectador. O destaque que atribuem aos aspectos construtivos serve para o desenvolvimento de outras questões, como a flexibilidade extrema entre os espaços da arquitetura popular, a permeabilidade entre o dentro e o fora etc., estas descritas em termos mais artísticos que utilitários. A descoberta da “construtividade primitiva popular” se torna um caminho para o prosseguimento de suas pesquisas, permitindo que construam um novo olhar sobre as manifestações populares e redefinam a participação na obra de arte.

Interessante perceber como a participação, um termo fundamentalmente político, se desloca nesse período para o meio cultural. Ela passa a redesenhar a experiência, primeiro da própria obra e depois, nas palavras de Oiticica, no “descondicionamento de comportamentos”, reverberando, como concepção, para todas as ações do sujeito no mundo. Porém, embora vislumbrando profundas transformações na relação homem/mundo, a ampla noção de projeto, tal como pensara Lina, de largas dimensões políticas e culturais, se esmaece na trajetória destes dois artistas em função da pesquisa pela participação ativa voltada para o momento presente. Por outro lado, novas questões como o interesse pelo cotidiano

e a cidade contemporânea e seus elementos começam a ser incorporados às propostas.

Pouco a pouco fica claro que o cerne de suas experimentações não é o “popular”, mas a série de experiências participativas que inauguram, decorrentes da vivência direta com a cultura do morro. Lembrando Favaretto (2007, p. 94), “O interesse de Oiticica por práticas populares não implicava recurso à valorização, dada naquele momento, à cultura popular com ênfase em ‘raízes populares’. O destaque dado à Mangueira, ao samba, à construtividade popular, deriva da sua concepção de antiarte ambiental, da sua experiência da marginalidade”. Assim, não tarda para ambos os artistas romperem os moldes do popular para se lançarem à pesquisa de outras alteridades, marca da trajetória de Oiticica em Nova Iorque e de Lygia Pape, que na década de 1970 começa a se interessar também por temas como a comunicação de massa, o feminino e a questão de gênero.

Se essa nova postura corresponde ao desmonte das imagens construídas sobre o popular e à busca de novas estratégias artísticas para lidar com o material proveniente da indústria cultural, por outro lado, ela também indica o quanto a estrutura social brasileira, o próprio “popular”, mudara radicalmente no intervalo entre as décadas de 1950 e de 1970.

Somente na década de 1970, na produção nova-iorquina de Oiticica, é que encontraremos uma autocrítica ao resíduo subsistente vindo do seu repertório anterior, a Mangueira. Quando encontra o *rock and roll*, que prescinde de iniciação prévia, Oiticica percebe suas “vantagens” frente ao samba. Mais que a origem cultural de suas referências, é o elemento da dança que se mostra estrutural à sua pesquisa. Na trajetória de Lygia Pape ocorre algo semelhante. Embora em sua produção alguns aspectos do popular tradicional tenham sido recorrentemente retomados ao longo da década de 1970, a artista passa a recorrer crescentemente à ironia, como um recurso de distanciamento, para tratar, por exemplo, dos mitos de formação do povo brasileiro. Para estes dois artistas, o período marca o que podemos chamar de crítica da crítica da relação já estabelecida com o popular.

Nessa fase, os artistas aumentam o escopo do material com que trabalham, se desligando definitivamente da referência ao anterior “popular”. Passam a lidar com grupos sociais específicos, múltiplas alteridades. Podemos citar a proposta de Oiticica das “Cosmococas” (já muito distantes, por exemplo, dos “Bólides”, embora ambas propusessem novos comportamentos) e o texto de Pape sobre “A mulher na iconografia de massa”, que marca um contraponto à sua dissertação de mestrado “Catiti catiti, na terra dos brasis”.

Essa inflexão, do popular ao “pop popular”, reflete pontos característicos da trajetória de Pape e Oiticica: vivência em Londres, Nova Iorque ou a nova experiência com a cidade contemporânea, mas essa inflexão também extrapola a carreira deles. Pode-se dizer que a estrutura do país estivesse enfrentando importantes mudanças e, mesmo internacionalmente, depois de 1968, as expectativas depositadas na classe operária foram postas em dúvida, recolocando em outros termos a questão do sujeito histórico, agente de mudanças. As “minorias” passam a concentrar as esperanças, iluminadas pelos esforços em torno das políticas de identidades. Indiretamente, o trabalho de Pape e Oiticica reflete essas mudanças, que, atentando para outros aspectos do urbano, recriam mais uma vez a forma de relação com a realidade.

