

O ESQUEMA GENEALÓGICO E O MAL-ESTAR NA HISTÓRIA*

LUIZ RENATO MARTINS

Universidade de São Paulo

Resumo

Este ensaio questiona a tendência “genealógica” hoje estabelecida nos discursos sobre arte brasileira, no campo do “sistema de autores”, cujas raízes datam de meados dos anos 1970, e propõe a retomada da análise e da reflexão históricas. Discute a transição da abstração geométrica no pós-1964, eclipsada pela entronização do neoconcretismo como pedra angular da arte brasileira contemporânea, nas leituras “genealógicas”. Na contramão das últimas e apoiado em argumentos de Oiticica e Pedrosa, a tese do ensaio é a de que a formação do *sistema visual brasileiro*, configurado em torno da abstração geométrica, nos anos 1950, consolida-se na superação dialética da abstração geométrica pelas proposições críticas e experimentais que a sucedem. A crônica da resistência da arte brasileira, da ditadura militar ao neoliberalismo, segue o fio da análise da *forma objetiva* (A. Candido) de obras de Oiticica e Antonio Dias, esta última até o ano 2000.

Abstract

The essay questions the “genealogical” tendency established nowadays in the speeches on the Brazilian art in the field of the “authors’ system”, which roots date from middles of the 70ies, and proposes the recovering of the historical analysis and reflection. It debates the transition of the geometrical abstraction after 1964, eclipsed by the empowerment of the neoconcret movement as the ground of the Brazilian contemporary art, according to “genealogical interpretations”. On the contrary of these and based on Oiticica and Pedrosa’s arguments, the essay’s thesis is that the formation of the Brazilian visual system, shaped around the geometrical abstraction during the 50ies, is consolidated in the dialectic overcoming of the geometrical abstraction by the critical and experimental propositions that succeed it. The chronicle of the resistance of the Brazilian art, coming from the military dictatorship to the neoliberals years, follows the thread of the analysis of the objective form (Antonio Candido) of Oiticica and Antonio Dias’ works, the last one up to the 2000 year.

Palavras-chave

Esquema genealógico; abstração geométrica; formação e desmanche do sistema visual brasileiro moderno; sistema de autores; forma objetiva.

Keywords

Genealogical scheme; geometrical abstraction; formation and dismantling of Brazilian modern visual system; authors system; objective form.

* Para imagens das obras de Hélio Oiticica e Antonio Dias, ver, respectivamente, os sites <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm> e <<http://www.antoniодias.com/>>.

Memória do país do latifúndio (ou de uma utopia colonial)

A história, como o trabalho, é dívida não quitada, que é melhor calar, e substituir pelas genealogias¹ e considerações sobre os herdados, as utopias ancestrais, os bens de família, as memórias de viagens. Essa lei dos salões e da boa educação, como também dos hábitos mentais das culturas coloniais, valeu no Brasil em meados de 1970 – e continua a valer –, quando e sempre se prefere a alegação genealógica à discussão do processo histórico relativamente à sucessão e legado do neoconcretismo. O mal-estar suscitado por tal transição tem a sua contrapartida inversa na reificação e na apologética dos movimentos concreto e neoconcreto, e na denegação, em paralelo, da Nova Figuração (1965) e da Nova Objetividade Brasileira (1967), cuja história crítico-reflexiva compreende a superação sintética dos primeiros, de acordo com Hélio Oiticica (1937-1980) e Mário Pedrosa (1901-1981), como se verá.

Esmiucemos o caso. O período pós-1964 nas artes plásticas brasileiras passa hoje por “década perdida”, enquanto o neoconcreto virou inversamente o fetiche do momento. Esse é, na verdade, uma relíquia remanescente do mito da nação conciliante dos anos JK, e da utopia derivada da “Cidade Nova”; cidade que, segundo Lúcio Costa (1902-1998), nasceria do “ato deliberado de posse [...] nos moldes da tradição colonial”;² cidade, ainda, cuja “força motriz”, no dizer (por

¹ Para a noção de “tendência genealógica”, atribuída às obras literárias coloniais (Borges da Fonseca, Jabotão e Pedro Taques) cuja função seria a de reduzir os aspectos heterodoxos “ao padrão dominante”, e buscar “legitimar a (própria) posição social preeminente por meio de uma *correção do passado*”, ver Antonio Candido, “Literatura de dois gumes”, in *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1989, p. 174.

² Cf. Lúcio Costa, “Brasília / Memorial descritivo do Plano Piloto de Brasília, projeto vencedor do concurso público nacional” (1957), in *Lúcio Costa: sobre arquitetura*, ed. fac. símile, org. Alberto Xavier, coord. Anna Paula Canez, Porto Alegre, UniRitter Ed., 2007, p. 264.

uma vez ingênuo) de Pedrosa, seria “o espírito de utopia, o espírito do plano [...] o espírito de nossa época”.³

Hoje, caducada tal *teogonia*, restaram peso, incômodo, desmanche e uma constelação de “des-cidades”, porções do inferno a céu aberto. Vale insistir e precisar: finda a utopia tropical e o mito neohaussmanniano da Cidade Nova, ficou o traço de um trabalho de luto truncado. Restou o relicário nas artes da nação conciliante, e com jeito próprio, cuja história pretende-se avessa às disputas sociais e à luta de classes. Fetichismo e nostalgia, interesses políticos e monetários em torno do chamado “projeto construtivo brasileiro” ganharam vulto e unanimidade. Dura já mais de trinta anos a mitologia patriarcal da arte concreta e neoconcreta como cifra genealógica da “arte brasileira contemporânea”. Desnecessário exemplificar. Há exceções, mas a genealogia mítica e a “*convi-conivência* (a doença típica brasileira)”, como dizia Oiticica,⁴ prevalecem amplamente sobre a investigação e o debate histórico.

Na contramão da genealogia, ou da história da mal contada

Retomemos a questão. Sabemos, conforme afirmou Antonio Candido (1918-), que “Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores”.⁵ Tal seria a “*causalidade interna*”, cuja falta denota dependência.

Nessa chave, a primeira questão para a discussão da transição neoconcreta vem a ser: em que medida a negação da abstração geométrica (doravante AG), isto é, da arte concreta como da neoconcreta, posta pela NF (Nova Figuração), corresponde a uma “causalidade interna”, e desse modo estabelece, com o momento precedente, uma continuidade dialética na forma de um *sistema*?⁶ Ou ao contrário,

³ Mário Pedrosa, “Brasília, a Cidade Nova”, palestra, Congr. Intern. de Críticos de Arte: “Brasília – Síntese das Artes” (1959), pub. in *Arquitetura e engenharia*, 09/10-1959; rep. in *idem*, *Acadêmicos e modernos – Textos escolhidos*, v. III, org. Otilia B. F. Arantes, S. Paulo, Edusp, 1995, p. 417. Em contrapartida, a lucidez e a clarividência de Pedrosa sobressaem em texto anterior no qual já discerne no projeto vencedor de L. Costa o perfil dos quartéis voltados contra o “inimigo interno”: “Reflexões em torno da nova capital”, *Brasil, Arquitetura Contemporânea*, n. 10, 1957, rep. in M. Pedrosa, *Acadêmicos...*, *op. cit.*, p. 391-4. Sobre Brasília e os traços mnêmicos da Casa Grande, ver Luiz Renato Martins, “De Tarsila a Oiticica: estratégias de ocupação do espaço no Brasil”, in *Margem Esquerda/ Ensaios Marxistas*, São Paulo, Boitempo, 2003, v. 2, p. 155.

⁴ Ver Hélio Oiticica, “Brasil diarréia” (10.2.1970), in Ronaldo Brito e Paulo Venâncio Filho, *Arte brasileira contemporânea / Caderno de textos 1*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 26.

⁵ A. Candido, “Literatura e subdesenvolvimento” *op. cit.*, p. 153.

⁶ Para uma discussão da noção de formação de sistema cultural ver Antonio Candido, “Prefácio(s)/ 1ª e 2ª ed.” e “Introdução”, in *Formação da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, p. 11-20, 25-32. Sobre a noção de “sistema visual” e a sua configuração inicial no Brasil no decênio de 1950, ver Luiz Renato Martins, “Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro”, *Revista Margem Esquerda/ Ensaios Marxistas*, São Paulo, n. 9, p.160-1, maio 2007. Sobre a transição para a NF, ver *idem*, “A Nova Figuração como negação”, *Revista ARS*, São Paulo, n. 8, p. 62-71, dez. 2007.

será que os movimentos da NF e da NOB (Nova Objetividade Brasileira) assinalam uma interrupção na *causalidade interna*, uma recaída na volubilidade e no ecletismo, ou seja, na série das sucessões disparatadas que são inerentes à tradição visual brasileira enquanto cultura caracteristicamente dependente?

De fato, é preciso reconhecer que à primeira vista não faltam sinais de ecletismo na NF. Em *Nota sobre a morte imprevista* (1965), obra de Antonio Dias (1944), emblemática como um estandarte da nova ordem, encontram-se elementos da arte *pop*, misturados a signos de expressionismo e de geometria... O que uns têm a ver com outros? Um observador afeito às categorias da história da arte dos países centrais, com dificuldades, conseguiria imaginar maior soma de incongruências.

A arte de Dias desponta na transição do neoconcretismo à NF. É a que melhor evidencia o teor desse processo. Logo, em vista da primeira questão, vou privilegiar seus trabalhos e me referir também de modo especial a Oiticica, que também participou da NF e foi o autor de um ensaio crucial, um memorial ensaístico acerca da transição do movimento neoconcreto para a NF e a NOB: o “Esquema geral na Nova Objetividade”. Esse tem o ar de um documento para discussão, desses que circulam entre militantes. Foi feito para o catálogo – no tempo em que eram de bolso – da mostra NOB (Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro).⁷

Explodiu na cena carioca aos 21 anos o jovem paraibano Antonio Dias.⁸ Foi um dos protagonistas da mostra *Opinião 65*,⁹ na qual surgiu a NF.¹⁰ Oiticica se

⁷ Ver Hélio Oiticica, “Esquema geral da Nova Objetividade”, in Vv. Aa., *Nova Objetividade Brasileira*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 6 – 30.4.1967, cat., Mario Barata (pref.), Rio de Janeiro, (gráfica Cruz), 1967, p. 4-18 – sem numeração; e in H. Oiticica, *Hélio Oiticica* (Rotterdam, Witte de With, Center for Contemporary Art, 2-4.1992; Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 6-9.1992; Barcelona, Fundació Antoni Tapiés, 10-12.1992; Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1-3.1993; Mineápolis, Walker Art Center, 10.1993-2.1994; Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 9.1996-1.1997), cat., Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade de RJ/ Projeto Hélio Oiticica, 1996, p. 110-20. Obs.: Doravante todas as citações estarão referidas à paginação do último catálogo, indicado por *Hélio*...

