

marcelina | eu-você etc.

ano2 . n°3 . 2009



Faculdade Santa Marcelina

Revista do Mestrado em Artes Visuais
da Faculdade Santa Marcelina

© 2009 Faculdade Santa Marcelina – Unidade Perdizes

Coordenação do projeto e edição

Lisette Lagnado
Maria Aparecida Bento
Mirtes Marins de Oliveira

Conselho editorial

Beatriz Rauscher (UFU-MG)
Christine Mello (Fasm-SP)
Dawn Ades (University of Essex-UK)
Esther Hamburger (ECA-USP)
Luiz Camillo Osório (Unirio/Puc-RJ)
Sandra Rey (Instituto de Arte/ UFRGS)
Shirley Paes Leme (Fasm-SP)
Ricardo Basbaum (UERJ, Fasm-SP)

Revisão ortográfica

Prof. Francisco Henrique Diana de Araújo

Projeto gráfico

Laura Daviña

Impressão e acabamento

Expressão e Arte Editora
Fonte utilizada: PMN Caecilia

Agradecimento: Regina Stocklen

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(FASM-Perdizes. Biblioteca 'Ir. Sophia Marchetti')

MARCELINA. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. - Ano 3,
v.3 (2. sem. 2009). - São Paulo: FASM, 2009.

Semestral
ISSN: 1983-2842

1. Artes Visuais - Periódicos. I. Faculdade Santa Marcelina.

CDU-7(05)

Marcelina é uma publicação da Fasm. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida por qualquer meio, sem a prévia autorização dos autores. Para os critérios de publicação acesse: <http://www.fasm.edu.br>

SUMÁRIO

- 5 Editorial
- 7 Leituras de Hélio Oiticica | **GRUPO DE PESQUISA HO (FASM), COM CELSO FERNANDO FAVARETTO**
- 22 A independência da arte e da cultura brasileiras: um diálogo entre Hélio Oiticica e Glauber Rocha | **JHANAINNA SILVA PEREIRA JEZZINI**
- 31 A arte sob interdição (Roteiro para ficções brasileiras e russas em séculos incertos) | **NEIDE JALLAGEAS**
- 45 Walter Zanini e a arte processual no Brasil dos anos 1970
TATIANA SULZBACHER
- 52 Mediação na arte contemporânea: posições entre sistemas de valores adversos | **CAYO HONORATO**
- 69 Artista-público-obra de arte no espaço social: contemplação, apropriação ou consumo? | **MÁRCIA PERENCIN TON DATO**
- 80 A psicopedagogia de Vigótski e a educação musical: uma aproximação | **KÁTIA SIMONE BENEDETTI & DOROTEA MACHADO KERR**
- 98 **MESTRADO EM REVISTA:**
Geração 80: A pós-modernidade pictórica
MARIA HELENA CARVALHAES
- 109 **Dossiê** | eu-você etc.
III Seminário Semestral de Curadoria
RICARDO BASBAUM E LISETTE LAGNADO
- 127 **CADERNO DO ARTISTA** | **MARILÁ DARDOT**

Sua arte
começa aqui.

BOXE

Ilustração 3D Flavio Bassani



pintar !
arte e artesanato

Materiais artísticos, cursos, livraria, molduraria e cybercafé.
Rua Cotoxó, 110 - Pompéia - São Paulo - SP - Tel.: (11) 3873.0099
Rua Groenlândia, 77 - Jd. Paulista - Unid. Panamericana - SP - Tel.: (11) 3885.5143
Av. Angélica, 1.900 - Higienópolis - Unid. Panamericana - SP - Tel.: (11) 3661.9685
www.pintar.com.br

O terceiro número da revista *marcelina* foi elaborado em meio a dois acontecimentos opostos, dando margem para pensarmos o destino das coleções de arte no Brasil: a inauguração de pavilhões em Inhotim (MG), reafirmando a importância desse Centro de Arte Contemporânea na construção cultural do país, e o incêndio ocorrido no dia 17 de outubro na casa do irmão de Hélio Oiticica, onde estava abrigado o acervo do artista.

Em homenagem à capacidade de Oiticica de teorizar o Brasil, os editores prepararam uma edição especial. A Faculdade Santa Marcelina (Fasm) hospeda o Grupo de Pesquisa “Hélio Oiticica e o Programa ambiental”. As atividades de leitura e discussão do arquivo do artista, digitalizado e disponível no site do Itaú Cultural desde 2002, iniciaram em 2007, no formato de um grupo de estudos. A partir de 2009, conta exclusivamente com integrantes escolhidos por meio de um projeto de pesquisa e escrita, interessados em elaborar uma biografia do artista, entre o registro documental e a ficção.