O caso citado do Flávio Império, a viagem a Cuiabá e sua identificação com “a gente do Coxipó”, mostra justamente os impasses de um artista engajado nesse momento em que as esperanças depositadas no popular já se esvaíam. O “popular” se transformara quase num signo no período em que a produção artística e arquitetônica adentrava no mundo da mercadoria. O texto de Império mostra sua má consciência nesse momento e a necessidade de encontrar outra estratégia pra construir uma crítica.

Uma das tendências dessa crítica no interior das artes plásticas começa a centrar o foco na importância da comunicação de massa e da indústria cultural, como indica a produção encontrada na revista *Malasartes*. Sua análise aponta como as inflexões nas trajetórias de Pape e Oiticica não eram casos isolados. A revista

veiculou propostas com diferentes nuances de novas relações possíveis com o popular, porém um popular que já não se relaciona com o anterior conceito de “povo brasileiro”, mas privilegia a diversidade. *Malasartes* retrata uma nova dinâmica das artes plásticas em um momento rumo à abertura democrática. Embora a Ditadura, através de políticas públicas, agora incentivasse a produção cultural, a revista mostra a necessidade dos artistas posicionarem-se diante dessa situação.

Interessante notar como a revista publica tanto a crítica teórica da ideologia do nacional quanto propostas artísticas que tentam retratar o povo, o antigo popular sob enfoques completamente distintos. De certa maneira esses trabalhos experimentais desenvolveram estratégias que hoje em dia se encontram no *main stream*: obras sobre minorias ou políticas de identidades e distintas formas de apropriaçionismos alcançaram consenso e foram incorporados, assim como a própria ideia de multiculturalismo.

No momento em que a *Malasartes* veicula essas propostas, elas ainda eram uma novidade potencialmente explosiva. Por um lado, a revista aponta como na época já se vislumbrava uma situação pós-moderna, no sentido da alta permeabilidade entre indústria cultural e alta cultura. Naquele momento, algumas tendências apostavam nessa dissolução, na esperança de que, rompendo a camisa de força de cada uma delas, pudessem surgir novos conteúdos que estivessem reprimidos por essa compartimentação.

No entanto, o advento do pós-modernismo acaba frustrando essas expectativas. Na maioria das vezes, as propostas contemporâneas incorporam sem maiores problemas as diversidades e heterogeneidades culturais, mas nem sempre com seu conteúdo crítico.

Ao longo do texto, procuramos demonstrar por meio de exemplos como as produções críticas dos anos 1960 se relacionam à produção contemporânea. Embora essa não seja a única genealogia possível, consideramos razoável defender uma continuidade entre elas por meio da própria análise dos trabalhos. Essa relação

de continuidade seria o elo existente entre “Parangolés” e o projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?”.

Por outro lado, o texto também atesta como as ideias de projeto de nação, vanguarda, intelectualidade e povo vão se erodindo ao longo do processo, o que evidencia a estrutural relação de interdependência entre esses termos.

Finalizada nossa tese, podemos dizer que da década de 1970 até a década atual o popular continua a sofrer importantes mutações, no entanto esse período, mais atual, é suficientemente complexo para sustentar outros estudos.

A ARTE DE OLHO NO FUTURO – PARA LYGIA PAPE EVENTO TEM UMA FORÇA INOVADORA. **O Globo**. Rio de Janeiro. 03 maio 1993. Segundo Caderno.

ADES, Dawn. **Arte na América Latina**, a era moderna 1820-1980. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

AGUILAR, Gonzalo. **Na Selva Branca**: O Diálogo Velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos. In: BRAGA, Paula. (org). *Fios soltos*: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

AGUIILLAR, Nelson. **Lina Bo Bardi**. II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp. Campinas. Mar. 2006. In: [www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/\(5\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/palestrantes/(5).pdf). Acesso em: 04 mar. 2009.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. **Carro-zero e pau-de-arara**: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.4.