⁸ Ainda no mesmo ano, Dias obteve dois prêmios importantes: o da mostra Jovem Desenho Brasileiro, no Museu de Arte Contemporânea da USP, e o de pintura, na Bienal de Paris. No ano seguinte fez parte da mostra *Opinião 66*. Em 1967 participou com destaque da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, da qual se tratará adiante, e ainda nesse ano foi residir em Paris, com bolsa do governo francês. Participou então de mostras em Paris, Berna e Düsseldorf. Mudou-se em 1968 para Milão, onde ainda reside durante uma parte do ano (habita também no Rio de Janeiro e em Colônia). Cf. Paulo Sérgio Duarte, *Anos 60: Transformações da Arte no Brasil*, Rio de Janeiro, Campos Gerais, 1998, p. 295-6.

⁹ O texto “Opinião... Opinião... Opinião...”, de Pedrosa, escrito sobre a mostra sucessiva e publicado em 11.9.1966 no *Correio da Manhã*, ao fazer a comparação entre as duas, dá uma medida do impacto à época, da mostra de 1965, no país ainda largamente perplexo com a ditadura recém-instalada. Ver Mário Pedrosa, “Opinião... Opinião... Opinião...”, in *Política das artes – textos escolhidos 1*, org. O. B. F. Arantes, São Paulo, Edusp, 1995, p. 203-10. Ver também catálogo da mostra, Wilson Coutinho e Cristina Aragão (curadores), *Opinião 65 – 30 Anos*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 5-7.1995, cat., Rio de Janeiro, CCBB, 1995.

¹⁰ Otilia B. F. Arantes, “De ‘Opinião 65’ à 18ª Bienal”, *Novos Estudos Cebrap, E agora PT?*, São Paulo, n. 15, 7/1986, p. 69-84; Wilson Coutinho e Cristina Aragão (curadores), *Opinião 65 – 30 Anos*,

referiu à *Nota sobre...*, uma das obras de Dias nessa mostra, como um “*turning point*”.¹¹ Servirá aqui de fio condutor.

Nação una e soberana

Quando se comparam os trabalhos de Dias com os da geração precedente encontram-se diferenças fundamentais, a começar pela disposição frente ao entorno. Assim, constitui um dos eixos geradores de sentido das esculturas neoconcretas de Amilcar de Castro (1920-2002) a relação que seus cortes e dobras estabelecem – tal as portas e janelas de um casarão mineiro – com a dimensão horizontal, assimilada como extensão natural das esculturas. Analogamente, as obras de Amilcar também dialogam com o chão, com as riquezas minerais de sua terra, e, na condição de estruturas construídas, distribuem as forças que ganham do entrechoque do peso marcante do ferro e da resposta própria da base. Desse modo, parte fundamental do seu sentido *provém do solo*.

Há, pois, duas modalidades de relações espaciais propostas por tais esculturas: uma, da ordem da janela, pregnant e cheia de potencialidades, que media a nossa relação visual com o horizonte e liga-se à componente imaginária da subjetividade; outra, mais severa e resistente, limitada e objetiva, que circunscreve a nossa posição, a partir da implantação do pé no solo. Travam-se tais diálogos em dois registros que se entrelaçam na situação do sujeito, como o futuro e o passado de permeio no seu presente.

Dado o caráter franco e explícito com que escultura e entorno conversam, tais diálogos compreendem a presença ativa do tecido de relações do lugar. A trama assim posta supõe um sistema de valores comuns; sistema autônomo, uno e consistente, que as esculturas reverberam. A ideia de uma totalidade perpassa e ilumina tais esculturas.

A poética neoconcreta, em suas asserções de base geométrica, temperadas pela afetividade, correspondeu à manifestação de uma inteligência penetrante, que parecia enxergar efetivamente a estrutura constitutiva do mundo e o nexos próprio das situações nas quais intervinha. Recendia otimismo e denotava a posse cognitiva de um todo vivo e íntegro; reverberava uma totalidade que a transcendia. Assim operava também, noutro plano, o paradigma de Nação, como processo maior que tingia ou invadia as suas partes.

Desse modo, a poética neoconcreta e sua apologia da *participação*¹² constituíam, cada vez, como que esboços ou croquis de um projeto de Nação, em discussão.

Rio de Janeiro, CCBB, 5-7/1995, Rio de Janeiro, CCBB, 1995; Celso Favaretto, “Opinião de lá para cá”, *Folha de S.Paulo*, 3.7.1995, “Jornal de Resenhas”, n. 4, s/cat. *Opinião 65: 30 Anos*, *op. cit.*.

¹¹ “Considero então, o *turning point* decisivo desse processo no campo pictórico-plástico-estrutural, a obra de Antonio Dias, *Nota sobre a morte imprevista*, na qual afirma ele, de sopetão, problemas muito profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem do problema do objeto [...]”. Cf. Oiticica, “Esquema ...” in *Hélio...*, *op. cit.*, p. 111-2.

¹² Um esboço da noção de “participação”, posto no caderno de notas de Lygia Clark (1920-88), dizia: “a obra de arte deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela”. *Apud* Mário Pedrosa, “A obra de Lygia Clark”, in *Acadêmicos...*, *op. cit.*, p.350.

Tais projetos radicavam-se no ambiente patriótico, de promessas democráticas e expectativas otimistas em face do devir, da utopia desenvolvimentista, predominante até o golpe de 1964.

Em contrapartida, os trabalhos da NF não se hospedam diretamente no real, mas se distinguem, desde logo, pelo recurso à imagem. Essa, como signo e efeito, ao contrário do caráter cristalino e distinto da geometria, suscita hiper-realidade de teor ambíguo, bem como tem o condão de deslocar a realidade do foco das cogitações. Na verdade, a imagem em sua condição de ente imaginário, superposto à realidade, surge como um desvio, opera como um obstáculo entre o sujeito e o real. Diante do teor ambíguo da imagem, desfaz-se a presunção de transparência ou acesso direto ao real. Ou – para recolocar a questão de modo a ultrapassar a perspectiva racionalista na qual razão e vontade coincidem –, em face da imagem ou do fascínio imagético, o sujeito é arrastado pelo olhar, cativo da imagem. Desencaminha-se, arrastado por algo que não controla. Logo, o ponto de vista aludido nas obras de Dias não é mais aquele de olhar assertivo e otimista, bem plantado no solo, capaz de dominar o horizonte, abrir o passo e sorver o espaço com confiança.

Bem outro, de fato, é o entorno histórico da NF. Esvaíram-se a clareza da geometria e a tônica límpida da participação. Desfez-se o sentimento de posse do devir. Em tal contexto, a relação sujeito/real, longe de compreender o pressuposto otimista de imediatez, complica-se inelutavelmente; vem tingida de dor e ansiedades, e inclui como um dado interno a sensação de impotência e esmagamento – basta notar, aliás, o trabalho de Dias que prevê o que adviria: *O homem que foi atropelado* (1963). E em lugar de um entorno contínuo e pregnante, que duplica o tecido da Nação, instalam-se, como rasgões ou feridas, relações espaciais descontínuas, derivadas de modelos de linguagem gerados não-se-sabe-bem-onde, e nas quais o ponto de vista implicado encontra-se submetido a um poder e à força da imagem. Será essa a forma de *uma nova verdade*, passível de ser dita apenas do modo como o foi, forçando a reunião de elementos díspares: arte *pop*..., expressivismo e geometria?

Alinhemos alguns trabalhos do período, uma vez que a resposta, se houver, certamente reside neles: *Vencedor?* (1964); *Carrasco – O laço eu e você* (1965); *América, o herói nu* (1966); *O meu retrato* (1967); *The American Death* (1967) etc. Todos comportam igual estrutura. Nela avultam elementos da arte *pop*, clichês da cultura de massas, mas também de outras fontes históricas. A sintaxe é fortemente descontínua e recorda as fотомontagens da arte soviética revolucionária; nesse sentido, a montagem ainda implica unidades modulares, peças geométricas e cores, predominantemente o vermelho e o preto, que evocam o construtivismo russo. Na junção de tais elementos, sobressaem tensões, nunca ocultas ou apaziguadas,

Ver também *idem*, “Significação de Lygia Clark”, in *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, org. Aracy Amaral, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 345-53, p. 197. Para a “participação” “como relação ativa do observador com o objeto estético”, ver H. Oiticica, “Esquema ...”, *op. cit.* Ver também L. R. Martins, “De Tarsila a ...”, *op. cit.*, p. 151-62.

mas ressaltadas em cada objeto. Cada um exhibe, com a convicção de uma lógica, traços de descontinuidade e heterogeneidade.

Em síntese, se tal era a forma de *uma nova verdade* – o que resta verificar –, e sendo sua estranheza deliberada, como deduzido, impõem-se questões de estratégia, além daquela em foco, sobre seu teor e coesão. A que forças sua forma responde, a que “atrito com a realidade” retruca?¹³ Que memória têm suas operações da cena anterior, a da AG?

O trauma de 1964 como limiar

Em síntese, é coisa certa que a obra de Dias surge após o golpe militar de 1964.¹⁴ O despertar do seu trabalho radica-se, decerto, não numa cena fecunda de esperanças, mas num quadro histórico e psicossocial de *trauma*. A dor não é só a do homem, mas a da Nação sob os blindados, que *O ... atropelado* entrevê e revela antes do golpe. Caduco e anacrônico o ciclo simbólico otimista precedente, é preciso agora procurar correlacionar o teor heterogêneo, isto é, os achados sincréticos de Dias aos ritmos novos, próprios à sociedade de depois do golpe. Perguntemo-nos, pois, primeiro, pela necessidade da nova forma, vale dizer, pela inatualidade da AG na nova conjuntura histórica.