Tendo convidado o Prof. Celso Fernando Favaretto como parte dessas atividades, *marcelina* transcreve o encontro, no qual foram abordados dois capítulos de seu livro *A invenção de Hélio Oiticica: “Programa Ambiental” e “Além do Ambiente”*. Junto, publica os textos: “A independência da arte e da cultura brasileira: um diálogo entre Hélio Oiticica e Glauber Rocha”, de Jhanainna Silva Pereira Jezzini e “A arte sob interdição (roteiro para ficções brasileiras e russas em séculos incertos)”, de Neide Jallageas. Com esse ensaio ficcional, a revista decide acolher narrativas mais autorais e livres, dotadas de uma programação visual distinta. O texto se baseia em episódio verídico, narrado por Mário Pedrosa, quando foi a Moscou convidar a delegação de artistas para a Bienal de São Paulo.

Em seguida, a singularidade da gestão do Prof. Walter Zanini à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo entre os anos 1960 e 1970 é o tema do artigo de Tatiana Sulzbacher, “Walter Zanini e a arte processual no Brasil dos anos 70”, destacando as práticas processuais e a aposta em exposições de jovens artistas, inclusive como estratégia para enfrentar as dificuldades institucionais daquele período.

O debate em torno da educação artística se adensa com três artigos acerca da distância entre criação e recepção da obra. Cayo Honorato localiza a mediação na arte contemporânea, nos últimos 50 anos. O autor relaciona modificações perceptíveis nas práticas

educativas e analisa a 28ª Bienal como estudo de caso. Márcia Tondato retoma Walter Benjamin para questionar a natureza da aproximação com a obra de arte, trabalhando com as noções de contemplação, apropriação ou consumo. A educação musical é o tema de Kátia Simone Benedetti e Dorotea Machado Kerr, que apresentam a psicopedagogia de Vigótski para fundamentar a necessária introdução de uma disciplina estruturada no currículo escolar.

A seção *mestrado em revista*, aberta na edição anterior com uma dissertação desenvolvida sob orientação da Profª Shirley Paes Leme, indica agora o trabalho de Maria Helena Carvalhaes, “A Pintura Além dos Limites da História: uma leitura crítica da Geração 80” (abril de 2009) que dá uma perspectiva histórica a uma produção que optou pela pintura para ganhar destaque no cenário paulistano (sob orientação da Profª Maria Aparecida Bento).

marcelina |eu-você etc. é um título emprestado do trabalho de Ricardo Basbaum, que não atua apenas como artista (simples produtor de obras), mas também investiga os campos da crítica e da curadoria. O III Seminário Semestral de Curadoria continua apostando em novos enunciados curatoriais e, simultaneamente, mapeando os perigos desse exercício. Como pertencer à classe artística e conseguir isenção para criticar ao mesmo tempo?

Para encerrar o ano de 2009, Marilá Dardot assina o *caderno de artista*. Seu projeto consistiu em escolher quatro livros dentro dos quais encontrou trechos que falam de livros. As páginas articulam uma nova cadeia de leitura a partir de afinidades entre escrita e imagem. A revista aproveita o início das férias para recomendar os autores cujas obras aparecem nessas “primeiras dobras de uma grande sanfona”.

Leituras de Hélio Oiticica / Readings on Hélio Oiticica

**GRUPO DE PESQUISA HO (FASM)*,
COM CELSO FERNANDO FAVARETTO****

Palavras-chave:
Hélio Oiticica;
Programa ambiental;
Tropicália; realidade
nacional; Crelazer.

Key words:
Hélio Oiticica;
Environmental
Program; Tropicália;
national reality;
Crelease.

Resumo: A partir da releitura dos capítulos “Programa ambiental” e “Além do ambiente”, do livro *A invenção de Hélio Oiticica*, o Grupo de Pesquisa “Hélio Oiticica e o Programa ambiental” (Fasm) discute com seu autor, o Prof. Celso F. Favaretto, o sentido político da “imagem Brasil” e a abertura da estrutura proposta pelo artista com *Tropicália* em pleno regime militar. O horizonte cultural daquele momento histórico gerou a necessidade interna da participação no trabalho artístico. Alguns temas identificam o debate dos anos 60-70 e a singularidade de Oiticica e dos músicos tropicalistas: a conscientização das massas, o ideal revolucionário, a cultura popular, o nacional, a indústria cultural, a antiarte, o vivencial e as drogas, entre outros. Como repensar esse conjunto de propostas a medida que se instala a democracia?