AMARAL, Aracy. (coord.). **Arte construtiva no Brasil**: Coleção Adolpho Leirner. Tradução Izabel Murat Burbridge. São Paulo: DBA, 1998.

_____. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burger. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. **Arte pra quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. (Org.) **Expoprojeção 73**. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973. Catálogo de exposição.

referências

- _____. **Projeto construtivo brasileiro na arte:** 1950-1962. Rio de Janeiro: MAM, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. **Uma curadoria/um catálogo:** a exposição do Projeto Construtivo Brasileiro na Arte. Texto apresentado no Concretism and Neoconcretism: fifty years later - International Colloquium of 20th Century Latin American and Latino Art, Museum of Fine Arts, Houston, Texas, sept. 2007.
- ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional.** São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- _____. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- ANOS 70: **TRAJETÓRIAS.** São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.
- ARANTES, Otília. **Mario Pedrosa diante da arte pós-moderna.** Arte em Revista n.7, CEAC. São Paulo, 1983.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna:** do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ASBURY, Michael. **O Hélio não tinha ginga.** In: BRAGA, Paula. (org). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica.* São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **This Other Eden:** Hélio Oiticica and Subterranean London 1969'. In: Brett, G. & Figueiredo, L. (ed.). "Oiticica in London". Tate Publishers, London, 2007, pp.35-39.
- BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea brasileira:** texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Contra capa. 2001.
- BASUALDO, Carlos (org). **Tropicália:** uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac & Naify, 2007. Vários autores.
- BHABHA, Homi K. **Nation and narration.** London: Routledge, 2009.

- BORELLI, Sílvia H. Simões. **Cultura Brasileira: Exclusões e Simbioses**. In: *ANOS 70: TRAJETÓRIAS*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.
- BORJAS-VILLEL, Manuel J.; VELÁSQUEZ, Teresa. (curadoria). **Lygia Pape: espaço imantado**. Textos de Paulo Herkenhoff [et al.]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.
- BRAGA, Paula. **Conceitualismo e vivência**. In: BRAGA, Paula. (org). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. (org.). **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRETT, Guy. **A lógica da teia**. In: PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia: Lygia Pape*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- _____. **Brasil experimental**. Arte/vida: proposições e paradoxos. MACIEL, Kátia (org.); REZENDE, Renato (trad.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- _____. **Um salto radical**. In: ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify. 1997.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Espaço da arte brasileira.
- BUCHMANN, Sabeth. **Da Antropofagia ao Conceitualismo**. In: BRAGA, Paula. (org). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CALL ME HELIUM. **Rio Jovem**. Disponível em: <<http://riojovem.com.br/alto-falante/call-helium/>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

- CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. **Lina Bo Bardi: as moradas da alma.** Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos, 1997.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2005.
- _____. **Quase Cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/80.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- CARDOSO, Ivan. **A Arte Penetrável de Hélio Oiticica.** *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 nov. 1985, p. 48.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Cosmococa – Programa in Progress:** Heterotopia de Guerra. In: BRAGA, Paula. (org). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica.* São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CATALOGUE RAISONNÉ HÉLIO OITICICA. Textos originais de Hélio Oiticica e outros em mídia digital - versão preliminar do Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2004. 3 CD-ROM.
- CHAUÍ, Marilena. **O Mito fundador do Brasil.** São Paulo: Folha de São Paulo, 26 de março de 2000.
- _____. **Seminários.** O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal:** a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Comentário Waldemar Cordeiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. Temas e debates, nº 5.
- CONDURU, Roberto. **A dimensão estética na formação e atuação docente.** Contra a domesticação: Lygia Pape, Educação e Arte. 2007. Disponível em: <www.anped.org.br/.../sessao%20especial%20-%20roberto%20conduru%20-%20int.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2009.

CORRÊA, Patrícia. **Circuito, cidade e arte**: dois textos de Malasartes. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA UFRJ, ano XV, número 17, 2008.

DAGNINO, Evelina. **Cultura, cidadania e democracia**. A transformação dos discursos e práticas na esquerda latino-americana. In: “Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos”. ALVAREZ, Sonia; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions**: art and spatial politics. Massachusetts: MIT Press, 1998.