Para tanto, pode-se ir às palavras vivas e claras dos textos de Oiticica, em “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé” (novembro, 1964)¹⁵ e “O esquema geral ...”, no qual reflete sobre a guinada lenta para a “dialética realista”, operada por ele, Lygia Clark e Waldemar Cordeiro (1925-1973) e destaca, paralelamente, o papel explosivo e catalisador das obras de Dias e de outros jovens.¹⁶

Pode-se seguir também um outro fio que se entremeia ao de acima. É o do relato de Pedrosa, em “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. Diz ele, sobre o último: “Mas seu comportamento subitamente mudou: um dia, deixa sua

¹³ Paulo Eduardo Arantes, *Sentimento da dialética/ Na experiência intelectual brasileira/ Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*, São Paulo, Paz e Terra, 1992, p. 13-4.

¹⁴ Apesar de uma individual, realizada em 1962, na Galeria Sobradinho, do Rio de Janeiro, quando Dias tinha ainda dezoito anos – e seu trabalho compreendia formas abstratas de inspiração indígena –, e de um primeiro prêmio de desenho, obtido no XX Salão Paranaense de Artes Plásticas, a estruturação efetiva de sua obra, nos termos aqui em discussão, data dos idos de 1964/1965. Em dezembro de 1964, Dias expõe na Galeria Relevô, no Rio de Janeiro, e no ano seguinte participa da mostra coletiva *Opinião 65*, já citada.

¹⁵ Ver H. Oiticica, “Bases... do Parangolé”, cat., *Opinião 65*, MAM-RJ, 1965; rep., *Hélio...*, *op. cit.*, p. 85-8.

¹⁶ “na minha experiência (a partir de 1959) se dá de modo mais imediato, mas ainda na abordagem e dissolução puramente estruturais, e ao se verificar mais tarde na obra de Antonio Dias e Rubens Gerchman se dá mais violentamente, de modo mais dramático, envolvendo vários processos simultaneamente, já não mais no campo puramente estrutural, mas também envolvendo um processo a que Mário Schemberg formulou como realista. Nos artistas a que se poderiam chamar ‘estruturais’, esse processo dialético viria também a se processar, mas de outro modo, lentamente. Dias e Gerchman como que se defrontam com suas necessidades estruturais e as dialéticas de um só lance”. Cf. H. Oiticica, “Esquema ...”, *op. cit.*, p. 111.

torre de marfim, seu estúdio, e integra-se na Estação Primeira, onde fez sua iniciação popular, dolorosa e grave aos pés do Morro da Mangueira, mito carioca”.¹⁷

O próprio Hélio volta ao tema, rememorando o sentido da sua virada, quando explica em 1968 a recente instalação *Tropicália* (1967). Faz então a crônica em primeira pessoa, rememorando a razão da sua saída do neoconcretismo em 1964, e efetua síntese de historiador, ao explicitar o laço entre os dois momentos:

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formação do Parangolé em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e conseqüentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios, etc.¹⁸

Impõem-se já algumas conclusões:

1. ida à Mangueira, “*iniciação popular*” aos pés do Morro da Mangueira, descoberta de uma nova *ratio* – elaborada “*a partir da arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios*” – a gênese de um programa “*ambiental*” – sintético e não analítico, conforme se detalhará adiante –, e a imposição de uma “*imagem obviamente brasileira [...] à vanguarda e às manifestações da arte nacional*” – todas essas ações, conforme acima, integram o conjunto da resposta político-estética de Oiticica ao golpe de 64;

2. a resposta envolve não só uma nova *ratio* ligada à cena de rua, mas também passa pela *ocupação* do MAM pelo povo dos morros. Vale dizer, em síntese, implica também um programa de ações visando ao fim do *apartheid* nas artes plásticas e a apropriação cultural revolucionária afro-brasileira.

Samba + inconformismo = realismo = síntese ambiental

Em suma, à nova *ratio* conjuga-se uma nova função histórica, consubstanciada no confronto com o *apartheid*, que excluía, e ainda o faz, “sorriso negro, abraço negro” (Dona Ivone Lara) das artes plásticas, que, como a arquitetura, a universidade e muito mais, é privilégio de raça, no país.¹⁹ Oiticica não estava só nesse esforço

¹⁷ Cf. Mário Pedrosa, “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26.6.66, republicado in *idem*, *Acadêmicos...*, *op. cit.*, p. 356.

¹⁸ Cf. Hélio Oiticica, “Tropicália”, 4.3.1968, *Folha de S.Paulo*, 18.1.1984, “Folhetim”, rep. in *idem*, *Hélio...*, *op. cit.*, p. 124-6.

¹⁹ Decerto, é possível contrapor a tal afirmação (1928/1935) aquelas de Mário de Andrade, acerca das realizações dos artistas plásticos mulatos coloniais (Caldas Barbosa, Mestre Valentim, Leandro Joaquim e mais o Aleijadinho). Mas o próprio Mário põe termo ao seu entusiasmo, após dissertar acerca “de como a raça brasileira se impunha no momento. [...] É curioso de observar que todos estes mulatos aparecem brilhando principalmente nas artes plásticas e na música. Mostram assim o que tinha de fortemente negro neles. [...] Os africanos são fortemente plásticos e musicais.

e também deve ser lido assim o empenho de Lina Bardi (1914-1992) em constituir a coleção *A mão do povo brasileiro* (MASP, São Paulo, 1969), obra no caso de trabalhadores caboclos. A virada da arte de vanguarda no Brasil, da geometria e da pele branca, das superfícies alvas e brilhantes, para mãos e pés de trabalhadores, para o samba, para as muitas cores dos tecidos populares e a pele negra, é posta em perspectiva histórica por Pedrosa:

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de “arte moderna” (inaugurada pelas *Demoiselles d’Avignon*, inspirada na arte negra recém-descoberta), os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado digamos pelo Pop-art. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de “arte pós-moderna”. (De passagem, digamos aqui que desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo concretismo e sobretudo do neoconcretismo [...] anteciparam-se [...]).²⁰

Na fase do aprendizado e do exercício da “arte moderna”, a natural virtualidade, a extrema plasticidade da percepção do novo explorada pelos artistas era subordinada, disciplinada, contida pela exaltação, pela supematização dos valores propriamente plásticos. Agora, nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de “arte pós-moderna” dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais. É fenômeno plástico perfeitamente destrinchado o fato de a plasticidade perceptiva aumentar sob a influência das emoções e dos estados de afetividade. [...] Não é a expressividade em si que interessa à vanguarda de agora. Ao contrário, ela teme acima de tudo o subjetivismo individual hermético [...] Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. [...] Foi durante a iniciação ao samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade. [...]

O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores. Tudo tem de ser agora enquadrado num comportamento significativo. [...] Dá-se, então, a simbiose (do)... extremo, radical refinamento estético com um extremo radicalismo psíquico [...]. O inconformismo estético [...] e o inconformismo psíquico social [...] se fundem. A mediação para essa simbiose de dois inconformismos maniqueístas foi a escola de samba da Mangueira.

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

[...] Pela escultura chegaram mesmo a influenciar as artes européias contemporâneas. Os nossos mestiços do fim da Colônia [...] apareceram profetizando para o Brasil uma constância futura genialíssima, especializada nas artes plásticas. Infelizmente isso não passou de um rebate falso, uma aurora que não deu dia”. Cf. M. de Andrade, “O Aleijadinho e sua posição nacional”, in *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*, Rio de Janeiro, R. A. Editora, 1935, rep. in *idem, Aspectos das artes plásticas no Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1984, p. 14.

²⁰ A comparação de Pedrosa, atenta à dialética centro-periferia, faz recordar frase de Maiakóvski (1893-1930): “Pela primeira vez um termo novo no domínio da arte – construtivismo – veio da Rússia e não da França”. Cf. Vladimir Maiakóvski, *Lef*, n. 1, 1923, *apud* François Albera, “O que é o construtivismo”, in *idem, Eisenstein e o construtivismo russo*, trad. E. Ribeiro, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p. 165.

Caixa sem tampa, coberta pudicamente por uma tela, que é preciso levantar para ver o fundo, é forrada nas suas paredes internas com reproduções da foto aparecida nos jornais da época, em que “Cara de Cavalo” aparece, de face cravada de balas, ao chão, braços abertos como um crucificado. [...] A beleza, o pecado, a revolta, o amor dão a arte desse rapaz um acento novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais. Se querem antecedentes, talvez este seja um: Hélio é neto de anarquista”.²¹

O testemunho interpretativo de Pedrosa, somando-se ao discurso de Oiticica, afiança a tese de consolidação de um *sistema visual brasileiro* (cuja configuração data do decênio anterior em torno da AG), na guinada decisiva da AG para o “realismo”. É a tese alegada por Oiticica, que põe como ato decisivo a “*primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto [...] da vanguarda*”: chave de abóbada do sistema brasileiro. Pedrosa é claro e incisivo no apontar a mudança da chave analítica, centrada nos valores plásticos e predominante no período da AG, para a chave sintética, dominante na arte pós-64 e principalmente na arte ambiental.

O novo vetor já é apontado por Oiticica em “Bases ... do *Parangolé*”,²² programa de novembro de 1964, cuja vertente já afirma claramente um sentido sintético, e não mais analítico como ocorria ao tempo do neoconcretismo.

Porém, obtida, consoante o relato de Pedrosa, a prova testemunhal do teor sintético e dialético da transição na qual o vetor do realismo supera a AG, resta por se destrinchar o teor molecular do fato disruptivo original, que põe o processo numa nova direção. Isto é, resta esclarecer as razões da NF em 1965. Enfim, qual a necessidade da combinação heterogênea aportada pela obra de Dias – o “*turning point*”, recorde-se. Para tal questão, pode-se arrolar um ensaio-memorial que compreende um balanço das discussões entre os anos finais do decênio de 1950 e o momento pré-64.

Os antecedentes do trauma: pontos cegos do Seminário Marx (revisão crítica)

Em “Um Seminário de Marx” (1995), Roberto Schwarz (1938-) examina os antecedentes da cena estudada em “Cultura e política 64-69” (1970).²³ O ensaio analisara a grande efervescência cultural crítica e inventiva que se seguira ao golpe militar. O novo ensaio, em 1995, trata de um seminário, sobre a obra de Marx, realizado por membros da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo a

²¹ Cf. M. Pedrosa, “Arte ambiental...”, *op. cit.*, p.355-60.

²² Ver “Bases... do *Parangolé*”, *op. cit.*, p. 85-8. Para a definição de *Parangolé*, provavelmente introduzida pelos editores, como “expressão idiomática, oriunda da gíria do Rio de Janeiro que possui diferentes significados: agitação súbita, animação, alegria e situações inesperadas entre pessoas”, ver *idem*, p. 88.

