

A arte moderna vai às bancas – jornal e politização da forma no Brasil desenvolvimentista.¹

Gustavo Motta

Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais na ECA-USP. Graduado em Artes Plásticas pela Universidade de São Paulo

Resumo

O trabalho investiga a incorporação, no campo da arte moderna, de elementos fragmentários da matéria cotidiana do jornal. Para isso acompanha diversos pontos de inflexão nessa trajetória da incorporação de estruturas (visuais, textuais, comunicativas) oriundas dos meios de comunicação de massa pela arte moderna brasileira entre as décadas de 1950 e 1970. Assim, o trabalho parte da reforma visual do *Jornal do Brasil* efetuada por entre 1956 e 1959 (por uma equipe ligada ao movimento neoconcreto), para, em seguida, apontar o movimento da *Nova Figuração* como uma inflexão crítica, marcada pelo trauma do 1º de abril de 1964, analisando uma série de trabalhos produzidos entre 1964 e 1972.

Palavras-chave

Jornais e mídias de massa; Arte moderna brasileira; *Concretismo*; *Neoconcretismo*; *Nova Figuração*

Abstract

The paper investigates the incorporation, in the field of modern art, of fragmentary elements from the newspaper (as an ordinary, everyday material) in works of art. For this, the text follows several inflection points in the trajectory of incorporation of visual, textual or communicative structures originated in the mass media by brazilian modern artists, between the 1950s and 1970s. Starting with the visual reform of the *Jornal do Brasil* (Journal of Brazil), lead by a team related to the neoconcret movement (between 1956 and 1959), the text will indicate, right after, the *Nova Figuração* (New Realism) movement as a critical inflection, marked by the trauma of April 1, 1964, by analyzing a series of works produced between 1964 and 1972.

Keywords

Newspapers and mass-media; Brazilian Modern Art; *Concretismo*; *Neoconcretismo*; *Nova Figuração* (*New Realism*)

O sr. Keuner encontrou o sr. Wirr [o confuso], o que lutava contra os jornais. “Sou um grande adversário dos jornais”, disse o sr. Wirr, “não quero jornais”. O sr. Keuner disse: “Sou um adversário maior dos jornais: quero outros jornais”.

- Bertolt Brecht, c. 1926, *O sr. Keuner e os jornais*.²

O campo geométrico

A problemática da função social da arte – objetivada na procura por uma inserção da arte na vida – já era parte das preocupações da arte concreta brasileira (no início dos anos 1950). O ideário otimista do *planejamento* permeou essa problemática no período nacional-desenvolvimentista industrializante dos anos 1950 (até o golpe de 64). A modernização do país apontava para a superação da condição de dependência crônica, fruto da herança colonial do território. Era entendida, portanto, como condição para a emancipação coletiva, objetivada na idéia de *formação nacional*.

Grande parte dos artistas brasileiros dos anos 50 – no contexto do ideário *planejador / desenvolvimentista* – se agrupou em uma frente comum, que foi hegemônica neste período, constituindo o que se poderia chamar de *campo das tendências geométricas* no Brasil.³ Neste campo, circularam duas correntes programáticas principais: a vertente da *arte concreta* (pautada na teoria da *Gestalt*) e, a partir de 1957, como cisão do primeiro grupo, a vertente da *arte neoconcreta* (pautada na fenomenologia, em especial *Merleau-Ponty*, referência principal de Ferreira Gullar, poeta e teórico da nova vertente).

Esta hegemonia do campo geométrico durou até o golpe de 64, quando caíram as bases sociais ligadas ao *planejamento* (e à racionalização, portanto) e o movimento da *Nova Figuração* (e o recurso à imagem) se contrapôs criticamente ao campo geométrico.

“Se a arte geometrizada pré-1964 sintonizava de modos variados com a difusão do ideário planejador, a arte pós-1964 foi um dos foros para a crítica e a reflexão da esquerda, antes parcialmente seduzida pelo canto das sereias do planejamento modernizador e das reformas de base do governo Jango.”⁴

Este trabalho procura traçar rapidamente a trajetória da tentativa de inserção direta das artes plásticas na vida social brasileira, mediante a incorporação e utilização, em trabalhos de arte, de diferentes elementos (visuais, textuais, comunicativos) oriundos da forma/estrutura jornal antes e depois do golpe de 1964.

Desenho industrial e as artes visuais no Brasil desenvolvimentista

Já em 1952 o manifesto *Ruptura* (do grupo de artistas paulistas de mesmo nome) exigia da então “nova arte” (aquela que, junto ao grupo *Frente*, do Rio de Janeiro, seria conhecida como *arte concreta*)⁵ que ela fosse:

- 1) “dotada de princípios claros e inteligentes e de grande possibilidades de desenvolvimento prático”;
- 2) e que fosse possível “conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos”⁶.

Tais pretensões se inscrevem no debate da época – advindo do muralismo da pintura mexicana e das tentativas de “absorção” destas experiências pelos modernistas brasileiros nos anos 30 – sobre a funcionalidade da arte, sua integração aos princípios construtivos da arquitetura.

Em outra chave, as “possibilidades de desenvolvimento prático” e exigência para a arte de “um lugar definido no quadro do trabalho” refletem ou fazem par com os movimentos de internacionalização, modernização, adequação e padronização da economia e principalmente dos meios produtivos nacionais. Meios produtivos diretamente ligados às atividades artísticas – levando-se em conta a forte confluência do debate das artes plásticas com o debate (de maior vulto à época) da arquitetura moderna no Brasil (também racionalista e de base geométrica). Fazia parte do mesmo ímpeto modernizador a aproximação que as artes começavam a ensejar – no sentido da ênfase no projeto ou na planificação – com as atividades industriais.

O crítico Mário Pedrosa (1900-1981) – na mesma chave da euforia desenvolvimentista – colocava claramente os termos da associação altamente desejável entre arte e indústria no texto para o catálogo da 2ª Mostra do *Grupo Frente* em 1955:

“[Esses artistas operam] as mais variadas experiências em texturas, de toda a sorte de materiais, desde o filó, os sinais alfabéticos das máquinas de escrever até o papel vagabundo [...]. Essas atividades aproximam assim os seus membros das atividades práticas produtivas, o que amanhã poderá trazer, para os produtos industriais, sensível melhoria de qualidade. A indústria moderna precisa da imprescindível e inadiável colaboração dos artistas, sob pena de jamais elevar-se à altura das exigências culturais da sociedade a que serve. Sem essa colaboração ela não ultrapassará nunca o âmbito desse empirismo mesquinho e meramente utilitário em que trabalha, não alcançando enobrecer a nossa civilização com a qualidade formal (perfeita síntese funcional e plástica) de seus artigos [...].”⁷

A primeira geração do concretismo já possuía pés firmes nesta colaboração entre arte e indústria, posto que suas atividades artísticas nunca se fizeram desligadas de suas atividades profissionais imediatamente ligadas à indústria. Os exemplos são inumeráveis: a atuação de Willys de Castro (1926-1988) e Maurício Nogueira Lima (1930-1999) como designers de propaganda; Lygia Pape (1927-2004) como designer de embalagens; e Amilcar de Castro (1920-2002) como designer gráfico e diagramador da reforma visual do *Jornal do Brasil*.