Abstract: Based on a rereading of the chapters “Programa Ambiental” [Environmental Program] and “Além do Ambiente” [Beyond the Environment] of the book *A invenção de Hélio Oiticica* [The Invention of Hélio Oiticica], the research group Hélio Oiticica and the Environmental Program (Fasm) discusses with the book’s author, Prof. Celso F. Favaretto, the political meaning of the “imagem Brasil” [Brazil’s image] and the opening of the structure proposed by the artist with *Tropicália* during the height of the military dictatorship. The cultural context of that historic moment gave rise to the need for participation in the artwork. The debate of the 1960s and ’70s as well as the singularity of Oiticica and the tropicalist musicians are identified by certain themes that include the raising of the awareness of the masses, the revolutionary ideal, pop culture, the “national,” the cultural industry, anti-art, the “experiential,” and drugs. What meaning do these proposals bear for the era of democratization? (Translator: John Norman)

* O Grupo de Pesquisa Hélio Oiticica e o Programa ambiental é coordenado pela Prof^a Lisette Lagnado. Os pesquisadores atuantes em 2009 são: Jhanainna Silva Pereira Jezzini, Júlia Souza Ayerbe, Marcio Harum, Neide Jallageas e Tainá Azeredo. A revista *marcelina* agradece Júlia e Marcio, pela transcrição da fala do primeiro convidado (Prof. Miguel Chaia, PUC-SP, 17/09/2008), e Tainá, mestranda em Artes Visuais (Fasm), pela transcrição do encontro aqui reproduzido.

** Prof. Celso F. Favaretto (Faculdade de Educação, USP) tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Estética e em Ensino de Filosofia. É autor de *Tropicália: alegoria, alegria* (São Paulo: Ateliê Editorial, 4ª edição, 2007).

O Grupo de Pesquisa “Hélio Oiticica e o Programa ambiental” (Fasm) vem trabalhando no adensamento de uma cronologia de fatos históricos compreendidos entre 1930 e hoje. Neste percurso, busca-se problematizar o que seria o “além da arte”, em consonância com a proposição do Crelazer, distanciada do ideário Neoconcreto. São levantados aspectos socio-econômicos-culturais dos anos 1960-70 no Brasil, e da política internacional, com a guerra do Vietnã e a contracultura afro-americana no período que Oiticica viveu em seus lofts nomeados por ele mesmo de Babylonests e Hendrixsts (Nova York).

Segue a transcrição da conversa, no dia 3 de junho de 2009, com o Prof. Celso Fernando Favaretto, que aceitou o convite de revisitar e discutir seu livro *A invenção de Hélio Oiticica*, referência sempre presente para os estudiosos do Experimental na arte brasileira.

CELSO FAVARETTO – Quando você, Lisette, me falou que gostariam de conversar sobre o Ambiental e esse além do ambiente, fui dar uma olhada no livro. E uma das coisas que eu achei que poderia ser interessante é o seguinte: primeiro, que o Ambiental é o momento de chegada daquelas pesquisas todas, chegada no sentido de que olhando e reconstruindo o programa do Oiticica a gente percebe que ele fatalmente chegaria a isso, ao Ambiental. Ele não prefigurava isso como projeto, mas levando em consideração o que ele vinha fazendo, da maneira como ele passava de um momento a outro da sua experimentação, fatalmente o Ambiental acabaria sendo uma chegada.

Porque eu digo *fatalmente*? Exatamente porque tem no seu centro o processo da abertura das estruturas. O trabalho estrutural, tal como vinha sendo elaborado desde a saída do quadro, chegaria a um impasse e não teria mais nada a fazer, daí a necessidade de propor alguma outra coisa, que seria a temporalização do espaço. E, por outro lado, desde as experiências do núcleo neoconcreto do Rio, o que vinha aparecendo é o que depois Oiticica iria chamar de *vivência*. Então é alguma demanda implícita no trabalho com as estruturas, que funcionaria como uma espécie de demanda de transformações estruturais, de abertura estrutural, de modo que sugerisse o aparecimento da ideia de vivência, que em termos de processos artísticos implica a questão da participação. O Ambiental é então o momento dos desenvolvimentos de Oiticica, que não mais precisa remeter à arte (pelo menos à arte com “a” maiúsculo). É esta transformabilidade, que diz respeito a uma mudança no imaginário, que está em questão no Ambiental.

Oiticica diz, em outro momento, que o Ambiental se completa quando a preocupação estrutural se dissolve num desinteresse das estruturas “transformadas em receptáculos abertos às significações”. Essas significações são resultado da emergência da participação. A participação está no horizonte dessa abertura estrutural, que acabará sendo o centro da operação de produção de significação. Isso é importante, porque o que se transforma não é só o conceito de arte, mas muda-se também a percepção do que seja o artista. Oiticica entende o artista como propositor, que se distingue de um mero criador, pois a criação é ao mesmo tempo uma atividade conceitual e uma atividade ligada a um tipo de ação que extrapola não só o estético como o artístico, os modos habituais de fazer e entender arte.