²³ Ver R. Schwarz, “Remarques sur la culture et la politique, au Brésil – 1964/1969”, *Les Temps Modernes*, n. 288, 1970; “Cultura e política: 1964-69”, in *idem*, *O pai de família e outros estudos*, São Paulo, Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

partir de 1958.²⁴ Desse seminário, que combinava o exame do processo da modernização industrial em curso com aquele de reprodução de sequelas das relações coloniais, nasceram importantes investigações universitárias sobre os problemas estruturais do país.

Porém, os debates do Seminário traziam “pontos cegos”. Esses, segundo Schwarz, eram inerentes aos impasses em que se debatia a fração progressista da intelectualidade brasileira então. Interessa-nos que tais “pontos cegos” não fossem exclusivos das ideias, mas que também contribuíssem para a preponderância visual da AG.

Em que consistia o impensado no Seminário Marx? Schwarz sublinha três pontos: i) a desconsideração “da crítica de Marx ao fetichismo da mercadoria”; ii) a incompreensão do marxismo pessimista, da Escola de Frankfurt e correlatos; iii) o descaso frente à arte moderna. Tal descuro devia-se ao imperativo de “tirar a diferença e superar o atraso” do Brasil frente aos “países adiantados” – postos, àquela altura, como parâmetros para a Nação.

Os membros do Seminário esposavam a tese da modernização assentada na industrialização planejada, consoante proposições de Celso Furtado (1920-2004) como teórico e quando ministro de JK e Goulart. Concepção análoga vigia entre os defensores da AG, profetas a seu modo da industrialização. Nisso consistia o provincianismo mental da época, para Schwarz: numa visão estreita e alheia ao sistema mundial de produção de mercadorias.²⁵

Em suma, o concretismo era parte da cultura do “desenvolvimentismo” e compartiu do otimismo frente à indústria. Ignorou os temas correlatos da fetichização da mercadoria e do trabalho alienado, deixando intocados os termos cruciais da experiência estética, ou seja, as relações de poder, os fundamentos da economia autor-obra-público – elementos, note-se, que estarão no fulcro da série *The Illustration of Art*, realizada por Dias, após a NOB.

O neoconcretismo modificou algo nessas relações, mas o fez imbuído de otimismo histórico congênere ao dos concretos. Priorizou a questão dos valores plásticos, segundo o racionalismo weberiano, abstrato, transcendental e supostamente universalista, difundido pela escola de Ulm, na esteira da arte concreta parisiense de 1930. Essa, expressa pelo manifesto de Van Doesburg (1883-1931),²⁶ formalizara e despolitizara o construtivismo soviético, vinculado à Revolução de

²⁴ O Seminário Marx foi constituído por um grupo de jovens professores e estudantes da USP que se reuniam regularmente para estudar e discutir *O capital*. Do grupo interdisciplinar, proveniente dos cursos de História, Letras, Ciências Sociais e Políticas e Filosofia, faziam parte vários intelectuais cujas obras vieram a marcar a interpretação do país, entre os quais, Bento Prado, Fernando Novais, Fernando Henrique Cardoso, Francisco Weffort, José Arthur Giannotti, Michael Löwy, Octávio Ianni, Paul Singer, Roberto Schwarz e outros. Ver R. Schwarz, “Seminário Marx”, in *Seqüências brasileiras*, São Paulo, Cia. das Letras, 1999, p. 86-105.

²⁵ Para os “passos à frente”, ver *idem, ibidem*, p. 93-103; para os “pontos cegos”, ver p. 103-5.

²⁶ Theo Van Doesburg, “Art Concret”, *Art Concret, numero d'introduction*, Paris, 1930; “Arte Concreta”, trad. Aracy Amaral, in *idem (org.) Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, cat. de mostra (Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1977/São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977),

Outubro.²⁷ A versão mansa do programa construtivista, adotada pela vanguarda-classe-média de São Paulo, ou seja, o programa da arte concreta²⁸ fundava-se não na política, mas na economia racionalizada: ratificava a especialização.

Na situação, qual a tarefa crítica? O que fez a obra afiada de Dias, só em parte acompanhada pela NF como um todo (posto que essa consistia num ajuntamento mais espontâneo do que propriamente programático e coeso). Primeiro: reatar com a raiz combativa da AG: o construtivismo revolucionário russo; daí, na obra de Dias, a contundência própria da *agit-prop*, a redução cromática correlata e a descontinuidade ostensiva. Segundo: abandonar a pureza dos valores plásticos e dialogar com outras linguagens, notadamente de consumo barato: a caricatura, os quadrinhos, o jornalismo policial. Terceiro: lancetar em público o imaginário do consumidor, mediante a apropriação dos clichês da arte *pop*.

Em suma, a NF fez a descoberta crítica e o achado paródico de uma fantasmagoria até então não localizada no céu das crenças nacionais. Penetrou nas searas correlacionadas do fetichismo da mercadoria e da internacionalização do sistema produtor de mercadorias, descuradas pela geração intelectual anterior – embora já se vivesse, no Brasil, há cerca de dois decênios em processo acelerado de industrialização e urbanização. A instalação no Brasil de uma cultura do consumo mudara o estilo de vida de parcelas influentes das camadas médias urbanas.²⁹ A ditadura militar aprofundou a industrialização³⁰ e promoveu o consumo,

Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/São Paulo, Pinacoteca do Estado de S. Paulo/Funarte/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977, p. 42-4.

²⁷ Para os contrassensos e oportunismos em torno do termo *construtivismo*, ver Benjamin H. D. Buchloh, “Cold War Constructivism”, in Serge Guilbaut (org.) *Reconstructing Modernism – Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, Cambridge, MIT Press, 1992, p. 85-112. Ver também F. Albera, “O que é construtivismo”, in *Eisenstein e o construtivismo russo*, *op. cit.*

²⁸ Em dado momento, a gentil historiografia brasileira, seguindo a tradição “genealógica”, passou a denominar a arte concreta de “construtivista”, bem como à sua alternativa neoconcreta. O fenômeno deu-se notadamente a partir da mostra *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, ocorrida em 1977 na Pinacoteca do Estado de São Paulo e teve origem no texto vindo do Rio de Janeiro, para o catálogo, segundo me narrou (no início de 2002) Aracy Amaral. A denominação provavelmente associava-se ao ensaio que marcou época e que veio a ser, salvo equívoco, a obra mais influente no gênero nos últimos 35 anos no país: *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, de Ronaldo Brito, publicado apenas em 1985, mas redigido entre maio e novembro de 1975, portanto antes da mostra da Pinacoteca, e que circulara de mão em mão no eixo Rio-São Paulo. Ver R. Brito, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, Rio de Janeiro, Funarte, 1985 / rep. São Paulo, Cosac & Naify, 1999.

²⁹ Sobre a diferença entre modernização do estilo de vida e o desenvolvimento produtivo, e sobre a articulação nas políticas econômicas da ditadura entre progresso técnico e aumento da produtividade, crescimento econômico, concentração da renda e não redução da heterogeneidade social, ver C. Furtado, “A armadilha histórica do subdesenvolvimento”, in *Brasil/ A construção interrompida*, São Paulo, Paz e Terra, 1992, p. 45-7.

³⁰ Ver R. Schwarz, “Prefácio com Perguntas”, in Francisco de Oliveira, *Crítica à razão dualista – o Ornitórrinco*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2003, p. 19. Ver também *idem*, *A navegação venturosa: ensaios sobre Celso Furtado*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2003.

para surpresa de muitos “desenvolvimentistas” que supunham industrialização e democracia indissociáveis. Ora, a NF fez a crítica causticante dos desejos virtuais das classes médias que pediram o golpe, antes mesmo da ditadura lograr o novo surto econômico modernizador e desenvolvimentista. Daí a sintonia com a hora e o efeito explosivo que as suas montagens tiveram na cena cultural brasileira traumatizada pelo golpe.

O sequestro da *pop*

No *imbròglio* da nova cena, na qual o inimigo não parece estrangeiro, mas fala língua familiar e consoante a desejos generalizados, é estratégica a questão do recurso à arte *pop*. Constitui lance ousado e crucial. Afinal, sem a escala do sistema mundial e da reflexão “desprovincianizada” e sistematizada, não haveria como se compreender o jogo das forças que promoveram o golpe militar e encerraram a utopia desenvolvimentista. Daí a NF visar à arte *pop* como insígnia da perspectiva da economia central. A *pop* se apresentava então como o discurso artístico dominante nos Estados Unidos, nova capital mundial das artes visuais.

Se a internacionalização assim era forçosa, para a NF, ela se cumpriu, porém, de modo autônomo. Foi distinta da operação de empréstimo, efetuada em 1952 pelo grupo *Ruptura* que importou tal e qual o menu parisiense da arte concreta. Após o golpe de 1964, os programas da descolonização e do combate ao imperialismo radicalizaram-se; assim os trabalhos de Dias não se limitaram a uma operação meramente atualizadora frente à *pop*. Dias, cujo único purismo, disse Pedrosa em 1967, era o da “*nua violência*”,³¹ sequestra a *pop* e combina-a a contrários, como se a pusesse sob vigilância de elementos vulgares e popularescos do baixo comércio, e mais, dos resquícios da linguagem da Revolução de Outubro. O ultraje é completo. Acha-se a arte *pop* sujeita ao sadismo “antropofágico” e ao “desrecalque” de opostos seus, para recordar o termo de Antonio Candido.³² Aliás, a legitimação da violência do oprimido era argumento à época de Fanon (1925-1961), Sartre (1905-1980), da revolução cubana etc., e Oiticica em 1969 também o utilizaria no texto da apresentação em Londres do bólido em homenagem a Cara de Cavalo: “a violência é justificada como [...] revolta ...”³³

O ato “antropofágico”, para dizer com os antigos, pressagia o seqüestro do embaixador dos Estados Unidos, Elbrick, espécie de novo bispo Sardinha. Mas as coisas não acabam aí, ao modo de uma contrapublicidade, e sim começam, a partir do seqüestro. Esse, ao invés de proceder como a AG, frente a um espaço vazio

³¹ Mário Pedrosa, “Do *pop* americano ao sertanejo Dias”, *Correio da Manhã*, 29 de outubro de 1967, rep. in *idem, Acadêmicos e modernos...*, op. cit., p. 370.

³² Candido falou em “desrecalque” acerca do surto “localista” dos modernistas. Ver Antonio Candido, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, in *Literatura e sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, p. 129.