A experiência estratégica do Jornal do Brasil

A reforma visual do Jornal do Brasil – levada a cabo pelo time composto por Amilcar de Castro, o jornalista Jânio de Freitas (1932-) e Ferreira Gullar (1930-), sob coordenação do poeta Reynaldo Jardim (1926-2011) – fez parte de uma atualização geral deste jornal, na verdade, uma espécie de refundação.⁸

O *JB* foi, desde 1921 até meados dos anos 50 – época da reforma – um jornal comercial, voltado à publicação de anúncios classificados – forma de publicação na qual prima a figura do pequeno anunciante. Os classificados tomavam quase que completamente a primeira página do jornal.⁹

A reforma visual do *JB* se inseriu numa guinada de direção geral, na qual o jornal passou a investir no conteúdo propriamente jornalístico, deixando de lado sua função comercial ligada ao anúncio classificado. Os efeitos da mudança não tardaram. O *Suplemento Dominical* tornou-se rapidamente, no final da década de 1950, um dos cadernos de cultura mais importantes do país, ligado inclusive à vanguarda artística do *neoconcretismo*.

Aliás, em 1959, foi no *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil* que o *Manifesto Neoconcreto* – que marcava o rompimento completo com o movimento anterior da *arte concreta* – foi publicado.¹⁰

A reforma visual se alinhava com a modernização completa do jornal.

A primeira mudança efetuada foi a retirada dos “fios”.¹¹ Os “fios” são as linhas que separam uma coluna da outra ou que delineiam as bordas das fotografias. Esta mudança já possuía uma função organizativa frente ao método “empírico”, levado a cabo anteriormente pelo tipógrafo-artesão. A retirada estratégica dos “fios”, além de servir à economia racional na composição dos elementos de página – retirando elementos supérfluos – também tinha em vista retirar a marca da “mão” e, portanto, a marca da intervenção pessoal ou idiossincrática do tipógrafo, visto que a utilização massiva dessas linhas demonstrava a capacidade artesanal do trabalhador manual de articular uma multiplicidade de elementos. Sem os *fios* a página ficava limpa do elemento de virtuosidade artesanal, exigindo, portanto, uma nova lógica organizativa.

A nova lógica de organização da página provém de uma formalização mental (abstrata, portanto) de base geometrizar. Assim, são criados espaços a serem preenchidos e outros destinados a ficarem vazios, gerando uma série de ritmos visuais, associados à “bela forma” da geometria, com o objetivo de guiar o olho e fazê-lo “dançar” sobre a página.

Nas páginas internas e principalmente no *Suplemento Dominical* os *vazios* vão ganhando espaço, reorganizando aqueles ritmos visuais com grandes “pausas” entre os objetos positivos da diagramação (as fotografias, títulos e textos).

A criação desses grandes espaços vazios efetuada no *Jornal do Brasil* vai além da simples funcionalização dos elementos visuais e de uma “pedagogia do olho” – pressupostos

originários da arte concreta. Ainda que esses dois preceitos do *Concretismo* sobrevivam, estão agora submetidos a uma estratégia rítmica que procura enfatizar a experiência sensível do sujeito da leitura. No *Concretismo* era dada prioridade à forma e suas leis lógicas (necessariamente rígidas, posto que matemáticas e, portanto, portadoras de uma “verdade” absoluta anterior). Na reforma do *JB* essa ênfase recai, de acordo com as premissas *neoconcretas*, sobre a experiência do sujeito fruidor da leitura, sempre cambiante.¹² Os modelos de diagramação não são apenas esquemas pedagógicos a serem seguidos, são antes estruturas abertas, indicativas, que incorporam as necessidades transitórias das notícias diárias.

De modo análogo, o gesto decidido e audacioso do diagramador ecoa a decisão e audácia do planejador, que interfere na forma, implicando-a na existência especificada e cambiante da fruição. A diagramação funciona assim como uma proposição para o visualizador, que não se vê obrigado a deduzir seus ritmos e leis internas (como queria o manifesto *Ruptura*), mas a *fruir* a experiência proposta, de acordo com seus (do sujeito) próprios ritmos internos (de leitura, de reflexão). Daí que os vazios marquem, qualitativamente, diferentes “pausas” na leitura, de maneira harmônica, porém não estritamente regular ou simétrica. Tais pausas certamente traçam ritmos visuais, que, por oposição à rítmica concretista, não admitem progressão.

Mudanças sensíveis também ocorrem na primeira página do *JB*. Na impossibilidade de retirar completamente os classificados de pequenos anunciantes da primeira página, a diagramação agora recorta um espaço em “L”, o que de certa maneira “enquadra” e destaca o conteúdo jornalístico e fotográfico.¹³ Estes ganham espaço, agora, sobre os classificados, alterando as relações de produção dentro próprio do jornal.¹⁴

Profissionalizam-se então publicidade e marketing, antes abrigados na forma reduzida, artesanal e diletante do anúncio classificado. Muda também o público leitor: o jornal procura agora atingir as camadas médias e altas da população, interessadas pelo *upgrade* no padrão do jornalismo e do conteúdo cultural do jornal – de acordo com os novos padrões de consumo importado dos países centrais.

Tateando o devir do trauma

Antes mesmo do corolário que foi o golpe militar, algumas idéias e reflexões acerca da centralidade do *mass media* e de seu caráter reificador já rondavam a arte brasileira.

Tão cedo quanto 1963 (antes do golpe, portanto) Waldemar Cordeiro (1925-1973) já podia afirmar:

“A nova figuração denuncia a coletivização forçada do indivíduo levada a efeito mediante os poderosos meios de comunicação atuais (TV, cinema, rádio e imprensa), a serviço de uma oligarquia financeira cada vez mais ávida de lucro. O pomo de Adão é a coisa e a gula é paga com alienação. A coisa talismã da segurança na filosofia do conforto. Possuir as coisas, a qualquer custo, é a pobre ideologia dos alienados.”¹⁵

As primeiras obras de Antonio Dias (1944-), de 1963, já se inseriam no processo que ficou conhecido como *Nova Figuração*. Já faziam parte, portanto, do campo sobre o qual Waldemar Cordeiro afirmou ser o da denúncia da alienação levada “a efeito mediante os poderosos meios de comunicação atuais”.

É preciso reconhecer que em *O Homem Que Foi Atropelado* (1963),¹⁶ obra do então novato Antonio Dias (1944-), o reconhecimento da centralidade do *mass media* e de seu caráter reificador já era intuído.¹⁷ Já fazia parte, portanto, do campo sobre o qual Waldemar Cordeiro afirmou ser o da denúncia da alienação levada “a efeito mediante os poderosos meios de comunicação atuais”. Na obra se verifica:

- 1) a alusão à estrutura de “manchetes” de jornal no título da obra;
- 2) a estruturação narrativa da imagem, de acordo com os princípios visuais oriundos da diagramação de jornal (antes da “quebra da unidade contemplativa do quadro” reconhecida posteriormente, em 1967, por Hélio Oiticica como instauradoras do novo momento da vanguarda brasileira);¹⁸
- 3) a utilização de signos e símbolos imagéticos, ou seja, o recurso à imagem, em oposição ao momento anterior, da hegemonia das tendências geométricas.

No entanto, comparado aos trabalhos realizados um ano depois por Dias, no contexto já difundido da *Nova Figuração*, a dimensão estrutural da grande mídia ainda desempenha papel

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

A estruturação narrativa da imagem é também formalizada de maneira pré-industrial – sua fonte iconográfica não é necessariamente a história em quadrinhos produzida industrialmente, mas pode ter sua genealogia reconhecida nas anônimas gravuras e pichações populares.¹⁹

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

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

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

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

O que se verificará, a seguir, na obra de Antonio Dias, com *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965),²⁰ é um adensamento da dimensão relativa às grandes mídias de comunicação de massa, especificamente seu caráter industrial. Na nova situação, que será ironizada pelo título da obra, a morte apresentada, atômica, não é acidental, mas planejada.