É aí que entra o sentido político. A política entra como uma necessidade advinda dessa abertura estrutural, com o chamado para a ação, e é aí que seu trabalho vai ao encontro do horizonte cultural daquele momento histórico. Isso é de grande importância, porque é o que distingue um político que vem por necessidade interna do trabalho artístico do político que vem de uma sobreposição, de uma determinação, de uma espécie de espírito da época, em que as circunstâncias históricas faziam com que a necessidade política sentida por todo mundo aparecessem como imposição. O que estou querendo insistir é que existia uma necessidade histórica, desde os anos 50, em que as questões da modernização, do desenvolvimentismo, da dependência, da vanguarda, vinham junto com a da emergência da sensibilidade que, nos anos 60, ficou identificada como cultura popular. Em 64, a necessidade de resistência ao regime militar e, simultaneamente, a necessidade de produzir uma revisão nos modos da resistência, visto que aquilo que estava sendo efetivado em termos da relação de arte e política era insuficiente para muitos, dentre os quais Oiticica, os músicos tropicalistas, Gerchman etc., as soluções anteriores desenvolvidas entre os anos 50 e meados de 60 foram revistas e rearticuladas. Então, o modo como a necessidade de revisão surge e aparece no interior do trabalho artístico é uma questão da maior importância, diferenciando e singularizando a necessidade geral de responder ao momento histórico.

Então, trata-se de se considerar como essa necessidade foi abrigada no próprio trabalho artístico, nos processos e procedimentos, onde se localiza exatamente a questão da abertura estrutural proposta por Oiticica. Essa abertura à participação vai exigir uma reconfiguração da concepção do artista e do trabalho de arte, incluindo o trabalho artístico na cultura, e por aí o político como intrínseco e não como uma necessidade que vem apenas de fora. Digo “apenas” porque a demanda vinha de toda parte; naquele tempo era impossível ao artista ficar imune a essa contaminação do contexto, a necessidade interna estava contaminada do externo. É por aí que a Anti-arte ambiental acaba tendo uma configuração muito específica com Oiticica, o que faz dela até hoje uma coisa surpreendente, no sentido em que ela pode ser entendida de muitas maneiras, embora as circunstâncias, cada situação, cada artista, cada lugar, sejam muito diversos, e a questão das relações entre o externo e o interno, entre as experimentações e o contexto social, político e cultural, continuem sendo o problema principal quando se pensa a conjunção de arte e política.

NEIDE JALLAGEAS – Na minha pesquisa, eu observo isso no movimento russo das vanguardas: a arte de Maliévitch era revolucionária antes da revolução russa acontecer. Então eu observo este movimento interno que vem num crescendo e que, depois, a própria revolução, o próprio movimento político acaba se apropriando desta revolução artística, no caso da União Soviética. No caso do Oiticica, me parece que não: a questão política brasileira não se apropria da revolução no trabalho dele. Aí eu vejo a diferença: não existia essa preocupação no Brasil de se apropriar de uma arte revolucionária brasileira.

CF – Bem, não se pode fazer uma simples transposição para o Brasil. Na revolução de 1917, houve a tomada do poder por um grupo que pensava que a construção da nova sociedade e do homem novo implicava a reversão de todas as expectativas em termos de pensamento e ação; fazia parte do ideal revolucionário a mudança das expectativas com relação à sensibilidade, aos valores, às linguagens etc. Então quando a revolução foi feita, os artistas de vanguarda, que já estavam trabalhando na construção da arte nova, e que depois foi assimilada à construção ideológica do homem novo, com o deslocamento da consciência, das relações entre arte e realidade, enfim aquela coisa toda das teorias de Marx, em que as relações de produção determinam a consciência, não o contrário, abriu-se um horizonte de pensamento, de ação e de transformações admiráveis, que marcaram todo o século XX. Na arte de vanguarda, ocorreram transformações revolucionárias, com deslocamento da arte e do sujeito, o que é evidente no cubo futurismo russo, o que ocorria antes de 1917, basta ver o trabalho de Maliévitch, já em 1913-14. Esse deslocamento acaba sendo reconhecido como aquilo que já estava na arte e teria chegado na política. Isso por parte dos artistas, e eles aderem totalmente à nova situação histórica. E a política, pelo menos no primeiro período leninista, reconhece a necessidade de que seria preciso atingir as massas para os meios renovados, que eram da vanguarda, como a iconização dos cartazes; se serviram muito bem das atividades de vanguarda para efetivar a comunicação que queriam fazer, como na poesia de Maiakovski, por exemplo.

A situação brasileira é diversa. Antes de 64, a ação política efetuada pelas artes apostava, acima de tudo, nas referências, mitologias e linguagens populares, como modos de estabelecer um tipo de relação quase que didática com o povo, como foi o caso do CPC da UNE. Acreditava-se no poder revolucionário da massa, desde que fosse conscientizada dos problemas da *realidade nacional*. Realidade nacional era um conceito que identificava tudo aquilo que era Brasil, em termos de miséria, injustiça e dependência. Então, quando se faz o golpe de 64, de um lado havia uma grande movimentação dos estudantes, artistas, intelectuais, sindicatos, que tomava conta do país, que tinha o povo como entidade histórica, fazendo com que as artes tomassem os elementos da cultura popular para efeitos de conscientização política. Por outro lado, nos cálculos dos que armaram o golpe, e de toda a política que reagia à emergência das questões populares e das ações que visavam à transformação da realidade, a visão era outra. Não se pensava nem nesse tipo de conscientização do povo via arte, muito menos de fazer da arte de vanguarda alguma coisa que servisse para fins seja de propaganda, seja de educação. Era uma situação completamente diferente.