³³ Cf. Hélio Oiticica, “Cara de Cavalo”, in *Hélio Oiticica Whitechapel Gallery*, cat., Londres, 1969; rep. in *idem Hélio...*, op. cit., p. 25.

e dócil,³⁴ começa pela vigilância dos passos e espaços do inimigo e consoma-se com um recorte preciso desse, arrancado a seu contexto.

Noutras palavras, o sequestro ocorre porque seu autor concebe as práticas artísticas não mais como domínio transcendental à parte, dotado da exemplaridade de um modelo ético-cognitivo universal, conforme supunham uns e outros. Em lugar disso – se for crível o investigador cogitar pelo sequestrador –, põe-se a arte como tática simbólica e operação de combate, ou seja, como conjunto de ações estratégicas de contradiscurso. Que poder encontra-se aí em disputa? Quais os objetivos perseguidos?

Economias periféricas

Os materiais são diversificados. Os trabalhos da NF escancaram discontinuidades e heterogeneidades em vários níveis. Cada um dos objetos de Dias se mostra esquadrihado e dividido em muitas partes ou lotes diversos, resultantes de procedimentos plásticos aplicados como regulamentos opacos, consoante as práticas administrativas coloniais e sucedâneas.

Parcelada arbitrariamente, loteada feito território urbano, a ordem visual ganha nexos paródicos e discrepa frontalmente da unidade transcendental dos procedimentos da arte concreta, tributária, a seu modo e veladamente, dos princípios estéticos do classicismo: simetria, harmonia, unidade da obra etc. Retomando o de antes, a desintegração da natureza plástica e da unidade ou coerência estética, regras obscuras, procedimentos opacos e condutas confinadas... teriam tais operações algo a ver com a derrota do projeto de unidade e autonomia da Nação e a experiência do arbítrio *manu militari*?

O fato é que o observador depara com uma situação confusa e ilógica, mas, por outro lado, intuitivamente familiar e de ar reconhecível. Que proximidade apresenta com aspectos da experiência geral? Recapitulando: observância a lógicas setoriais e loteamento; escala e processos industriais; fracionamento e desordem introduzida em práticas artesanais tradicionais... Onde é que se encontra tal mistura, senão nas economias periféricas, nas quais modelos e transações transplantados das economias avançadas somam-se às práticas e tipologias de desqualificação do trabalho que recendem ao escravismo?

A NF, nos termos de Dias, ajusta-se ao ritmo – desigual, mas combinado – das práticas econômicas periféricas. Propõe uma redução ou formalização estética da sintomática dos desequilíbrios, típicos dos processos de *modernização* produtiva tardia e acelerada, conforme destacava Furtado em suas análises tipificadoras do *subdesenvolvimento*.

O economista diagnosticava como paralelos os efeitos de desequilíbrio social e econômico, decorrentes da assimilação das novas tecnologias. Sustentava que a importação de técnicas produtivas não derivadas da acumulação das forças locais,

³⁴ Clark anota em 1957 a respeito da arte concreta, que nela o eu se entregava a “uma maneira falsa de dominar o espaço”. *Apud* M. Pedrosa, “Significação de...”, *op. cit.*, p. 197.

mas provenientes da dinâmica do mercado internacional – ou seja, as técnicas trazidas pelas multinacionais –, intensificavam a dualidade e a heterogeneidade social, e ratificavam os desequilíbrios característicos do *subdesenvolvimento*.³⁵

Nessa perspectiva, a necessidade de “impor uma imagem obviamente brasileira à vanguarda”, alegada por Oiticica, à ocasião do lançamento de *Tropicália*, constitui um desdobramento – como ele próprio tem a generosidade e a grandeza estratégica de reconhecer –, da poética da NF, segundo Dias, que efetuava desde 1964-1965, na objetividade estrutural própria da arte, a exposição das mazelas do *subdesenvolvimento*.

Experiências assimétricas

Na instância da recepção, no âmbito da relação entre o observador e o objeto, a explicitação da desigualdade entre os polos da experiência estética, que à *primeira vista* são implicados assimetricamente nas obras de Dias, também sugere um paralelo com a ordem, heterogênea e dual do *subdesenvolvimento*. A dinâmica da experiência estética funciona tal uma charada nas construções de Dias. As obras armam ciladas, simulam ou anunciam prazeres, para frustrarem, no fim, o prometido. Uma série de trabalhos do tempo da NF oferece encontros que evocam parodicamente a relação projetiva ou de identificação narcísica como duplo da experiência estética. Nesse jogo, as promessas do objeto visual vêm sempre resultar em relações opacas e intransitivas. Exemplos: *The Art of Transference/ I Love You* (1972); *Solitário* (1967); *Black Mirror* (1968).

Mas por que aliciar para depois suscitar desencontros? Por que a insistência em provocar? A operação não se consome em si mesma, na identificação do observador ironizado e fraudado, com a imagem do agressor (a obra), mas implica uma estratégia crítico-reflexiva. Daí implicar o uso de legendas, assestadas contra o manejo do imaginário pelo poder. Em Dias tal procedimento será rotina, conforme recomendavam Brecht (1898-1956) e Benjamin (1892-1940)³⁶ e Pedrosa notou logo.³⁷ Mostra a constância da preocupação *The Art of Transference/ I Love You* que inclui entre suas nove porções modulares algumas espelhadas e escande “*I Love You...*”, numa declaração escrita. A interação estética semi-imediata, assim proposta, antecipa as frases amigáveis nos monitores dos aparelhos “espertos” de hoje e devolve o espectador à sua situação, antes mesmo que lhe ocorra sobrepor um fetiche à obra, como sói ocorrer entre amantes da arte.

Opacidade e intransitividade constituem experiências momentâneas, desde que o observador ultrapasse o fenômeno em busca de outras estruturas de inteli-

³⁵ Ver C. Furtado, “A modernização e o subdesenvolvimento”, in *Brasil: tempos modernos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, p. 39-45.

³⁶ Ver Walter Benjamin, “Pequena história da fotografia”, in *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 1985, v. I, p. 107.

³⁷ Ver M. Pedrosa, “Do *pop* americano ao sertanejo Dias”, in *Acadêmicos e modernos...*, op. cit., p. 370.

gibilidade. Todos os estratagemas implementados por Dias implicam a construção de um ardil visual crítico envolvendo observador e obra, em conjugação com um juízo histórico reflexivo, suscitado muitas vezes pelo deslocamento de um material jornalístico.

Assim vêm a ser detectados e ironizados, como engodos, a fusão narcísica entre o observador e a imagem e, analogamente, a contemplação transcendental e a presunção correlata de autonomia e imediatismo da visão e da “boa informação”. Para dar aonde com tal crítica? As construções de Dias instalam-se agressivamente na contramão do prazer especular e de outras trocas narcísicas.

Pedagogia de um “*enragé*”? Mário Pedrosa sentenciou em 1967 sobre Dias: “condenado a jamais apaziguar-se”.³⁸ Igual destino tem quem vê tais objetos. A gratificação como armadilha reaparecerá em muitos dos trabalhos de Dias. Veja-se, por exemplo, o objeto-quadro *Black Mirror* cujas severidade e urgência contra-põem-se, para fixar termo oposto contemporâneo, às nuances e variações neoimpressionistas de luminosidade dos relevos brancos e históricos de Sérgio Camargo (1930-1990), à prova de realidade e sentimento histórico, marmóreos e com ar de moeda forte.

A participação, uma ideia em processo

Expropriado do *happy-end* em face dos trabalhos de Dias, o observador sofre à base de choques a crítica dos sentimentos projetivos de identificação. A operação crítica, premida pela situação histórica, replica à ambivalência do modo neoconcreto de *participação*, passível de reificação na chave utópico-gratificante.³⁹

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 372.

³⁹ Não que gratificação individual e menor, de tipo projetivo ou narcísico-identificatória ao modo da indústria cultural, fosse agenciada pela experiência estética neoconcreta. Essa se propusera de início numa chave “estrutural” ou “transcendental”, como explicou Oiticica, ao rever os próprios passos. Ver H. Oiticica, “Esquema...”, *op. cit.*, p. 111-5. O progresso da reflexão estética neoconcreta, ao superar a ordem de atuação “puramente visual”, levava, ao longo de uma “linha contínua”, como sublinha Oiticica, à atuação “no campo tátil-sensorial” e depois ainda adiante. A arte neoconcreta evoluiu assim do paradigma geométrico ou “transcendental” para vir a conceber a sua experiência e a do observador num sistema reflexivo maior. Da órbita inicial, “puramente visual”, os trabalhos neoconcretos passaram para a da experiência estética *participativa*, mediada pelo corpo, e, sucessivamente, da NF em diante, para uma “cultura participante” que visava a uma intervenção transformadora “nos problemas do mundo”, nos “planos ético-político-social”. No âmbito deste processo de “volta ao mundo [...], (do) ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida em última análise” – interesse, que resultou no que Oiticica denominou de novo “realismo” – é lícito considerar que a trajetória percorrida de 1959 a 1964 pelo movimento neoconcreto já trazia implícito um projeto em devir. O texto de W. Cordeiro, que prefacia a mostra da NF, vai no mesmo sentido e reivindica uma trajetória evolutiva análoga. Assim, situa o que denomina de “arte concreta semântica” como uma das fontes do realismo da NO. Cordeiro anota: “novas hipóteses: neoconcreto (imagem da pragmática brasileira); arte concreta semântica (1964, depois de abril)”, remata: “O fluxo não para: pioneiros + jovens (nas condições da industrialização & urbanização + subdesenvolvimento): nova objetividade – 1967”. Cf. W. Cordeiro, s. t., in Vv. Aa., *Nova Objetividade Brasileira*, cat., *op. cit.*, (p. 3).

Com efeito, o esquema neoconcreto da *participação* constituirá uma espécie de expressionismo do sujeito da recepção. Esse, “jogado dentro da obra”, nas palavras de Clark,⁴⁰ experimentara na primeira pessoa um conjunto de possibilidades poéticas. O perigo da efusão compensatória rondava, contudo, a *participação*, posta no domínio restrito da experiência estética, como se essa fosse uma mística do ser, conforme alertara Pedrosa em 1963,⁴¹ secundado por Oiticica mais adiante.⁴²

Aprofundemos a disjuntiva, a fim de medir o gume do corte crítico necessário. De fato, a gravidade da situação, aberta pelo golpe, pedia um novo esquema de *participação*, consoante necessidades a que a nova conjunção heteróclita de formas, trazida por Dias, procurou atender, se procede a tese antes exposta. Entretanto, qual a argumentação crítica adotada, de dentro e a partir da experiência neoconcreta, em favor da modificação na noção de *participação*?