A Nova Figuração como negação das mídias

A intervenção entre 1956 e 1959 de Amílcar de Castro, Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim no *Jornal do Brasil* fora uma intervenção de caráter propositivo, afirmativo e otimista em um veículo de comunicação de alta circulação. A esta formulação propositiva e otimista, os artistas da *Nova Figuração* – tendo em vista o diagnóstico de Waldemar Cordeiro sobre o caráter alienante dos meios de comunicação²¹ – responderam, no pós-64, com uma intervenção crítica, negativa e pessimista em relação às mídias de massa.

Para a *Nova Figuração* a generalização do *mass media* – de acordo com uma tendência estrutural do capitalismo avançado – atuou ao fim e ao cabo daquele processo de modernização efetuado pelo *nacional-desenvolvimentismo* como recolonização – por parte do capital modernizante – das populações do território, atuando como par das novas formas de acumulação de capital e de concentração de renda. Na realidade material da qual provém o diagnóstico de Cordeiro (de dezembro de 1963) já rondava o espectro do golpe que meses mais tarde (em abril de 1964) iria objetivar de maneira sufocante as contradições de base do processo de modernização e enterrar os ideais emancipatórios (no mínimo democratizantes) da *nacional-desenvolvimentista*.

Os trabalhos de Waldemar Cordeiro no imediato pós-golpe, e em seguida os trabalhos de Hélio Oiticica, Antonio Dias e Antonio Manuel fazem da dimensão ético-política seu campo de batalhas declarado. Mas o fazem mediante inversões e rearticulações na esfera produtiva da obra, portanto na economia das formas estéticas – duplo das atividades produtivas do campo da indústria, de cujos materiais as obras se apropriam (como já anunciava o *concretismo*) e invertem ou re-significam (o dado novo).

Assim, as operações de sintaxe se detiveram analiticamente sobre os novos princípios produtivo-econômicos consolidados pelo regime militar (o princípio consumista, conteúdo da modernização econômica conservadora). A *Nova Figuração* articulou materialmente os objetos e signos do consumo por operações sintáticas de quebra e choque, que formalizaram, no negativo, o conteúdo econômico da hora histórica vivida.

O espaço do leitor: *do it yourself*

Com *Jornal* (1964)²² Waldemar Cordeiro responde imediatamente ao trauma do golpe: toma o jornal *Última Hora* (cuja linha editorial era ligada ao desenvolvimentismo, apoiava o governo Jango e se opunha ao regime militar)²³ e o “reprograma” visualmente. . Mas, por oposição às reformas visuais por que passavam grande parte dos da época, a nova “reprogramação” visual do jornal realizada por Cordeiro não serve mais à facilidade da leitura, mas à explicitação de sua dificuldade. A proposição de Cordeiro ecoa, ironicamente, as ações violentas frente aos meios de comunicação de massa contrários ao golpe militar, de censura e depredação de redações, comandadas pelo governador carioca Carlos Lacerda, “o Corvo”.

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

Na contramão dessa primeira impressão, surgem palavras e mensagens truncadas, as quais faltam ou sobram partes, todas de denotação política: *Castelo* [Branco], *comunistas*, *kruschev* e a mensagem possivelmente inscrita na manchete principal: *guerra aos impostores da revolução*.²⁴ Todavia, nada disso pode ser *constatado*, mas apenas *intuído* no caos de signos que aparece diante dos olhos.²⁵

Há uma espécie de indicação de que a realidade pode se manifestar não na *notícia* veiculada, mas nas entrelinhas dela. Dada a explicitação da intervenção por parte do artista (o sujeito negativo do censor) as “entrelinhas” não são outra coisa senão os lapsos e quebras geradas pelo procedimento de decomposição e montagem dos elementos fragmentados. A realidade pode ser apreendida não na notícia, mas no seu *modo de produção*.²⁶

O procedimento de montagem e o caráter de manifesto que permeia *Jornal* (1964) já o colocam fora da órbita cotidiana e profissional das reformas visuais por quais passavam boa parte dos jornais na época, em geral sob responsabilidade de artistas ou poetas oriundos da geometria dos anos 1950. A “reprogramação” visual do jornal operada na obra tem sentido simbólico, visando operar como crítica, negação dos modos produtivos da indústria e não a favor, em colaboração com as atividades produtivas.

Waldemar Cordeiro já não está mais trabalhando sob encomenda, como técnico assalariado, mas como sujeito da oposição política.

Cabe notar que, após 1964, o regime fechou, progressivamente, os espaços de atuação crítica no âmbito jornalístico mais amplo – incluindo o *Suplemento Dominical* do *JB*, que fora o principal foco da reforma visual levada a cabo entre 1957 e 1959 por um grupo ligado ao movimento neoconcreto²⁷. No *Jornal* (1964) de Waldemar Cordeiro, há ainda um detalhe a ser notado, que abrange a semântica histórica da obra, a escolha do material primário a ser utilizado: o popular jornal *Última Hora*, cuja linha editorial apoiava as reformas de base do governo Jango – e cujas instalações no Rio de Janeiro foram destruídas pelos militares nos primeiros dias de abril de 1964.

[...] o golpe de 64 destruiu o grande veículo de massas voltado ao campo popular, engajando dezenas de jornalistas de espírito crítico, a cadeia *Última Hora*, criada por Samuel Wainer em 1951, e que chegou a vender 500 mil exemplares em onze edições em sete estados. Primeiro jornal de caráter nacional, *Última Hora*, com sua linha populista, concorria com as esquerdas na captura do imaginário popular. Para as famílias tradicionais proprietárias da imprensa, entretanto, era o intruso, o inimigo que as havia derrotado em quatro esferas: 1) no campo ideológico (ao quebrar, com sua [do *Última Hora*] linha populista e nacionalista, a homogeneidade do discurso da grande imprensa); 2) no campo formal, ao revolucionar o jornalismo diário brasileiro; 3) no campo mercadológico, ao atrair o maior público leitor das grandes cidades; 4) e no campo institucional, ao abocanhar favores do Estado, antes exclusivos dessas famílias.²⁸

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

O assédio ao *Última Hora* começou com a crise de 1953, forçando Samuel Wainer a um exílio inusitado para a época. Na crise de 1963, as famílias proprietárias da grande imprensa lançaram o *Notícias Populares*, uma contrafação do *Última Hora*, tentando capturar seu público com um jornalismo sensacionalista e

alienante. A articulação do golpe contou com a participação central da família Mesquita. A grande imprensa tinha como objetivo próprio a liquidação do *Última Hora*. Assim, o empastelamento das redações do *Última Hora*, em abril de 1964, pode ser visto não apenas como parte das operações gerais de repressão, mas como o assalto final de uma ofensiva das oligarquias tradicionais da imprensa contra o arrivista *Última Hora*.²⁹

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

Mediante o princípio de descontinuidade, a sintaxe da obra articula também o plano semântico, dado pela apropriação do *Última Hora*. Do mesmo modo, histórica e estruturalmente, a explicitação dos processos produtivos das mídias (na montagem de fragmentos incapaz de criar um todo coeso) reconfigura também o estatuto da obra de arte. Seu caráter exemplar muda de sinal: não mais modelo positivo e propositivo como o quadro *concreto* (no sentido pedagógico-contemplativo) ou o objeto *neoconcreto* (no sentido da participação sensível), mas modelo crítico ou de negação radical.

Aquilo que fora o plano pictórico (bidimensional) é tomado como um objeto e, mais ainda, associado ao caráter cotidiano e, principalmente, manuseável do jornal. Opera-se assim, um “engajamento” do quadro (agora entendido como objeto ou antiquadro, no sentido dado por Hélio Oiticica³⁰) pela via do *jornal*, entendido como mediação entre a experiência sensível por parte do sujeito e o fato ou realidade social existente.