Então, os artistas comprometidos com a realidade nacional, antes e depois de 64, tinham que dar conta da urgência da situação brasileira, que não podia ser apenas conhecida. A realidade brasileira tinha que se tornar sensível, e para isto a arte serviria. Depois de 64, foi preciso que os artistas, intelectuais e estudantes, fizessem a crítica das tentativas de evidenciar a realidade brasileira, porque elas tinham sido

desatualizadas pelo golpe de 64, porque o golpe inviabilizou imediatamente o trabalho junto ao povo, o trabalho de conscientização, embora a repressão mais forte tenha recaído sobre os sindicatos de trabalhadores, e tenha sido menos devastadora sobre intelectuais, professores, artistas e estudantes - o que ocorreria em 1968, com o AI-5. Os artistas, logo depois de serem surpreendidos pelo golpe, se deram conta que eles deveriam fazer a revisão das ações mobilizadas no processo artístico cultural, dos modos de articulação entre arte e política (na mitologização do povo, nas formas de protesto e resistência), enfim dos processos de conscientização que não tinham funcionado como se esperava. E eles tiveram que perceber que isso não teria a ver apenas com os cálculos políticos, mas com uma estratégia errada na relação entre arte e política. Não tinham que desistir da evidenciação da realidade brasileira e da resistência ao golpe, mas rever as posições.

É aí que surge uma série de operações artísticas, que já estão configuradas tanto no show Opinião, no final de 64, quanto nas mostras, Opinião, de 1965 e, de maneira mais forte, na Nova Objetividade Brasileira, de 1967. Ferreira Gullar disse na ocasião que a realidade brasileira rompia todas as formas, todas as posições estéticas, querendo com isto chamar a atenção para a necessidade de comprometimento dos artistas com a situação gerada pelo golpe. O modo como os artistas internalizaram na sua produção esta necessidade estruturalmente, pelos novos processos de vanguarda, foram notáveis. No caso do Oiticica, a dissolução das estruturas foi um modo dos mais eficazes, como está dito na página 124 do meu livro: “Assim, a antiarte transforma a concepção de artista. Não mais um criador de objetos para a contemplação, ele se torna um ‘motivador para a criação’. Com isso superam-se as ‘posições metafísica, intelectualista e esteticista’ que supõem a ‘elevação’ do espectador à uma ‘metarrealidade’, a uma ‘ideia’ e a um ‘padrão estético’. Esse deslocamento aponta para uma nova inscrição no estético, a arte como intervenção cultural”.¹

Isso aparece em grande parte não só no Oiticica, mas nos tropicalistas, no Zé Celso, com a montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, no livro do Callado, *Quarup*, no bombástico livro do Agrippino de Paula, *Panamérica*, no *Terra em transe* de Glauber Rocha. Tudo confluiu no sentido de uma nova inscrição do estético, da arte como intervenção cultural. Não no sentido anterior, onde a arte era o veículo portador dos ideais e dos modos de conscientização. Pensar a intervenção é outra coisa e isso, no trabalho do Oiticica, é muito específico. Por isso, ele valoriza também as atividades dos músicos tropicalistas, porque aqui é que há inovação. Seu campo de ação não é mais o sistema da arte, mas a visionária atividade coletiva que intercepta a subjetividade e significação social. Essa é mais uma coisa importante, esse ponto onde se interceptam o interno e o externo, o

¹ Nota da Edição: A grafia da terminologia usada por Hélio Oiticica foi mantida aqui para respeitar o original. O Grupo de Pesquisa HO vem, contudo, propondo o uso de maiúscula para os conceitos criados pelo artista: o Ambiental ou Programa ambiental, Anti-arte, Antiarte ambiental, Parangolé etc.

político e a linguagem, em que o social está aí, não vindo de fora e sobreposto, mas é encontrado na própria operação artística. Por aí é que se dá a metamorfose do trabalho do Oiticica: o sentido de construção não desaparece, mas se metamorfoseia. Com o Crelazer, ele vai enfatizar os âmbitos que vão produzir um deslocamento da ênfase estrutural na ênfase comportamental. A dissolução das estruturas abre o espaço do comportamento, alterando a ideia e os processos de participação, que agora, nestes âmbitos, são lugares de recriação da subjetividade.