Diante da amplitude de proposições, trabalhos e ideias que se seguem, é preciso ter vivo e presente o seu sentido geral. A guinada de Oiticica após-64 é eminentemente política e, em termos estéticos, é coletivizante e objetiva, épica e realista; realista, como ele mesmo reivindica no “Esquema ...”.⁴³

⁴⁰ Apud M. Pedrosa, “Significação de...”, *op. cit.*, p. 197.

⁴¹ Ver M. Pedrosa, “A obra de Lygia Clark”, *op. cit.*, p. 350. No artigo (“Suplemento Literário”, *O Estado de S. Paulo*, 28.12.1963) em que o crítico explica ao público paulista o percurso da artista (saindo do “plano”, passando pelos “bichos” e pela ideia de “participação”, pelas experiências com a cinta de Moebius, indo até as “obras-moles”), a sua lúcida conclusão, sem prejuízo do apoio ao processo, não esconde a reflexão crítica e a reserva: “Que espécie de ‘arquitetura’ é essa? É a arquitetura primeira [...], a concha, o abrigo do primeiro bicho ou do primeiro homem [...] Dá-se naquele local o mistério daquilo que a artista mesma definiu ser ‘a mística do homem contemporâneo, a inauguração do momento, como a saudade cosmológica’. Chegando ao ‘avesso do espaço’, como queria Focillon, ela pensa instaurar a vivência do dentro sem descontinuidade da vivência do fora [...] Nos ‘abrigos’ de Lygia, passado e futuro se encontram num momento, isto é, na espessura do presente, cujo privilégio é, segundo Husserl, ser a zona onde o ser e a consciência não fazem senão um. É, assim, sua obra um esforço patético e ingênuo mas eminentemente contemporâneo para alcançar e permanecer no que se poderia classificar de ‘dimensão primordial’”. Cf. *Idem, ibidem*, p. 354.

⁴² Oiticica, ao resumir o processo que levava, no “período 1964-65”, Cordeiro, Clark, e ele mesmo, de uma posição plástica “puramente estrutural” para uma outra “dialética” e “participante”, explica em que consistira a “*démarche* mais crítica da obra de Clark: [...] (na) descoberta por ela, de que o processo criativo se daria no sentido de uma imanência em oposição ao antigo baseado na *transcendência*, surgindo daí o *Caminhando...*”. Cf. H. Oiticica, “Esquema ...”, *op. cit.*, p. 113. Oiticica ainda dá outros argumentos análogos, conforme nota a seguir.

⁴³ “Cabe notar aqui que esse processo ‘realista’ caracterizado por Schemberg, já havia se manifestado no campo poético, onde Gullar, que na época Neoconcreta estava absorvido em problemas de ordem estrutural e na procura de um ‘lugar para a palavra’, até a formulação do não-objeto, quebra repentinamente com toda premissa de ordem transcendental para propor uma poesia participante e teorizar sobre um problema mais amplo qual seja o da criação de uma cultura participante dos problemas brasileiros que na época afloravam [...] De certo modo a proposição realista que viria com Dias e Gerchman [...] foi uma consequência dessas premissas levantadas por Gullar e seu grupo e também de outro modo pelo movimento do Cinema Novo que estava então no seu auge. [...] [No] período 1964-65 se processaram essas transformações gerais, de conceito puramente estrutural (se bem que complexo, abarcando ordens diversas e que já se introduzira no campo tátil-sensorial em

Nesse sentido, o novo programa foi, por iniciativa do próprio Oiticica, denominado “Nova objetividade”, a ecoar a *Neue Sachlichkeit* alemã – a encarnação mais combativa e politizada do *expressionismo* –, e a indicar ainda, uma vez ultrapassando o ciclo neoconcreto, a visada de um patamar crítico superior: o do encontro com a realidade maior. Na via que vai dar na NOB e nas que se desdobram a seguir, as proposições multissensoriais e o mergulho de Oiticica na objetividade combinam-se à consciência aguda do *subdesenvolvimento*, do colonialismo e do imperialismo, que comparte com outros artistas à época.

Consciência do *subdesenvolvimento*

De modo geral a plataforma multissensorial, implicando de modo radical o observador na vivência da criação, visava superar todos os condicionamentos mediante a experiência estética. Suas proposições buscavam se opor à alienação e às sequelas psicossensoriais decorrentes da divisão social do trabalho.⁴⁴ A guinada

contraposição ao puramente visual, nos meus Bólides, vidros e caixas, a partir de 1963), para a introdução dialética realista, e a aproximação participante. Isto não só se processou com Cordeiro em São Paulo, como de maneira fulminante nas obras de Lygia Clark e nas minhas aqui no Rio. [...] Finalmente, quero assinalar a minha tomada de consciência, chocante para muitos, da crise das estruturas puras, com a descoberta do Parangolê em 1964 e a formulação teórica daí decorrente (ver escritos de 1965). Ponto principal que nos interessa citar: o sentido que nasceu com o Parangolê de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), participação dialético-social e poética (Parangolê poético e social de protesto, com Gerchman), participação lúdica (jogos, ambientações, apropriações) e o principal motor: o da proposição de uma ‘volta ao mito’. Cf. H. Oiticica, *Hélio...*, *op. cit.*, p. 111-3. Ver também “conclusão” (*idem, ibidem*, p. 118-9).

⁴⁴ “Anti-arte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam portanto invalidadas as posições metafísicas, intelectualistas e esteticistas – não há proposição de um *eleva o espectador a um nível de criação*, a uma *meta-realidade*, ou impor-lhe uma *idéia* ou um *padrão estético* correspondente àqueles conceitos de arte; mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ache aí algo que queira realizar – é pois uma *realização criativa* o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – a anti-arte está isenta disso – é uma simples posição do homem nele mesmo, e nas suas possibilidades criativas vitais”, cf. H. Oiticica, “Posição e Programa”, 1966, in *Hélio...*, *op. cit.*, p. 100. “Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participante: faço questão de afirmar que não há a procura, aqui, de um *novo condicionamento* para o participante, mas sim a *derrubada de todo condicionamento* para procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas, visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improviso, sua liberdade interior, a pista para o estado criador – seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como “*exercício experimental da liberdade!*”. Cf. *idem*, “Aparecimento do suprasensorial”, 1967, in *Hélio...*, *op. cit.*, p. 127. “Antes de mais nada, devo esclarecer que tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela – todas as formas fixas e decedentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram em conflito – a posição *social-ambiental* é a partida para todas as modificações sociais e políticas, ou ao menos o fermento para tal; é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que refazem constantemente – é a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições

multissensorial combinava-se, pois, a uma reflexão histórica, traduzida na consciência aguda do *subdesenvolvimento*.⁴⁵

Declarações e anotações que constam dos escritos de Oiticica e de Cordeiro são acompanhadas de uma nova estratégia poética que recorre a materiais emblemáticos do *subdesenvolvimento*, articulados a procedimentos construtivos, de montagem e sintaxe, cujo desenvolvimento vem de antes. Exemplo disso são os vigorosos objetos *popcretos* de Cordeiro e também uma poesia de Oiticica do período:

Caixa
Zinco
Papelão

Areia
Terra
Cimento

Madeira
Latão
Água

Construção⁴⁶

Certamente o desenvolvimento da ideia de *participação*, projetado a partir de 1964 numa nova perspectiva, constituiu processo coletivo e múltiplo. Nesse sentido, *Tropicália, Bólido Cama 1/ Supra-sensorial* (1968) e a série dos *Ninhos* (1969-1970), entre outros, fazem parte de um conjunto de instalações que desenvolvem a articulação simultânea das proposições multissensoriais com a temática do *subdesenvolvimento*. Analogamente, retomando o ângulo de Dias no diálogo de ambos, é interessante observar como a instalação *Faça você mesmo: território liberdade/ Do it Yourself: Freedom Territory* (1968) inova frente ao conjunto de instalações contemporâneas de Oiticica.

Arte de resistência

Frente aos trabalhos de Oiticica, antes referidos, a proposição *Faça...* traz uma face já conceitual e abstrata, que se afirmaria na obra de Dias nos anos seguintes. Porém, não se trata de um retorno às posições plásticas “estruturais”. Pois, ao

e anseios mais caros. Politicamente, a posição é a de todas as autênticas esquerdas no nosso mundo –, não as esquerdas opressivas (das quais o Stalinismo é exemplo), é claro. Jamais haveria a possibilidade de ser de outro modo”. Cf. *idem*, “Programa ambiental”; “Aspiro ao grande labirinto”, in *Hélio...*, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁵ Além de “Brasil Diarréia”, *op. cit.*, de Oiticica, ver também os textos de meados dos 70 do interlocutor constante: M. Pedrosa, “Discurso aos tupiniquins ou nambás” e “Variações sem tema ou a arte da retaguarda”, in *Política das artes*, *op. cit.*, p. 333-40 e 341-7.

⁴⁶ Copiada por mim de manuscrito exposto na mostra *Além do Espaço/Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 8-10.2001.

mesmo tempo, *Faça...* compreende uma *forma objetiva*⁴⁷ correlata às grandes lutas operárias e estudantis de 1967-1968 – muito embora a dimensão do combate e da resistência popular absolutamente não estivessem ausentes da perspectiva de Oiticica que, tal como defendia a violência da revolta simbolizada por *Cara-de-Cavalo* e rememorava analogamente Guevara (1928-1967) e Lamarca (1937-1971) em *Subterranean Tropicalia Projects* (s. d.), proclamava em 1967: “Desse caos vietnamesco poderemos erguer algo válido e palpável, a nossa realidade!”⁴⁸

Em *Faça...*, a *participação* evoca, ante a realidade hostil, disciplina combatente e sistematização de raciocínio. O trabalho decorre de uma nova ação de sequestro, dessa vez, de elementos da asséptica e pacata arte *minimal*, dos Estados Unidos, análoga aos bucólicos exercícios lógicos de filosofia da linguagem, praticados nos *campi* dos Estados Unidos.