A constatação: a linguagem é manuseável. Implicam-se assim propositor, objeto (portador da linguagem) e receptor. Não se trata mais da “proposição à participação” exclusivamente sensorial defendida pelas premissas *neoconcretas*, mas, dada a força da operação semântica – de conteúdo político hipertrofiado –, a imersão no dado político-social: um apelo ou chamado à luta.

A notícia como método

A obra inicial de Antonio Dias possui uma dimensão ligada à apropriação ou seqüestro dos discursos dominantes (a linguagem da *pop art*, os materiais de estampas populares ou ambientes

suburbanos). As palavras nos títulos dos trabalhos procedem da mesma maneira. Tomam notícias de jornais – *Nota sobre a morte imprevista* (1965) –, ou pelo menos aludem diretamente à estrutura das manchetes – funcionando aqui como legendas problematizantes das imagens. Aliás, as obras parecem sair diretamente dessas notícias.

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

“[Antonio] Dias toma os signos onde os encontra, seja nos cromos e estampas das casas sucenas por aí, seja nas histórias em quadrinhos, mas sobretudo nas reportagens sensacionais da grande imprensa. Seu ideal é alcançar a clareza sem subterfúgios da informação das fotos dos diários. [...] Terrestramente, subdesenvolvidamente, camponesamente, ele se atém ao permanentemente vivo dos fatos do dia da crônica policial. [...] Com ele, amor, crime, paixão, violência, estupro, sensualidade é o da primeira página de jornal amarelo.”³¹

Todavia:

“Não lhe interessa o escândalo; interessa-lhe, porém, a verdade, a verdade das substâncias. Sua arte consiste em tentar apreendê-la, sem maquilagem. O faz, ora por empenhamentos gestálticos, como formas abertas sedentas por completar-se; ora, por íntegras descrições. Não nos dá um comentário jornalístico como no *pop* americano, mas antes um pedaço bruto da vida.”³²

Percebe-se, já de início, que a obra de Dias apresenta uma dificuldade, pois essa apreensão de um “pedaço bruto da vida” (a vida “em si”) recorre à mediação (certamente alusiva) da *notícia* – recorrendo em muitos casos às manchetes – nos títulos das obras: *O homem que foi atropelado* (1963); *Vencedor?* (1964); *América, o herói nu* (1966); *Os restos do herói* (1966). Parece que, da mesma forma como o trabalho se apropria de diferentes materialidades (almofadas, estofos, plásticos, madeira pintada, arame, desenhos) e imagens descontínuas (os diversos signos a que se refere Pedrosa), ele também se apropria da informação ou da notícia (ou de pedaços dela) mediante descontinuidade similar.

As diversas descontinuidades formam esta dificuldade da apreensão do real. Assim, já de início aparece uma problematização da relação entre fato (ou realidade) e notícia.

A exposição do fato

Na esteira de *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965), entendida como momento de síntese de diversas tendências da vanguarda brasileira, Hélio Oiticica formulou a noção de *Nova Objetividade*. Este momento de unidade de posição aparece demarcado pelo entendimento e uso que o próprio Oiticica realizou dos procedimentos surgidos na obra de Dias, no âmbito da *Nova Figuração* em *Bólido-Caixa 18*, *Poema Caixa 2*, *Homenagem a Cara de Cavalo* (1966).

Em 1964 a descoberta da Mangueira e a tomada de consciência diante da experiência social traumática levou Hélio a distinguir uma “*crise das estruturas puras*”³³ que pautavam sua obra anterior e, imediatamente formulou uma saída em direção àquilo que denominou “estruturas ético-sociais” com o *Parangolé* de participação coletiva e o *Parangolé poético e social de protesto* desenvolvido com Rubens Gerchman (1942-2008).³⁴ O paradigma da “participação”, oriundo da experiência neoconcreta, é mantido, mas agora com clara estruturação semântica. O desenvolvimento da dimensão semântica inclui, de maneira clara, a experiência social e histórica, que passa a ser incorporada na obra. Compare-se, por exemplo, *B14 Bólido caixa 11* (1964)³⁵ – em cuja estruturação (realizada totalmente pelo artista) protagoniza a dimensão sensível da geometrização da caixa e da vibração da cor – com o *B 30 Bólido Caixa 17, Poema bólido 01 “do meu sangue/do meu suor/este amor viverá”* (1965-66),³⁶ no qual a dimensão sensível sobrevive, mas imbricando à dimensão tátil a estruturação verbal do poema. Este, por sua vez, articula a realização amorosa-libidinal ao conflito e sofrimento que o corpo, agora em contato com a realidade do morro de Mangueira, ao mesmo tempo, sofre e celebra.³⁷

A experiência com *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965) e o entendimento da “unidade de ação” da vanguarda brasileira tem resultado análogo na mudança estrutural que suscita na obra de Oiticica.

Em *Homenagem a Cara de Cavalo* Oiticica constrói pela primeira vez um objeto estruturado a partir de uma imagem. É a reprodução da fotografia veiculada nos jornais da época que retratavam seu amigo, o marginal *Cara de Cavalo*, morto pela polícia, crivado de balas, com os braços abertos (como numa cena de crucificação).

Retroativamente, em vista do título, o poema-caixa também é associado às experiências objetuais-sensoriais anteriores conhecidas por *Bólides*. *Homenagem a Cara de Cavalo* supera as experiências anteriores das *Bólides*, mas reivindica – diante de um diagnóstico atualizado com a situação corrente – uma dimensão sensorial à mediação da imagem. A proposição à participação do espectador fora, até então, primordialmente sensorial, dando continuidade às pesquisas desenvolvidas no âmbito do neoconcretismo. No *Parangolé* a dimensão sensorial criava outro conteúdo, ligado a uma diferença de sociabilidade entre as classes populares e a elite esclarecida. A partir de *Cara de Cavalo*, a dimensão sensorial não desaparece, mas passa a ser mediada ainda por outro sentido “semântico”, mais geral, dado pelo conteúdo trágico do signo visual.³⁸

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

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

“Caixa sem tampa, coberta pudicamente por uma tela que é preciso levantar para se ver o fundo, é forrada nas suas paredes internas com reproduções da foto aparecida nos jornais da época, em que *Cara de Cavalo* aparece, de face cravada de balas, ao chão, braços abertos como um crucificado. Aqui é o conteúdo emocional que absorve o artista, explícito já agora em palavras.”³⁹

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

O *Bólide Cara de Cavalo* está imbuído do mesmo sistema de tensões internas que se encontram, por exemplo, em *Nota sobre a Morte Imprevista* (Antonio Dias, 1965). Originadas na situação

social externa, as mesmas tensões que atravessam a obra são projetadas na sua dura e trágica visualidade, que está direcionada para o espectador. As reproduções das fotografias de *Cara de Cavallo* morto formam as quatro paredes internas da caixa. O saco plástico, cheio de pigmento vermelho, no qual está inscrito o poema, intensifica a participação exigida do espectador, também formulada em outra dimensão na estrutura ambiental da caixa que alude a um quarto miniaturizado.

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

A exposição da produção

Procedimento análogo – de um “dar a ver” uma imagem que exige a implicação pessoal e ativa do observador – pode ser encontrado em diversas obras de Antonio Manuel (1947-), artista mais jovem cujas obras aparecem a público no ano seguinte à mostra da *Nova Objetividade Brasileira*, em meio às movimentações estudantis de 1968.

Urnas quentes (1968) são apresentadas no evento *Apocalipópótese*, organizado por Hélio Oiticica em um terreno baldio no Rio de Janeiro, em 1968. *Urnas quentes* eram urnas de madeira, lacradas, cujo conteúdo apenas poderia ser verificado quando o observador/participante quebrasse a urna com um dos machados que o artista disponibilizou na ocasião. Quando (ou se) abertas o conteúdo se revelava: textos, panfletos, fotografias e reproduções de jornais sobre a repressão do regime militar.