LISETTE LAGNADO – Portanto, se a gente olhar os acontecimentos políticos e como as coisas se aguçam entre o golpe de 64 e o AI-5 em 68, você acha que há uma mudança estrutural dentro do Programa ambiental do Hélio?

CF – Eu não digo que isso seja uma coisa formulada no Programa e nem é uma coisa que espelha, quer dizer, que representa os conflitos da realidade brasileira. A gente percebe que a mudança estrutural, que se dá já em 1963 com a emergência do Parangolé, que já vem por uma necessidade ao mesmo tempo de abrir as estruturas, de acolher o que ele vai chamar de “espaço das vivências”, que é a indicação do surgimento do comportamento e, ao mesmo tempo, que vem por uma exigência de outra ordem, da experiência dele fora do círculo pequeno-burguês em que ele vivia, quando passa a frequentar a Mangueira. A necessidade nova, de incluir as experiências da Mangueira, que vem das novas vivências com o samba, com a arquitetura e a vida cotidiana, encontra a sua necessidade de abrir as estruturas, que vinha das experiências neoconcretas. Ao abrir as estruturas, junto vem alguma coisa, também uma necessidade absolutamente incoercível: uma outra qualidade do social, um outro modo da experiência, da experiência propriamente popular, oposta à vida burguesa. Isso está patente na formulação do Parangolé.

Aparece então uma maneira específica e rigorosa de entender o que eram as vivências populares, e a sua internalização nas experimentações artísticas no Brasil, diversa da maneira prevalente no Brasil nos anos 60, em que o popular era frequentemente mitificado como entidade, até mistificado, na intenção de conscientização da realidade brasileira. No caso de Hélio Oiticica, não acontece nada disso, o popular entra no trabalho dele sem nenhuma perspectiva idealizante. E quando se dá o desenvolvimento gradativo do Parangolé que o leva ao Ambiental, passagem que se efetiva claramente em 66, o que aparece já é esse modo específico de internalização do social e do político na arte. A intersecção do social e do político com a arte se faz por uma necessidade interna; então, o trabalho de Oiticica não procede por espelhamento da realidade a que se refere, mas é reconhecível no modo de propor as ações, nos processos, procedimentos e materiais. É algo diferente da intenção e do funcionamento de outros artistas; por exemplo do Rubens Gerchman, que trabalha com referências e imagens mais diretas, em que se reconhece um interesse de evidenciar, para criticar intencionalmente, aspectos da cultura brasileira, embora ele o faça com os recursos de vanguarda e com brilho.

O intencional também aparece em Oiticica mais tarde, em *Tropicália*, mas como uma reflexão que desatualiza as discussões em curso sobre a realidade brasileira.

LL – Ele volta várias vezes nesse ponto, quando descreve *Tropicália* em momentos posteriores e retoma o problema da imagem em Nova York.

CF – *Tropicália* rearticula de modo original uma linha de pensamento e imagens do Brasil, que vem do *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade, do *Macunaíma* de Mário de Andrade, de *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Hollanda, de *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre; enfim, tentativas de codificar imagens do Brasil. Oiticica faz uma coisa semelhante, monta o que seria uma macro-imagem do Brasil, desatualizando-a, tal como a música *Tropicália* de Caetano Veloso e todas as produções tropicalistas de 67-68. Depois daquela instalação emblemática, a reflexão de Oiticica sobre as imagens de Brasil se explicita em dois textos, em “Brasil diarréia” e em “O sentido de vanguarda do grupo baiano”. Neste, é clara a vinculação que faz entre o seu Programa ambiental, sua concepção de Anti-arte ambiental, e a música e atividades tropicalistas.

JHANAINNA SILVA PEREIRA JEZZINI – Você escreve que há uma negação de imagens brasileiras, e agora afirma que ele monta uma macro-imagem. A negação seria anterior a 64?

CF – *Tropicália* é constituída de uma série de representações de mitos e imagens brasileiras que, articuladas entre si, geram uma criticidade do sistema montado. Isto ocorre porque tal sistema compõe uma alegoria do Brasil, que nega e afirma simultaneamente o que é emblematizado, sugerindo que uma outra coisa como sendo Brasil, que não diz, como numa utopia, o que seria essa outra imagem. Tanto Oiticica como os tropicalistas fogem à representação, à construção de uma outra imagem do Brasil, como um mito que identificaria o Brasil e os brasileiros; os tropicalistas antes destroem esta possibilidade. A manifestação ambiental *Tropicália* monta fingidamente um cenário tropical, que também é um cenário de morro, sugerindo ao participante um percurso nas quebradas do morro em que vão aparecendo elementos que representariam o Brasil como emblemas tornados verdadeiros numa ideologia ufanista ou populista. Evidentemente, os emblemas em *Tropicália* são apresentados para serem corroídos. *Tropicália* é totalmente contemporânea, num sistema crítico e auto-crítico, crítico em termos culturais, e auto-crítico em termos artísticos porque nega a arte, e isso é feito junto, enquanto nega a arte através da construção de uma coisa diferente do que era produzido; é crítico em relação ao conjunto das representações que são articuladas.