No terreno ocupado por *Faça...*, cuja escolha, tal a implantação de uma barricada, fica a critério do *participante*, o trabalho supõe, em sua abstração e desapego a todo particularismo na proposta de luta que difunde, alguns princípios de conduta: mobilidade, disposição para ações fulminantes e solidárias etc. Era o tempo em que corria mundo o texto do Che: “É preciso criar um, dois, três Vietnãs...” (1967)⁴⁹ que, aliás, viria a motivar um filme Super-8, de Dias: *Illustration of Art II* (1971).

O senso do combate, ou seja, de que a arte e as suas operações se dão em meio a práticas de poder, sendo indissociáveis da luta e do revezamento de posições, permeia toda a instalação. Em *Faça...*, a prática de arte enquanto produção e a prática de ver enquanto recepção estética não se distinguem. O observador está instalado no que vê e vê ao se posicionar. Ambas as ações aparecem entremeadas, ao se experimentar uma porção de piso quadriculada, mediante fita adesiva, fácil de se obter, feito arma de bolso. Ao lado, a proposição-título sugere que o observador realize por si a construção territorial que outra não é senão uma barricada abstrata pós-Cidade Nova.

Ato, produto e uso se combinam, na contramão do trabalho alienado. Qualquer similitude com a guerrilha ou as guerras de libertação não é mera coincidência. Algumas pedras, com a dimensão de armas de mão, encontram-se incluídas no território reestruturado, para o combate, e *liberado*. As pedras trazem plaquetas penduradas, de metal, evocando as peças de identificação que os soldados trazem ao pescoço. Coisas arrebatadas aos outros mediante inversão e ironia, já se viu, são armas correntes do artista. Nas plaquetas, que aqui viraram indicação de fim, e não de origem, vem: *to the police* (para a polícia).

⁴⁷ Para a noção resultante de “forma objetiva”, e a noção correlata de “redução estrutural”, como processo mediante o qual a realidade do mundo se torna componente de uma estrutura estética, ver A. Candido, *O discurso e a cidade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004, p. 17-46; e, para a discussão das noções, ver R. Schwarz, “Pressupostos, salvo engano, da Dialética da Malandragem”, in *Que horas são?*, São Paulo, Cia. das Letras, p. 129-55; ver também *idem*, “Adequação nacional e originalidade crítica”, in *Seqüências brasileiras: ensaios*, São Paulo, Cia. das Letras, 1999, p. 24-45.

⁴⁸ Cf. H. Oiticica, in revista CAM/6, Rio de Janeiro, maio de 1967, *apud* Otilia B. F. Arantes, “De Opinião 65...”, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁹ Ernesto Che Guevara, *Oeuvres III: Textes politiques*, Paris, Maspero, 1971, p. 297-312.

Se os pontos de vista da liberdade e do combate determinam-se reciprocamente e partilham da mesma situação, deduz-se que construções e modo de uso de linguagem, a própria noção de prática artística, para Dias, têm paralelo com barricadas e pedradas, tal uma intifada permanente. Imaginemos uma chuva dessas pedras, mas que cessa. O que fica como máxima, para além da hora, dos materiais e do mais, é que a liberdade e a estrutura, enfim, a construção e seu desejo são indissociáveis da luta.

Os desterrados

No exílio, Dias manteve a ironia mordente e o senso do combate combinado contra as posições hegemônicas no circuito internacional da arte e contra as posições hegemônicas na ordem geopolítica. Os diálogos e o programa de arte de resistência seguiram vivos no desterro. Já na volta ao país, Oiticica e Glauber (1939-1981) sucumbiram, enquanto Clark resistiu, com experimentos próprios, mas à margem e discretamente. O país mudara e, para olhos e ouvidos experientes, a expropriação e a colonização das artes visuais pelas finanças, que ainda mal se delineava, já tinha posto suas cartas na mesa. Começava a era dos *marchands*-autores e dos colecionistas associados e ainda do “sistema de autores”, seus nomes e linhagens,⁵⁰ do retorno à tela, ao mármore e similares, das genealogias rentáveis ao invés da história.⁵¹

Muito embora a memória dos trabalhos *experimentais* e “*antiarte*” de Oiticica e Clark, antitéticos ao sistema de autores, tenha entrado em disputa no período e

⁵⁰ Para a noção de “sistema de autores” e da noção correlata, de *desmanche*, como o seu avesso, ver L. R. Martins, “Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro”, *op. cit.*. Para um documento histórico do “sistema de autores”, ver Carlos Zílio, José Rezende, Ronaldo Brito, Waltércio Caldas Jr., “A questão da arte: o boom, o pós-boom e o dis-boom”, *Jornal Opinião*, 3.9.1976, rep. in Ricardo Basbaum (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2001, p. 179-96. Para um confronto de termos e posições na nova transição do sistema visual moderno brasileiro, na qual o sistema de autores viria a se impor sobre os programas esboçados por Oiticica, sob as denominações de “Posição crítica universal permanente” e “O experimental”, ver H. Oiticica, “Brasil Diarréia”, de 1970, *op. cit.*, e José Resende e Ronaldo Brito, “Mãe Belas-Artes” in Ronaldo Brito e Paulo Venâncio Filho, *Arte contemporânea brasileira / Caderno de Textos 1*, *op. cit.*. Sobre as propostas de Oiticica, ver Celso Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, Edusp, 1992. Para o desenvolvimento do sistema de autores, ver alguns de seus textos-chave in R. Brito, *Experiência crítica*, org. Sueli de Lima, São Paulo, Cosac & Naify, 2005.

⁵¹ Ilustrativo, entre outros, da mudança de ciclo é o artigo “As lições avançadas do Mestre Pedrosa” (*Opinião*, 8/1975), de R. Brito, que busca “empurrar” as questões levantadas por Pedrosa para “o momento artístico da década de 60” (na mesma gaveta, caberiam decerto Oiticica e Clark pós-64). Cf. *idem*, *Experiência...*, *op. cit.*, p. 51. Para um esforço denso de sistematização, de sentido análogo, identificado com o “sistema de autores”, e nesse sentido buscando circunscrever as obras de Oiticica e Clark à escala das singularidades ou personalismos autorais, ver Rodrigo Naves, “Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira”, *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 64, p. 5-21, nov. 2002, rep. como “Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark”, in *idem*, *O vento e o moinho – Ensaio sobre arte moderna e contemporânea*, São Paulo, Cia. das Letras, 2007, p. 192-222.

as posições em confronto denotem as forças e os interesses atuantes no período, um exame específico das questões em jogo, nesse plano, demandaria uma atenção pormenorizada que não cabe aqui.

Concentrarei, pois, o foco desta crônica de processos exemplares de resistência no curso dos trabalhos de Dias. Ante a emergência do neoliberalismo e da financeirização, esses respondem ao modo de um franco-atirador ao coro midiático que anunciava o fim da história e da luta de classes e o triunfo definitivo do capitalismo liberal como nova utopia.

A era do *desmanche* (ou da utopia do Capital)

Na hora da ascensão de Thatcher (1925-) e Reagan (1911-2004) e da mitologia neoliberal do mercado como nova utopia triunfante sobre as utopias históricas da lutas liberatórias dos trabalhadores, um punhado de signos expressivos e algo do repertório da linguagem pictórica expressionista voltaram a circular na cena pictórica de Dias. Com que sentido? Que tipo de antítese se instituiu, assim, na obra do autor tisanado, de *País inventado* (1976), entre a reutilização dos materiais *expressionistas* e a nova utopia do Capital, a da supressão da história pelo mercado total?

Tal como noutras vezes, Dias iniciou pela expropriação crítica do discurso hegemônico. Dessa vez o objeto a ser capturado e parodiado era o *neoexpressionismo*. Tal como já ocorrera com a *pop* e sucedâneos, os clichês da pintura *neoexpressionista* sofrerão um choque de ironia e *estranhamento* que os arrebatará a seu sentido originário ou corrente.

A intervenção de Dias reagiu a um complexo de fatores. Entre o circuito internacional da arte e o circuito financeiro internacional existem não apenas paralelismos – sem falar de afinidades intelectuais como aquelas entre o formalismo nas artes e o monetarismo nas ciências econômicas. Mas ambos os circuitos apresentam canais concretos em comum, os quais, os fluxos recentes, promovidos pela desregulamentação financeira neoliberal, vieram a intensificar e alargar, acentuando parentescos, ligações e afinidades eletivas. No circuito internacional de artes – depois de anos de predomínio de uma arte austera que ou pregava o culto da “boa-forma” e da funcionalidade, ou o negava, mas com espírito contestatário – deu-se então um *revival* da pintura e, em particular, do *neoexpressionismo*, regado a valores astronômicos. Vale sublinhar: a hora planetária era a da ascensão do *thatcherismo* e do *reaganomics*, do monetarismo extremado em dura ofensiva contra os movimentos sociais e as estruturas sindicais, bem como contra a instituição do *Welfare State* – até pouco antes funcional para o capitalismo, em concorrência política com a panóplia burocrática de Moscou.

Paralelamente, nas esferas da subjetividade e da sociabilidade financeirizada procedia-se à *colonização do eu* e do ócio administrado. Era o tempo dos *yuppies* e dos programas que visavam e ainda visam fazer do trabalhador um duplo do investidor. Desligava-se aquele, o trabalhador, da Previdência, para fazê-lo acorrer na pele desse, o investidor, aos fundos de pensão.

Em síntese, a situação põe lado a lado neoexpressionismo e ascensão do capital fictício. O que um tem a ver com o outro? A estratégia de Dias será apropriar-se de clichês do *neoexpressionismo* e combiná-los a certos materiais: signos emblemáticos como efígies de ossos, cifrões, ferramentas, bandeiras, planta da galeria, elementos da pintura bizantina etc...; e outros físicos como resíduos de matérias, pigmentos industriais, solventes, óxidos etc.

Cenas de reengenharia

Dias recorre a resíduos de matérias e não cores, de modo a realçar a opacidade dos suportes. Assim as superfícies das obras começam por sofrer a aplicação de soluções químicas, pigmentos e distintos resíduos. As telas são preparadas mediante a lavagem de superfícies entintadas ou a subtração, por raspagem ou outro processo, de elementos antes adicionados. Restam impregnações e resíduos. Trata-se de um expressionismo de laboratório, de textura aparentemente orgânica, mas ordenado e meticuloso, visando à produção de uma “pele” química.