Repressão outra vez – Eis o saldo (1968) também apresenta dificuldade para o observador que quiser ver as imagens. São grandes pôsteres com imagens e manchetes relativas à repressão militar, retiradas de jornais, realocadas e impressas sobre superfície vermelha. Sobre o pôster, cobrindo a imagem, existe um pano preto, grosso. O observador só poderá ter acesso ao conteúdo se erguer o pano mediante um sistema de cordas. Como as cordas ficam a alguma distância dos quadros, o espectador se frustrará sempre: se levantar o pano com a mão só

conseguirá ver pedaços das imagens, e se levantar o pano inteiro com o sistema de cordas, estará sempre a uma distância razoável do objeto.

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

Com este procedimento, Antonio Manuel traça diversos diagramas da repressão, cambiantes entre si.

De outra feita, a escolha por repetições demonstra um procedimento analítico com relação à mídia impressa do jornal. O interesse – frustrado de início pela impossibilidade de atingir o todo da imagem mediante a proximidade física e o manuseio da matéria – se renova mediante a análise repetida dessas ampliações, pois surgem então padrões que passariam imperceptíveis ao olhar rápido que o cotidiano reserva ao jornal.

A série de *Repressão...* se liga também à série de *flans* realizados por Antonio Manuel na mesma época. Se *Repressão outra vez – eis o saldo* possui uma dimensão objetual de grande porte, que obriga o espectador àquele jogo de idas e vindas para decifrar seus conteúdos e materiais constituintes, os *flans* são “táteis” e se apresentam em sua materialidade nua:

“[A materialidade constitutiva dos trabalhos é] apresentada, do ponto de vista técnico, como uma enigmática “serigrafia de *flan*”. Se de um lado [...] a serigrafia é um dos mais conhecidos e utilizados processos de impressão, de outro, o uso de um *flan* — uma peça de oficina gráfica, descartável e utilizada como matriz das superfícies cilíndricas em impressoras rotativas dos jornais diários, posteriormente substituída pelo *off-set* — como matriz de gravura de arte é algo bastante incomum. Esse gesto, além de original enquanto possível expressão plástica, viria a se tornar, nas mãos de Antonio Manuel, um ato de guerrilha cultural. O *flan* seria, na poética desse

artista, reutilizado enquanto processo produtivo, surgindo como matriz de sua própria serigrafia.”

40

Os *flans* expõem assim, não apenas sua materialidade física, mas também o conteúdo social de sua materialidade enquanto imagem: o conteúdo social do trabalho.

A exposição da reificação

A apropriação pela vanguarda brasileira da estratégia da montagem no processo de produção das obras tornou-se então, a partir da *Nova Objetividade* (1967)⁴¹, uma nova diretriz. Esta estratégia de sintaxe atuava então como explicitação da própria produção das obras, revelando o trabalho, a atividade produtiva, como constituinte da linguagem. Assim, revelando o procedimento produtivo-econômico do objeto de arte – agora, com o jornal, no mesmo plano da realidade cotidiana dos outros objetos ou mercadorias, não mais pairando acima desta realidade como “objeto especial” – a montagem atuava como complemento dialético daquela estruturação semântica de conteúdos sócio-políticos.

Expunha-se assim, mediante esta montagem dialética de forma e conteúdo estéticos, o imbricamento do conteúdo econômico e da forma política da realidade social maior.

“[Dias] já ocupa na arte jovem brasileira um lugar à parte e na linha de frente internacional tem seu posto de combate. Seu desenho narra, mas sobretudo expõe.”⁴²

O conteúdo daquele “pedaço bruto da vida” que Antonio Dias procura expor com a clareza “da informação das fotos dos diários”⁴³ é a atividade produtiva, o trabalho. Exposição que se opõe à notícia tal como ela existe, como objetivação da forma mercadoria, que esconde por trás de sua objetividade – por trás de sua forma – o conteúdo de sua existência histórica. Segundo esta exposição fica patente que o “jornal” proposto na obra de Dias é outro.

Se, de um lado, a notícia é produzida para o consumo passivo, não reflexivo, reificado, de outro lado a abordagem nos trabalhos de Dias exige a fruição ativa – na proposição da *ação direta*.

***Dazibao*: exposição da notícia e a forma do poder**

Neste sentido, as obras de Dias que se seguirão nos anos 1970 continuam a articular aquela unidade de ação coletiva da vanguarda brasileira.

Já na década de 1970, basta olhar para *The Illustration of Art/Dazibao/The Shape of Power* (1972)⁴⁴ ou *The Illustration of Art/Uncovering the Cover-up* (1973)⁴⁵ para que se verifique o convite à interferência do espectador que ambas carregam e a utilização crítica de materiais advindos dos *mass media* (jornais e revistas).

The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power (1972) fará daquele *engajamento* do quadro operado pelas obras anteriores de Oiticica, Antonio Manuel e do próprio Dias, um programa político global. É a inserção da luta contra a ditadura militar brasileira no plano mundial de uma revolta contra os agentes do capital, no processo que ficou conhecido mundialmente por *terceiro-mundismo*.

Em *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power*, Dias se apropria da forma *dazibao*⁴⁶ de inspiração maoísta.

O *dazibao* é uma forma de jornal ou cartaz, montada tal um painel, oriunda da China imperial. Após a *Revolução Chinesa* (1949) o *dazibao* adquire nova dimensão na vida social, inscrito no contexto da *Revolução Cultural* (1966-76), como parte de sua política de massa. Assim o *dazibao* lançava mão de duas estratégias: informar e denotar democratização e descentralização, posto que era aberto à intervenção direta.⁴⁷

O trabalho é composto por quatorze telas (de cerca de 60 x 45 cm cada) dispostas sobre a parede em duas linhas contínuas, compostas de sete telas cada. Em cada uma das telas da linha superior está reproduzido um exemplar do *New York Times*. Na linha inferior estão reproduzidos exemplares do jornal milanês *Corriere della Sera* – entre 1972 e 1973 com uma renovada linha editorial de esquerda. Todos os jornais apresentam notícias relativas à re-eleição de Richard Nixon (1913-1994) a presidência dos Estados Unidos.

As colunas do jornal onde aparecem as notícias ou fotografias referentes a Nixon estão pintadas de vermelho, destacando a informação do todo do jornal. Ao mesmo tempo, por seu caráter geometrizado, que segue a diagramação do próprio jornal, esta pintura vermelha destaca a forma da diagramação. Em duas telas surge, sobre as fotografias, um desenho vermelho que alude à forma de uma bandeira.

O conteúdo e a forma da notícia aparecem destacados, “enquadrados”. O “enquadramento” ou “ênfase” jornalístico (de caráter sempre ideológico ou político) do conteúdo da informação é associado à economia visual de “caixilhos”, “molduras” e “enquadramentos”. Ou seja: o enquadramento é sempre uma bandeira levantada.

O procedimento funciona como uma acusação. É a exposição da notícia em sua realidade de produção ideológica.

A pintura vermelha, como destaque das informações opera na mesma via da montagem do *Jornal* (1964) de Waldemar Cordeiro. Mudou, no entanto, o juízo sobre a intervenção proposta ao observador. Na obra de Cordeiro a dimensão da mão está presente como modelo de ação em relação à linguagem. Em *The Illustration of Art/Dazibao/The Shape of Power* (1972) a dimensão da mão está distanciada. O trabalho opera com frieza: a mão não pode operar imediatamente a mudança da linguagem (como os recortes e colagens na obra de Cordeiro diziam poder), mas pode se dispor a juntar, comparar e explicitar as contradições já existentes. A mão não é mais criadora (nem do conflito), mas é apropriadora, seqüestradora.