DOHERTY, Claire. **Contextual Art**. In: *Situation*. Cambridge, USA: The MIT Press, 2009.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60**, transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais. 1998.

_____. **Anos 70** – A arte Além da Retina. In: *ANOS 70: TRAJETÓRIAS*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ESPADA, Heloísa. **Arte virgem na década do Concretismo**. Revista Número Oito. São Paulo, 2006.

FARIA, Agnaldo. **Bienal 50 anos** (1951-2000). São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

_____. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2ª ed. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

_____. **Inconformismo Estético, Inconformismo Social**, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (org.). *Fios Soltos*: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- _____. **Tropicália: a explosão do óbvio.** In: BASUALDO, Carlos (org). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972).** São Paulo: Cosac & Naify, 2007. Vários autores.
- FERRAZ, Marcelo (Org). **Lina Bo Bardi.** São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e Pietro M. Bardi. 1993.
- _____. **Lina Bardi e a tropicália.** Disponível em: <www.vitruvius.com.br>. Acesso em: 14 out. 2008.
- FERREIRA, Juliano Aparecido. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964).** Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos, 2001.
- FERRO, Sérgio. **Arquitetura e trabalho livre.** São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- FIGUEIREDO, Luciano (org). **Lygia Clark – Hélio Oiticica.** Cartas 1964-74. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- FOSTER, Hal. **O inconsciente ‘primitivo’ da arte moderna** ou pele branca, máscaras negras. In: “Recodificação: arte, espetáculo, política cultural”. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- _____. **El artista como etnólogo.** In: “El retorno de lo real”. Madrid: Akal ediciones. 2001.
- _____. **Primitive Scenes.** In: *Critical Inquiry*, n.20. University of Chicago Press. 1993.
- GAISER, Jason; WOOD, Paul. **Art of the twentieth century, a reader.** The Open University, 2003.
- GARCIA, Livia Loureiro. **Flávio Império: desenho de um percurso.** Relatório para exame de qualificação de mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

GÁVEA - Revista de História da Arte e Arquitetura. Número 1. Rio de Janeiro, 1984.

GELLNER, Ernest. **Nações e nacionalismos**. Lisboa: Gradiva, 1993.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Lygia, o olho de néon do guará. *Folha da São Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1984.

GORNI, Marcelina. **Flávio Império**: arquiteto e professor. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos, 2004.

GRUBERT, Sara. **Hélio Oiticica**: limites de uma experiência limite. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos, 2006.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. COUTINHO, Carlos Nelson. (trad.). São Paulo: Graal. 4ª Ed.

GULLAR, Ferreira. **Arte brasileira, hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1973.

_____. **Arte Concreta no Brasil**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 ago. 1960. Suplemento Dominical, seção Artes Plásticas. In: *Catalogue...* 2004.

_____. Concretos de São Paulo no MAM do Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1960. Suplemento Dominical, seção Artes Plásticas. In: *Catalogue...* 2004.

_____. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1965.

_____. **Diálogo sobre o não-objeto**. 1959. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/ferreira-gullar/por-ele-mesmo/ensaios/dialogo-sobre-o-nao-objeto/>>. Acesso em: 10 maio 2013.

_____. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. Prefácio de Aracy Amaral, Ferreira Gullar. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

- _____. **Vanguarda e subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HABITAT.* São Paulo: Habitat editora Ltda. Números 1 a 10, 1951 a 1953.
- HERKENHOFF, Paulo. **Lygia Pape: fragmentos.** In: PAPE, Lygia. *Lygia Pape.* São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1995. Catálogo de exposição.
- HOBSBAWM, E. J. **Nações e Nacionalismo desde 1780:** programa, mito e realidade, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1991.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga:** a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática. 1996.
- _____. **Reificação e utopia na cultura de massa.** MARTINS FILHO, João Roberto (trad). *Crítica Marxista*, n. 1, 1994. Disponível em: http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/CM_1.2.pdf. Acesso em: 10 jul. 2014
- JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger:** passagens conceituais. São Paulo: Edusp/Fapesp. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- KEHL, Maria Rita. **As Duas Décadas dos Anos 70.** In: *ANOS 70: TRAJETÓRIAS.* São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.
- KOURY, Ana Paula. **Grupo Arquitetura Nova:** Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro. São Paulo: Romano Guerra Editora: Edusp: Fapesp, 2003.
- KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon. **One place after another**: site-specific art and locational identity. Cambridge: The MIT Press, 2002.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Editora 34, 2000.