É a pele de quem? Sobre grandes superfícies, acidentes e irregularidades de textura surgem como partículas de um sistema, frequentemente impregnadas do pó cinzento-prateado do grafite, uma das “cores” recorrentes nos trabalhos de Dias no ciclo. Tais partículas parecem evocar um processo de unificação da sensibilidade, em larga escala. Como essa é a cor geral das armas (punhais, fuzis, aviões) e também a cor dominante dos automóveis fabricados no período, já se vê bem de onde vem e para onde vai essa reforma geral da sensibilidade. Pode-se com ela falar em “exércitos de consumidores” e de uma certa militarização do consumo, na medida em que o uso ostensivo de *griffes* e símbolos identificatórios de grupos se dissemina e cria marcas e novos uniformes.

Assim, se na obra de Dias que respondia ao golpe militar de 1964, com os trabalhos da NF e da NOB, os sinais e efígies de partes do corpo remetiam ao expressionismo e à dor maior da hora, agora, nas obras do ciclo que replica à hegemonia *neoexpressionista*, são vultos de ferramentas, ossos e cifrões, enfim, símbolos descarnados do trabalho vivo e do trabalho morto, do valor e da morte, que nos recordam o que resta da vida. Desse modo, é delimitado um teatro de operações.

Além dos signos referidos e das grandes superfícies cuja extensão sugere acumulação e ilimitação, as pinturas trazem também outros elementos que atuam como chamarizes. São os constructos em ouro, cobre ou metais brilhantes, em formas ovais, circulares ou sugerindo circuitos dourados. São, na verdade, ícones – se os entendermos como circuitos do valor – ícones, cuja aplicação à superfície dos trabalhos evoca a arte bizantina.

Além da família de ícones, duplos da auréola e da moeda, há outra: a dos frascos e recipientes de perfumes (sublinhados nos títulos das obras). Perfumes seduzem e despertam divagações. A referência a aromas, que é certamente irônica em vista da famigerada planaridade positivista da pintura, não é destituída de estratégia. Frascos de perfumes servem como emblemas do fetiche da mercadoria. Alusões a recipientes de venenos e à morte completam tal panóplia de época.

Moedas e derivativos

Uns e outros, formas brilhantes e vultos de frascos, ícones da sedução e da morte constituem itens da mitologia própria ao desfecho da guerra fria ou à afirmação da supremacia global das forças da economia de mercado.

Mediante a reabilitação de procedimentos artísticos alusivos a Bizâncio, Dias discorre sobre a nova religião universal, a dos valores voláteis, perfumes e derivativos, sem esquecer o brilho dos cifrões. Na nova Bizâncio, que Dias explora e perscruta, caiu um muro, ergueu-se outro: o de Wall Street, daí tijolos de ouro.

Ícones e moedas passageiras despontam em áreas monocromáticas, onde reinam isolados, efêmeros que se querem eternos, como logotipos ou marcas. À sua volta, dissemina-se uma miríade de microfenômenos: pontos diferenciados da textura (empastes, granulados etc.), rastros de pinceladas, vestígios de vultos que lá estiveram e deixaram de estar – em suma, sinais de ausências –, posto que, é desnecessário insistir, o tempo da acumulação concentrada e vertiginosa, o tempo da grana *on-line*, é também o tempo da promoção e da invenção de carências, o do dispêndio de luxo.

Trata-se de uma economia pictórica orgânica e rica de singularidades, que por meio dessas distintas “moedas pictóricas” – pinceladas, empastes ou coisa símile – evoca o modo de ser das subjetividades. Tudo isso se refere ao *neoexpressionismo* e à sua suposta matéria de eleição: a subjetividade contemporânea.

Expressão e cálculo ou histeria

Que subjetividade é essa? Quem atentar às questões e à história da obra de Dias obterá elementos para deduzir: o *eu que se expressa*, nessa cena, é o *eu que calcula*. O que a estratégia pictórica nos diz, em suma, é: o *neoexpressionismo* é o *expressionismo do investidor*. Na tradução de Dias, o *neoexpressionismo* nos fala de economia, administração e *marketing*. Seu discurso se assemelha aos dos novos gerentes, dos especialistas corporativos, dos jornalistas especializados em investimentos e finanças.

Na operação do pintor que simula e parodia o *neoexpressionismo*, os elementos desse perdem toda afetividade real, para aparecerem como mera fantasmagoria, imagens ilusórias de um regime de subjetividade perdido. Constituem sinais glaciais de subjetividades vazias, que só voltam a circular como trabalho morto e maquinal. Figuram a expressão da subjetividade automática do capital, referida exclusivamente a si; subjetividade narcísica que calcula os lances, simula riscos, contabiliza benefícios e custos, sem se projetar num todo maior. Os elementos do *neoexpressionismo*, relidos e reencenados pela ironia de Dias, não vão além de si e, reflexos da irreflexão, admitem provar do seu próprio vazio. Assim, se procede que o *neoexpressionismo* substituiu o *pathos* do sujeito histórico do *expressionismo* pelo prisma narcísico do eu do investidor, o estilo em questão terá algo de uma histeria. Será tal um gozo deslocado, a re-encenação de uma manifestação da subjetividade que não se deu porque em seu lugar a substância era a do Capital.

Para bem se apreciar mira e gume do sertanejo exilado, é preciso ter presente que a criação de tais “cenários” não supõe uma teologia do signo, um ato semântico piedoso e acrítico. A consciência do terreno em que se trava o combate, o do território da arte, a economia própria da arte constituem sempre o objeto primário das ações de Dias. Os conflitos endógenos da prática da arte precedem todos nessa obra e funcionam como caminho incontornável até os demais conflitos que ela evoca. Consoante a isso, não há peça da obra que apresente superfície ou técnica homogênea. A recepção é instada a se dar aos saltos, a conquistar dialeticamente pontos de vista diferentes ou distintos graus de reflexão.

Radicados na dimensão histórica – entendida ora como história geral, ora como história da arte –, os trabalhos de Antonio Dias inter-relacionam domínios que a divisão social do trabalho e a positivação geral dos processos cognitivos levaram a serem considerados estanques. Na combinação da experiência imanente do olhar com a da reflexão, o observador é levado a reconstruir as partes de um processo histórico maior, muito mais amplo do que os trabalhos de arte com que depara. Na ação crítica do artista em questão é esse todo, tal um juízo “reflexionante” e dialético, que na verdade se exprime de modo estrutural e rítmico.

O modelo, o vazio e a invasão

Contrafação de um vazio abissal, o mito autoral, que supõe a não história e o autor anexado à utopia do sucesso individual no capitalismo, entrelaça-se por sua vez a outro, que não é senão a sua sombra: o mito genealógico, segundo o qual os autores, tal investidores, e segundo a lógica do capital fictício, conversam sobre formas (moedas), independentemente da história, e reproduzem-se, uns a partir dos outros.

Os escritos sobre arte abundam hoje no Brasil. Nunca foram tão numerosos quanto nos últimos trinta anos. Atendem à forte demanda dos padrões de coleções, galerias e bancos. Fabricam, um após o outro, nomes, moedas e linhagens, de preferência com um ascendência internacional e, quando sim, quando não, “construtivo-brasileira”. Nunca, porém, a experiência da arte foi tão passageira e não *significante*, na acepção histórica de Castoriadis (1922-1997).⁵² As mostras se sucedem sem outro impacto que o publicitário e o financeiro. A economia é um modelo e por ora este é o seu tempo.

Na chamada arte contemporânea – fora raras exceções e em geral despercebidas –, o que subsiste – como nos olhos da balconista pintada por Manet (1832-1883) em seu derradeiro painel do deserto – a cidade mercado –, *Un Bar aux Folies-Bergère* (1882) –, resta só um resíduo de sentimento, um processo de *falta*

⁵² “A insignificância não é simplesmente um estado que se instalou, mas é uma espécie de deserto que progride no mundo contemporâneo. Para retomar uma expressão [...], o deserto cresce; como a insignificância porque [...] é uma espécie de niilismo, mas derrisório”. Cf. Cornelius Castoriadis, “Dialogue – Répliques *Face à la modernité* avec Octavio Paz et Cornelius Castoriadis” in *Post-scriptum sur l’insignifiance*, Paris, Éditions de l’Aube, 2004, p. 49.

em aberto, energia subjetiva, trabalho vivo suprimido, transmutado em *quantum de trabalho abstrato*, levado ao balcão, entre outros bens.

Mas, mais cedo que tarde, amadurece o inesperado.⁵³ Continua a subsistir, como disse Dias, a “totalidade, que existe fora do quadro, e que de lá o invade”.⁵⁴

⁵³ Para quem está desejoso de reabrir o debate histórico, não faltam, além das coletâneas de textos de Mário Pedrosa organizadas por Aracy Amaral (2v., Ed. Perspectiva) e Otilia Arantes (4v., Edusp), outros materiais: ver Otilia Beatriz Fiori Arantes, *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004; Celso Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica*. *op. cit.*; a bem documentada, mas em edição restrita, compilação de Paulo Sérgio Duarte, *Anos 60: Transformações da Arte no Brasil*, *op. cit.*; e os ensaios de Otilia Arantes, “Depois das vanguardas”, in *Arte em Revista, Pós-Moderno*, São Paulo, CEAC – Centro de Estudos de Arte Contemporânea, n. 7, ano 5, p. 5-24, ago. 1983; “De ‘Opinião 65’ à 18ª. Bienal”, *Novos Estudos Cebrap, E agora PT?*, São Paulo, n. 15, p. 69-84, jul. 1986; e “A ‘virada cultural’ do sistema das artes”, in *Margem esquerda – ensaios marxistas*, 6, São Paulo, Boitempo, setembro de 2005, p. 62-75. Há também agudos textos da época, ora relegados, de Pedrosa, Gullar, Aracy Amaral, Frederico Moraes, entre outros. O esquecido, mas decisivo ensaio de Oiticica, feito para o catálogo da NOB, foi republicado no catálogo da mostra internacional Oiticica, de 1990. Contraditam também o sintoma genealógico-patriarcal, de entronização do neoconcretismo, a mostra organizada por Luciano Figueiredo *Hélio Oiticica; obra e estratégia* (MAM-RJ, 2002) e o livro de Paola Berenstein Jacques: *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.

⁵⁴ Cf. Antonio Dias, “Em conversação”, entrevista com Nadja von Tilinsky, in *Antonio Dias trabalhos, Arbeiten, Works 1967-1994*, cat., Paulo Sérgio Duarte e Klaus Wolbert (textos) e Nadja von Tilinsky (entrevista), Darmstadt, Institut Mathildenhöhe/São Paulo, Paço das Artes, Alemanha, Cantz Verlag, 1994, p. 54.