O juízo acusatório da cor vermelha parece trazer ecos da afirmação: “*Sou um adversário maior dos jornais: quero outros jornais*”.⁴⁸

*

BIBLIOGRAFIA

AGUILERA, Yanet (org.), *Preto no branco – a arte gráfica de Amílcar de Castro* (São Paulo, Discurso Editorial / Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005).

- ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyana. *Bienais de São Paulo. Da era dos museus à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- ALVES, José Francisco. *Amílcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.
- AMARAL, Aracy (org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. Catálogo de Exposição. São Paulo: MAC-USP, 1986.
- AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo/FUNARTE/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. “De Opinião 65 à XVIII Bienal” IN: *Novos Estudos*, São Paulo: Cebrap, n.15, jul.1986.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa. Itinerário Crítico*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991; Cosacnaify, 2005.
- ASBURY, Michael. “O Hélio não tinha ginga”. In: BRAGA, Paula (org.), *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BASUALTO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría (Editorial Itaca, Ciudad de Mexico, 2004).
- BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. São Paulo: Cosacnaify, 1999.
- CARNEIRO, Beatriz Helena Scigliano. “Processo artístico como ferramenta de análise social: procedências e ressonâncias do *Bólido 33 Caixa 18 Poema-caixa 2 Homenagem a Cara de Cavalo de Hélio Oiticica*”. In: *Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia – mudanças, permanências e desafios sociológicos* (Curitiba, Sociedade Brasileira de Sociologia, 2011), online (acesso 31.08.2011, <http://www.sbsociologia.com.br>).
- COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosacnaify, Centro Universitário Mariantônia, 2002.
- DIAS, Antonio. *Trabalhos, Arbeiten, Works 1967-1994*. Paulo Sérgio Duarte e Klaus Wolbert (textos) e Nadja von Tilinsky (entrevista). Darmstadt: Institut Mathildenhöhe/São Paulo, Paço das Artes, Alemanha, Cantz Verlag, 1994.

- DIAS, Antonio. *Antonio Dias*. (Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão / Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 1999), Paulo Herkenhoff e Jorge Molder (textos). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Cosac & Naify, 1999.
- DIAS, Antonio. *Antonio Dias: o País Inventado*. (Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia, setembro-outubro de 2000; Curitiba, Casa Andrade Muricy, novembro de 2000-janeiro de 2001), Elisa Byington (texto). Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia/Curitiba: Casa Andrade Muricy, 2001.
- DIAS, Antonio. *Antonio Dias: o País Inventado*. (São Paulo, Museu de Arte Moderna, fevereiro-abril de 2001; Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, maio-julho de 2001), Sônia Salzstein (textos). São Paulo: A. M. L. Dias, 2001.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais/Sílvia Roesler, 1998.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *A trilha da trama e outros textos sobre arte*. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 2004.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- FAVARETTO, Celso. “Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica” IN: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 15-22.
- FREITAS, Artur. “Arte e movimento estudantil: análise de uma obra de Antonio Manuel”. IN: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Associação Nacional de História – ANPUH, v. 25, n. 49, pp. 77- 97, 2005. p.89.
- FURTADO, Celso. *Brasil. A Construção Interrompida*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada. As Ilusões Armadas. Vol.2*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto – intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores, 2011.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- LESSA, Washington Dias. *Dois estudos de comunicação visual*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- MANUEL, Antonio. *Antonio Manuel*, catálogo. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997
- MANUEL, Antonio. *Fatos*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.

- MARTINS, Luiz Renato. “A Nova Figuração como Negação” IN: *Revista Ars, nº 8*, São Paulo: Departamento de Artes Plásticas, ECA-USP, 2006. pp. 61- 69
- MARTINS, Luiz Renato. “Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro moderno”. IN: *Margem Esquerda, ensaios marxistas, 9*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. pp. 154-167.
- MARTINS, Sérgio Bruno, *Constructing an Avant-garde – Passages in Brazilian Art, 1949-1979*, PhD Thesis, orient. Briony Fer. London: University College London, 2011.
- NAVES, Rodrigo. *A Forma difícil. Ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- OTTICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Catálogo. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997.
- OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista/O Ornitorrinco*. São Paulo, Boitempo editorial, 2003.
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Organização Araci Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Organização Araci Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PEDROSA, Mário. *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. Organização e apresentação Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: EDUSP, 1995.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Organização e apresentação Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: EDUSP, 1998.
- PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá. Textos Escolhidos IV*. Organização e apresentação Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: EDUSP, 2000.
- RAMIREZ, Mari Carmen. *Hélio Oiticica. The body of colour*. London: Tate Publishing, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- TASSINARI, Alberto (org). *Amílcar de Castro*. Rodrigo Naves (texto), Ronaldo Brito (ensaio). São Paulo: Cosac & Naify, 1997

A new century chinese-english dictionary. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2004.

ZuoMinAn / 左民安. *Xishuo Hanzì - 1000 ge zì de qiyuan yu yanbian / 细说汉字 - 1000 个汉字的起源与演变 (Descrivendo ideogramas - origem e transformações de 1000 ideogramas)*. Beijing: JiuZhou Chubanshe / 九州出版社, 2005.

*

Antonio Dias – Sítio oficial (imagens, obras e textos)
<http://www.antoniodias.com>

Projeto Hélio Oiticica – Sítio oficial (biografia e obras)
<http://www.heliooiticica.com.br/>

Programa Hélio Oiticica – Itaú Cultural (reprodução de textos e documentos originais)
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm

Acervo Jornal Última Hora – Arquivo do Estado de São Paulo
<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital/sobreacervo.php> (acessado em 2.11.2008)

*

¹ Este trabalho faz parte da pesquisa *No Fio da Navalha – diagramas da arte brasileira: do 'programa ambiental' à economia do 'modelo'*, desenvolvida entre 2009 e 2011 e orientada pelo prof. Luiz Renato Martins no mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAV-ECA-USP), com auxílio de Bolsa da Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Agradeço aos colegas do Centro de Estudos DESFORMAS pelas discussões que contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa.

² BRECHT, Bertolt. *Histórias do sr. Keuner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.73.

³ A noção de um “campo das tendências geométricas” é tomada de empréstimo a Luiz Renato MARTINS, “De onde vem e para onde vai... tanta geometria!”, palestra apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 11/09/2004, como parte do ciclo *Singularidades da abstração geométrica no Brasil*. A versão ampliada, da qual deriva a presente linha interpretativa, foi apresentada no seminário *Formação e Desmanche de um Sistema Visual Brasileiro Moderno?*, na Escola de Comunicações e Artes da USP, em 10/09/2007, como parte da sessão *Geometria, utopia, planejamento e modernização*.

⁴ Cf. MARTINS, Luiz Renato, “Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro moderno”. In: *Margem Esquerda, ensaios marxistas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, nº 9, pp. 154-167.

⁵ A exposição conjunta dos grupos paulista e carioca se deu sob o nome de “I Exposição Nacional de Arte Concreta”, realizada no MAM-SP de 4 a 18 de dezembro de 1956, e montada posteriormente no MAM-RJ.

⁶ Manifesto Ruptura, assinado por Lothar Charroux (1912-1987), Waldemar Cordeiro (1925-1973), Geraldo de Barros (1923-1998), Kazmer Fejer (1923-1989), Leopoldo Haar (1910-1954), Luiz Sacilotto (1924-2003) e Anatol Wladyslaw (1913-2004). Republicado em AMARAL, Aracy A. (Org.). *Projeto Construtivo Brasileiro em Arte (1950-1962)*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro e São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

⁷ PEDROSA, Mário. “Grupo Frente”. Apresentação do Catálogo da 2ª Mostra no MAM do Rio de Janeiro, julho de 1955. Republicado em PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. Organização Otilia Arantes. São Paulo: EDUSP, 2004, p.248.