TAINÁ AZEREDO – *Tropicália* é a construção de uma linguagem moderna, que não aceita qualificações de tipo “nacional” e “internacional”, mas o Brasil é visto via Oiticica. Onde começaria a internacionalização da *Tropicália*?

CF – Está exatamente no processo artístico, pois ele leva até o fim as experimentações, toda a aventura que vinha das vanguardas. É possível ver nas anotações publicadas em

Aspiro ao Grande Labirinto que ele queria realizar aquelas virtualidades dos desenvolvimentos construtivistas colocadas desde o cubismo e do futurismo, que não haviam sido realizadas e aguardavam para serem efetivadas. Nisso está a necessidade do seu trabalho artístico, nada parecido com a busca de uma arte nacional, configurada nos anos 20 e ainda ritualizada em algumas correntes e em artistas que pretendiam fundar uma arte brasileira. Sobre o ponto de vista político não é o nacionalismo nem o internacionalismo o alvo principal dos interesses de Oiticica, e também dos músicos tropicalistas, do Zé Celso, do Sganzerla com o *Bandido da Luz Vermelha*, do Bressane e outros: todos estão interessados na abertura estrutural para levar a atividade artística à liberdade da experimentação. O internacionalismo, ou cosmopolitismo dos processos artístico-culturais, viria dos modos de tratar esses emblemas culturais brasileiros, não sob o ponto de vista das discussões populistas, das discussões imediatistas sobre realidade brasileira, mas colocá-las sob o âmbito de uma discussão cultural que privilegiava a universalidade da crítica de vanguarda, colocando em perspectiva o nacional.

Por exemplo, um dos elementos importantes dessa discussão é que Oiticica não tem nenhum preconceito quanto aos problemas e debates daquele momento sobre as repercussões na arte de vanguarda do sistema de mercado e de consumo. Essa questão ultrapassava os limites do nacional e do internacional, colocava em questão as resistências da arte participante, da arte que pretendia significar diretamente a realidade nacional, para fins de conscientização, da circulação mercadológica, julgada alienante. A discussão não interessava a ele e aos tropicalistas que, ao contrário, viam a necessidade de tomar o mercado como uma das variáveis das ações que praticavam. Os termos em que a discussão estava posta, de que era preciso ser nacional para reagir ao internacional, de que era preciso ser nacional para fazer a crítica à dominação estrangeira emblematizada na cultura norte-americana, não interessavam. O dado do consumo deveria ser tratado como outros dados da realidade e das vanguardas. Não interessava a Oiticica e aos tropicalistas colocar estes termos da mesma maneira que na arte de protesto, dicotomicamente, ou nacional ou internacional, ou arte ou consumo etc. Suas colocações estavam fora do esquematismo das dicotomias e oposições, entre direita e esquerda, nacional e internacional, arte popular e arte erudita; a ambivalência era considerada constitutiva das produções mais interessantes.

NJ – Vejo uma complexidade até maior no caso do Hélio e dos outros artistas que você citou em relação às vanguardas, porque foram sufocadas e os artistas na década de 60, de uma certa forma, atualizaram uma virtualidade. Há, nesse intervalo, o realismo socialista que vai impregnar a estética e as manifestações artísticas em vários lugares do mundo e quando o Hélio começa seu trabalho, ele tem que lidar com isso.

CF – Isto tudo estava aceso no Brasil. Entre o início e o fim dos 60, nós tivemos esta orientação marxista, em particular do realismo socialista, evidente no Cinema Novo, por exemplo; outra coisa, entretanto, é a discussão gerada em torno da produção musical. Se

você considera o livro do José Ramos Tinhorão sobre a música brasileira daquela época, você vai ver que há aí uma posição muito clara, de uma esquerda jdanovista, que diz que a Bossa Nova não pode ser considerada música brasileira porque ela vem da influência estrangeira, não está na linha da música brasileira dos anos 20-30, do samba e das músicas regionais e populares. Essa posição está na justificativa da arte de protesto, toda marcada por posições antagônicas, nacional e internacional, popular e elitista etc., fruto de uma das proposições do realismo socialista. Essa discussão era candente aqui, e foi abrigada a partir de 65 na Revista *Civilização Brasileira*. É contra isso que se batem muitos artistas, como Oiticica e os tropicalistas, mas não só eles, ao dizer que aquele tipo de orientação não seria eficaz sob o ponto de vista político, o da conscientização, porque artisticamente o processo não era adequado para se pensar o que estava acontecendo, apenas reduplicando e comentando os problemas, sem enfrentá-los pela transformação dos processos artísticos. Propunham, assim, a necessidade de se formular outros modos de intervenção política na cultura, já que aqueles que tinham sido efetivados na arte de protesto não tinham produzido o esperado efeito da conscientização.