LE CORBUSIER. **Precisões** sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papirus, 2007.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape**: espaços de ruptura. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos, 2008.

MACHADO Jr., Rubens. **A pólis ironizada**: sobre a dimensão política do experimentalismo superoitista. In: *Golpe de 64, amarga memória*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2003.

MACIEL, Katia. **“O cinema tem que virar instrumento”** – As experiências *quasi-cinemas* de Hélio Oiticica e Neville de Almeida. In: BRAGA, Paula. (org). *Fios soltos*: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MALASARTES. Rio de Janeiro, Números 1, 2 e 3. Rio de Janeiro. Imprinta. Setembro de 1975/ junho de 1976.

MANTEGA, Guido. **Teoria da Dependência revisitada** – um balanço crítico. Disponível em: < <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/3003>>. Acesso em: 10 maio 2012.

MARTINS, Carlos Eduardo. **O Pensamento Latino-Americano e o sistema mundial**. Disponível em: < <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/becas/critica/C03CMartins.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2012.

- MATTAR, Denise. **Lygia Pape** - Intrinsecamente Anarquista. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 2003.
- MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. **Capitalismo tardio e sociedade moderna**. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.) e SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.4.
- MICELI, Sérgio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Política Nacional de Cultura**. Brasília: MEC, 1975
- MONTEIRO, Juliana. **Em busca da poesia da vida**: a gestão de Lina Bo Bardi no MAM-BA (1959-1964). Revista Eletrônica Jovem Museologia . Ano 1, n. 2. Agosto de 2006. Acesso em: 04 mar. 2009.
- MORAES, Angélica de. Discreta subversão. *Revista Bravo!* Ano 4, nº 37. Out. 2000.
- MORAIS, Frederico. O brilho, a gula e a luxúria na exposição de Lygia Pape. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1976.
- _____. Acontecimentos poético-urbanos de Hélio Oiticica. *O Globo*. Rio de Janeiro, 19 dez. 1979.
- _____. Apocalipopótese no aterro: arte de vanguarda levada ao povo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1968. Caderno 2. In: Catalogue... 2004.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.
- OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid (org.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

OTICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Seleção de textos. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly. (orgs).

_____. **Pape: Ovo**. In: *Lygia Pape - Gávea de Tocaia*. São Paulo, Cosac e Naify, 2000.

ORTEGA, Sheila Christina. **Lygia Pape**, indigenismo e engajamento. Dissertação (Mestrado) - Universidade Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2004.

PAPE, Cristina. **Trabalho vivo e renovador**. Entrevista com Lygia Pape realizada em fevereiro-março de 2002. Jornal eletrônico. Disponível em: <http://www2.uerj.br/~labore/entrevista_ligia_meio.htm>. Acesso em: 15 jul. 2004.

PAPE, Lygia. **A mulher na iconografia de massa**. FUNARTE, Rio de Janeiro, 1978.

_____. **Catiti catiti na terra dos brasis**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1980.

_____. **Lygia Pape** - Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Coleção Palavra do artista.

PECCININI, Daisy. **Novas figurações, novo realismo e nova objetividade**, Brasil anos 60. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo. São Paulo, 1987.

_____. (Org). **Objeto na arte** – Brasil anos 60. São Paulo: FAAP. Catálogo de exposição.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. ARANTES, Otília Beatriz Fiori (Org.). São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **Arte e vida**. Forma e percepção estética: textos escolhidos II. ARANTES, Otília Beatriz Fiori (Org.). São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Discurso aos tupiniquins ou nambás.** In: http://www.versus.jor.br/06_discurso.php. Acesso em: 04 mar. 2009.

_____. **Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília.** AMARAL, Aracy (Org.). Perspectiva: São Paulo, 1981.