⁸ Ver LESSA, Washington Dias. “Amílcar de Castro e a reforma do Jornal do Brasil”. In: LESSA, Washington Dias. *Dois estudos de comunicação visual*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995, pp. 17-59. Ver também ALVES, José Francisco. “Amílcar de Castro programador visual”. In: ALVES, José Francisco. *Amílcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005, pp. 119-125. Ver também: AGUILERA, Yanet (org.), *Preto no branco – a arte gráfica de Amílcar de Castro* (São Paulo, Discurso Editorial / Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005). E ainda: DUARTE, Paulo Sérgio. “Amílcar de Castro – a aventura da coerência”. In: DUARTE, Paulo Sérgio. *A trilha da trama e outros textos sobre arte*. Org. Luísa Duarte. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, pp. 51-57.

⁹ A prática era recorrente na época e se pautava pelo *Times* londrino. Cf. LESSA, Washington Dias. “Amílcar de Castro e a reforma do Jornal do Brasil”. Op. Cit.

¹⁰ O *Manifesto Neoconcreto* foi assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, e Theon Spanúdis, e publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 21-22/03/1959, Rio de Janeiro. Cf. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura no projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosacnaify, 1999, pp. 10-11. O texto acompanhava a “I Exposição de Arte Neoconcreta”, aberta em 22 de março de 1959 no MAM-RJ.

¹¹ Para a importância da retirada dos “fios” na reforma visual do *Jornal do Brasil*, ver DUARTE, Paulo Sérgio, “Amílcar de Castro – a aventura da coerência”. Op. Cit., p.54.

¹² Para uma discussão crítica, que procura questionar a oposição estanque entre concretismo e neoconcretismo (discussão fora do escopo do presente trabalho), ver GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto – intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011, p. 240 e segs. Ver também: MARTINS, Sérgio Bruno, *Constructing an Avant-garde – Passages in Brazilian Art, 1949-1979*, PhD Thesis, orient. Briony Fer. London: University College London, 2011, p. 38-71.

¹³ Ver LESSA, Washington Dias. “A reforma do Jornal do Brasil”. In: AGUILERA, Yanet (org.), *Preto no branco – a arte gráfica de Amílcar de Castro*. Op. Cit., p. 80-81.

¹⁴ “Para evitar que a matéria estornasse de uma página para outra, o que dificultaria a paginação [...] devia ser, portanto uma estrutura regular, não podia de repente um pedaço da matéria da página cinco parar na página sete [...]. Todas as matérias, seja da página dois, ou três [...], têm que caber inteiramente na página, não podem estornar na outra página. Para isso as matérias tinham que ter medida certa. A matéria ‘x’ tem que ter vinte linhas, não podia ter vinte e três, nem vinte oito, tem que ter vinte, a matéria tal tem que ter quinze, a matéria tal... Ai criou-se o problema de como fazer os redatores obedecerem a essa medida exata. A solução foi o Amílcar inventar o papel diagramado, um papel com um número de linhas preestabelecido [...]” Entrevista de Ferreira Gullar a Yanet Aguillera, in AGUILERA, Yanet (org.), *Preto no branco – a arte gráfica de Amílcar de Castro*. Op. Cit., p. 52-53.

¹⁵ CORDEIRO, Waldemar. “VII BIENAL: Nova figuração denuncia alienação do indivíduo”. *Brasil Urgente*, I, 40, dezembro de 1963. In: AMARAL, Aracy (org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. Catálogo de Exposição. São Paulo: MAC-USP, 1986, p. 119.

¹⁶ Antonio DIAS, *O Homem que foi atropelado*, 1963, óleo sobre gesso e duratex, 51x60cm, reproduzido em DUARTE, Paulo Sérgio, *Anos 60 – Transformações da arte no Brasil*, Rio de Janeiro: Campos Gerais/Sílvia Roesler, 1998, p. 86

¹⁷ A novidade apresentada por “O Homem Que Foi Atropelado” (Antonio Dias, 1963) e sua ligação com o clima de instabilidade política presente no país nos anos do governo João Goulart, que prenuncia a virada reacionária com o golpe militar, é notada por Luiz Renato MARTINS, “A nova figuração como negação”, in *Revista Ars*, nº 8 (São Paulo, Departamento de Artes Plásticas-ECA-USP, 2007), p. 64.

¹⁸ OITICICA, Hélio. “Esquema geral da Nova Objetividade”, texto do catálogo da exposição *Nova Objetividade*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967. Republicado em OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Catálogo. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997, pp. 110-120.

¹⁹ “Reconheço referências naquele grafite popular, mais antigo. A pichação, mesmo.” Depoimento de Antonio Dias, cf. Paula ALZUGARAY, “O fio vermelho – Antonio Dias mostra na Suíça a sua arte de resistência produzida nos anos 60 e 70” in revista *Istoé*, n. 2087 (São Paulo, 18.11.2009), online (acesso 10.09.2011: http://www.istoe.com.br/reportagens/6909_O+FIO+VERMELHO).

²⁰ Antonio DIAS, *Nota sobre a Morte Imprevista*, 1965, óleo, acrílico, vinil e plexiglas sobre tecido e madeira, 195x176x63cm, reproduzido em, DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais/Sílvia Roesler, 1998, p. 48.

²¹ CORDEIRO, Waldemar. “VII Bienal: Nova Figuração denuncia a alienação do indivíduo”. 1963. Op. Cit., p. 119.

²² Waldemar CORDEIRO, *Jornal*, 1964, colagem de jornal sobre papel, reproduzido em COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosacnaify, Centro Universitário Mariantônia, 2002.

²³ Sobre o *Última Hora* ver: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital/sobreocervo.php> (acesso 2.11.2008).

²⁴ Cf. COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosacnaify / Mariantônia, 2002, p.18.

²⁵ O uso político do jornal mediante a colagem descontínua de elementos – como verdade crítica de sua produção – já havia sido prática corrente do Cubismo na década de 1910: “Durante 1912 e 1913 Picasso fez aproximadamente oitenta colagens, das quais cinquenta e duas contêm texto de jornal; dessas, ao menos metade trata da guerra dos Bálcãs e da situação política e econômica da Europa. [...] As colagens ofereceram uma extraordinária arena para a exploração desses temas politizados como confirma a absorção de Picasso pelo meio neste período.” LEIGHTEN, Patricia. *Re-ordering the universe. Picasso and Anarchism, 1897-1914*. New Jersey: Princeton University Press, 1989, p.128. Ver também: LEIGHTEN, Patricia. “Picasso’s Collages and the Threat of War, 1912-13”. In: *Art Bulletin*. New York: College Art Association of America, December 1985, vol. LXVII, nº 4, pp. 653-672.

²⁶ Ver BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría (Editorial Itaca, Ciudad de Mexico, 2004).

²⁷ No imediato pós-64 também foi fechado o *Suplemento Dominical* do *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro), onde escrevia Glauber Rocha, além de outros espaços menos expressivos. Ver KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 40-41.

²⁸ *Idem*, p. 41-42. O autor prossegue, denominando os atores do campo oligárquico-financeiro: “Com a morte de Assis Chateaubriand e a dissolução do império dos Diários Associados, cinco famílias passam a dominar a imprensa brasileira: em São Paulo, os Mesquita, proprietários do grupo OESP, e os Frias, donos da empresa Folha da Manhã; no Rio de Janeiro, as famílias Marinho, d’*O Globo*, e Nascimento Brito, do *Jornal do Brasil*; no Sul, a família Caldas Júnior. A configuração regional e as rivalidades duas a duas reproduzem a formação oligárquica oriunda do domínio agrário”.

²⁹ *Idem*, p. 42. Ainda uma vez o autor prossegue: “É simbólico desse assalto [ao *Última Hora*] a repartição dos despojos. No Rio de Janeiro, onde “os militares depredaram a redação e o jornal fechou”, *O Globo* copiou as fórmulas editoriais criadas por Samuel Wainer em *Última Hora*. Em São Paulo, “os grandes anunciantes começaram a tirar os anúncios, um boicote econômico [...] administrado pela FIESP, e pela Federação do Comércio, o que deixou o presidente (do jornal), Rubens Paiva, desesperado. Quando Otávio Frias foi a Paris fazer uma proposta de compra para Samuel Wainer, o jornal não podia cobrir nem a folha de pagamentos [...]”.²⁹ O grupo Folha da Manhã ficou com o título.”

³⁰ OITICICA, Hélio. “Esquema geral da nova objetividade”, op. Cit., p. 113-114.

³¹ PEDROSA, Mário. “Do *pop* americano ao sertanejo Dias”. IN: *idem*. PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Organização e apresentação Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 370-371. Originalmente publicado no *Correio da Manhã* de 29.10.1967.

³² *Idem*. p. 371.

³³ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. Op. Cit., p.113.

³⁴ Os *Parangolés* e *Bólides* operam uma primeira inflexão na obra de Oiticica, correspondente à sua tomada de consciência da “crise das estruturas puras”, em direção à estruturação “ético-social”. *Parangolés* e *Bólides* apontam para uma direção “realista”, em face do trauma social sofrido. Ver Hélio OITICICA, “Bólides” (29 de outubro de 1963). In: OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Catálogo, op. cit., p. 66-67. Os primeiros *Bólides* (assim como o texto que teoriza o assunto) datam de 1963 e instauram na obra de Oiticica a categoria de *transobjeto*. No texto, Oiticica reconhece que, nas estruturas completamente construídas pelo artista (como os primeiros *Penetráveis*, de 1961, e *Bólides-caixa*), “o problema sujeito-objeto” se resolve numa “identificação [que] já existe no momento em que as estruturas [objetivas] vão nascendo” levando o “diálogo sujeito-objeto numa fusão mais serena”. Por oposição, no *transobjeto*, oriundo de uma apropriação (como a vasilha de vidro, fabricada alhures, que receberá pigmento para compor um *Bólido-vidro*), acentua-se a “oposição sujeito-objeto”. Assim, de maneira ainda tateante (posta em termos a-históricos, desprovida de matéria social direta), a formulação do *transobjeto* já aponta para uma estrutura conflitiva na interação “sujeito-objeto”. A questão da relação sujeito-objeto será recolocada, a seguir, em termos de trabalho coletivo – onde o conflito irá aflorar claramente, agora imerso na matéria histórica concreta, com a descoberta do *Parangolé*, já no período pós-golpe.

³⁵ Hélio Oiticica, *B 14 Bólido caixa 11*, 1964.

³⁶ Hélio Oiticica, *B 30 Bólido Caixa 17, Poema bólido 01 “do meu sangue/do meu suor/este amor viverá”*, 1965-66.

³⁷ Sobre a relação conflitiva (entre sofrimento e celebração) na escolha da favela pelo artista, ver ASBURY, Michael. “O Hélio não tinha ginga”. In: BRAGA, Paula (org.), *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.29-30.

³⁸ Ver CARNEIRO, Beatriz Helena Scigliano. “Processo artístico como ferramenta de análise social: procedências e ressonâncias do *Bólido 33 Caixa 18 Poema-caixa 2 Homenagem a Cara de Cavalo de Hélio Oiticica*”. In: *Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia – mudanças, permanências e desafios sociológicos* (Curitiba, Sociedade Brasileira de Sociologia, 2011), online (acesso 31.08.2011, <http://www.sbsociologia.com.br>).

³⁹ PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: Idem. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. Op. Cit., p.360.

⁴⁰ FREITAS, Artur. “Arte e movimento estudantil: análise de uma obra de Antonio Manuel”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Associação Nacional de História – ANPUH, 2005, v. 25, n. 49, p.89.

⁴¹ Exposição *Nova Objetividade Brasileira*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.

⁴² PEDROSA, Mário. “Do pop americano ao sertanejo Dias”. IN: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Organização e apresentação Oflia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: EDUSP, 1998. pp. 370-371. Originalmente publicado no *Correio da Manhã* de 29.10.1967.

⁴³ PEDROSA, Mário. “Do pop americano ao sertanejo Dias”. Op. cit.

⁴⁴ Antonio DIAS, *The Illustration of Art/Dazibao/The Shape of Power*, 1972, serigrafia e acrílica sobre tela, 121x317cm, reproduzido em DIAS, Antonio. *Trabalhos, Arbeiten, Works 1967-1994*. Paulo Sérgio Duarte e Klaus Wolbert (textos) e Nadja von Tilinsky (entrevista). Darmstadt: Institut Mathildenhöhe/São Paulo, Paço das Artes, Alemanha, Cantz Verlag, 1994, pp. 76-77.

⁴⁵ Antonio DIAS, *The Illustration of Art/Uncovering the Cover-Up*, 1973, serigrafia e acrílico sobre tela, 91x136cm, reproduzido digitalmente em: http://www.antonioidias.com/obras_14.php?codObra=90&redir=1 (Visitado em 21/02/2009).

⁴⁶ Dazibao ou Tatzepao (大字报) – literalmente “jornal com grandes caracteres”.

⁴⁷ A forma de painel ainda existe na China, mas o componente de intervenção direta não é mais parte desta cultura, resumindo-se no presente o *dazibao* a um quadro de notícias. O *dazibao* ficou conhecido no ocidente mediante o maoísmo *soixante-huitard*, e ganhou alguma visibilidade nos movimentos do maio francês e na Itália, em grande parte devido à sua associação com a participação popular e a democracia direta. Vale lembrar que diversos trabalhos de Dias fazem citação ao maoísmo ou à China e que entre 1966 e 1968 Antonio Dias residiu em Paris. Depois, mudou-se para Milão onde também se envolveu com as movimentações sociais da época.

⁴⁸ BRECHT, Bertolt. *Histórias do sr. Keuner*. Op. Cit. p.73. Com base na referência ao *dazibao*, esse outro “jornal” deve ter pouco a ver com aquela temporalidade abstrata da “jornada”. Aponta nesta direção o fato de que a referência chinesa de *jornal*, o *bao* (报) de *dazibao* (大字报) está próxima das noções de “reportar”, “contar sobre”, “informar” e não faz menção à noção de tempo ou periodicidade como a forma ocidental (latina) do *jornal*, vinda do latim *diarius*. O *jornal* chinês atual (ainda exibido em painéis, mas como nas bancas de jornal das grandes cidades ocidentais, ou seja, sob o regime do espetáculo, fora da relação de intervenção direta dos anos da *Revolução Cultural*) é denominado *ribao* (日报) –, “dia jornal” ou “jornal diário”, “informação diária”, ou, mais precisamente “reportagem diária”, aplicando-se posteriormente a dimensão de tempo, ausente do termo *dazibao*. Ver respectivamente, para *bao*, *dazibao* e *ribao*: *A new century chinese-english dictionary*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2004, pp. 56, 320 e 1363. Para a origem etimológica do ideograma *bao* (报) ver ZuoMinAn / 左民安. *Xishuo Hanzi - 1000 ge zi de qi yuan yu yanbian / 细说汉字 - 1000 个汉字的起源与演变 (Descrivendo ideogramas - origem e transformações de 1000 ideogramas)*. Beijing: JiuZhou Chubanshe / 九州出版社, 2005, p.259.