_____. **Mundo, homem, arte em crise.** AMARAL, Aracy (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1975. Coleção Debates.

PEREIRA, Juliano Aparecido. **A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste** (1958-1964). Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos, 2001.

_____. **Lina Bo Bardi:** Bahia, 1958-1964. Uberlândia: EDUFU, 2007.

PERRY, Gill. **Gender and Art.** The Open University, 1999.

PIGNATARI, Décio. **A vingança de Aracy Pape.** 1977 In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil:* temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

PUPPO, Eugênio (Ed. e org.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras:** filmes produzidos nos anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Heco Produções. 2004.

QUEIROZ, Beatriz Morgado de. **Oitica e o não cinema.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro, 2012.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo: Ed. 34/Exo Experimental, 2005.

RECAMÁN, Luiz. **Icebergs conceituais.** Textos escolhidos da arquiteta Lina Bo Bardi. Jornal de Resenhas. Número 5. São Paulo: Discurso Editorial. Out. 2009.

RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy. **Art and feminism.** Nova Iorque: Phaidon, 2002.

REVISTA MALASARTES. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 10 jul. 2011.

REZENDE, Marcelo. **Falso movimento**. Entrevista com Fredric Jameson. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/19/mais!/8.html>. Acesso em: 10 jul. 2014.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi**: nexos de arquitetura. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em: 04 mar. 2009.

RISÉRIO, Antonio. **Duas ou Três coisas sobre a contracultura no Brasil**. In: *ANOS 70: TRAJETÓRIAS*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

RUBINO, Silvana Barbosa. **Rotas da modernidade**: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (orgs.). **Lina por escrito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

SALZSTEIN, Sônia. **Uma dinâmica da arte brasileira**: modernidade, instituições, instância pública. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, v. 50, 1998.

SANTOS, Fábio Lopes de Sousa; BUZZAR, Miguel Antonio, CORDIDO; Maria Tereza Regina Leme de Barros. **Popular Participation in the Brazilian Favelas: Art and Urbanism**. In: Ist International Meeting EAHN - European Architectural History Network. Guimarães, Portugal, 2010.

SCHWARZ, Roberto. **Nacional por subtração**. In: *Que horas são?* – Ensaios. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

- _____. **Cultura e política no Brasil: 1964-1969.** In: BASUALDO Carlos (org). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. Vários autores.
- SEVCENKO, Nicolau. **A capital irradiante:** técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.); SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.3.
- SIMMEL, Georg. **Metrópole e Vida Mental.** In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1973.
- SILVA, Andréia Vieira da. **Espaço da experiência:** as obras penetráveis e participativas de sete artistas brasileiros – décadas de 1960-1970. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2002.
- SILVA, Fernanda Pequeno da. **Lygia Pape e Hélio Oiticica:** possíveis conexões poéticas. Anais do I Encontro de História da Arte do IFCH –Unicamp. Campinas, 2005, p. 233-9.
- SILVA, Mateus Bertone. **Lina Bo Bardi:** arquitetura cênica. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2004.
- SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar:** concepções diretrizes e programas (1974-1978). Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.
- SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno.** CAPOVILLA, Ana Maria; POLI JR.; Albino (trad.) São Paulo: L&PM, 1986.

SOUZA, Gabriel Girnos Elias de. **A transgressão do “popular” na década de 60:** os Parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica. Instituto de Arquitetura e Urbanismo USP São Carlos. Revista Risco n.3, 2006.

SOUZA, Diego Inglez de. **Reconstruindo Cajueiro Seco.** Arquitetura, política social e cultura popular em Pernambuco. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2010.

SPERLING, David. **Corpo + Arte = Arquitetura.** In: BRAGA, Paula. (org). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

SUZUKI, Marcelo. **Tempos de grossura:** o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1994.

_____. **Lina e Lucio.** Tese (Doutorado). Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo. São Carlos, 2011.

VAZ, Suzana. **HO|ME:** Hélio Oiticica e Mircéa Eliade. In: BRAGA, Paula (org). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

VOZES – *Revista de Cultura.* Ano 72, volume LXXII, jun./jul., número 5. São Paulo: Editora Vozes. 1978.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil - II.* São Paulo: Fundação Djalma Guimarães: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.