JÚLIA AYERBE – Pensando a indústria cultural, como você vê o “consumir o consumo” de Oiticica e o o que aconteceu com *Tropicália*?

CF – Na ocasião, a indústria cultural, ou a cultura de massa, era o espinho na garganta das posições nacionalistas em arte e cultura, que batalhavam por uma arte nacional e de resistência à penetração dos procedimentos da cultura norte-americana. Em 65, a Rede Globo se constitui e passa a ser uma voz importante, para a ditadura militar e todo o conservadorismo, e continuou depois da ditadura. Os anos da ditadura foram decisivos para a definitiva consolidação no país do capitalismo industrial. O capitalismo vinha sendo implantado desde os anos 30, com Getúlio Vargas. No início dos anos 60, até o golpe de 64, houve a pretensão, ou pelos menos o desejo, de reversão desta determinação. Depois de 64, não houve mais dificuldade para o Brasil se situar nesse desenvolvimento capitalista. O que chegou a partir daí, seja por força da opção realizada com toda a facilidade, seja por mudanças técnicas que estavam ocorrendo nos sistemas de comunicação em toda parte do mundo, era inevitável que a indústria cultural aqui tivesse um incremento muito grande. Os meios se multiplicaram; esse incremento na indústria da informação, da notícia e da comunicação fez com que o Brasil rapidamente tivesse numa situação muito avançada em termos de industrialização da cultura.

Esse foi um problema importante nas discussões sobre os modos como a indústria cultural poderia ser ou não ser uma contribuição para o trabalho de articulação e esclarecimento das questões culturais e artísticas dentro do processo desenvolvimento e modernização do país. Nos quadros mais rigorosos da cultura de esquerda, não se admitia que o desenvolvimento do consumo e dos sistemas de comunicação fossem considerados tranquilamente forças produtivas. O que colocou muitos setores da produção artístico-cultural em situação incômoda, porque de fato a reação à ditadura e

à dominação internacional não podia dispensar os próprios instrumentos que eram negados por eles, a televisão, o rádio, os veículos de comunicação em geral. Caetano Veloso polemizou que era um engano julgar os que negavam a função cultural e política da indústria cultural, já que este era o sistema comercial que também estava permitindo o exercício da criação e da crítica, como os festivais de música popular por exemplo, como se estivessem se efetuando propostas revolucionárias livres da ingerência do mercado. Os tropicalistas, dizia, nunca negaram as ambiguidades dessa justaposição de criação, crítica e mercado. Então o problema era: como produzir mensagens ou mesmo uma ação contrária ao sistema sem situar esta ação no próprio sistema da indústria cultural, e isso problematizava o moralismo das posições dicotômicas. Um exemplo interessante é o de Mário Pedrosa, em sua crítica a tudo que fosse cultura americana, com os seus impropérios à Coca-Cola e à Pop Art norte-americana, considerados por ele símbolos do imperialismo.

MARCIO HARUM – Pensando nessa reação à ditadura e ao imperialismo, como foram vistas as drogas, que não eram uma cultura de consumo de elite como é hoje, mas uma dimensão do Experimental, da expansão da consciência? Eu queria saber se eram experiências a partir do contato com a real grandeza da malandragem ou eram influências importadas de Timothy Leary, Castañeda e outros?

CF – Você tem que pensar na expansão da cultura do capitalismo que se desenvolve na ocasião, em que as informações chegam de todas as partes e maneiras; assim também as drogas. A droga sempre existiu, não só na Mangueira, existia na Lapa, por exemplo, mas ainda não era um fenômeno social e cultural como passou a ocorrer mais tarde, depois de 68, com a onda contracultural e devido à propagação de ideias, informações, costumes, valores etc. no mundo todo. Esse é um estudo muito interessante que talvez não tenha sido feito suficientemente no Brasil, apesar de existirem alguns estudos pioneiros de antropólogos do Museu Nacional do Rio de Janeiro. O que se deve considerar é que essa expansão das informações e da cultura esteve vinculada a influências que vinham de fora e aos movimentos contraculturais, ao momento em que a nova sensibilidade contracultural deixa um rastro no Brasil, entre 69 e 73, mais ou menos, através de revistas, livros, almanaques, roupas, costumes, articulados ao *underground* norte-americano, à cultura pop, aos Beatles e Rolling Stones, enfim, a tudo que vinha através da indústria cultural, aqui conjugado a experiências culturais brasileiras, com o a macumba e o candomblé, por exemplo.

Mas, também, a difusão das drogas tem a ver com a grande desilusão produzida pelo AI-5, que parou as experiências, as atividades políticas e culturais inovadoras, produzindo pelo menos no início dos anos 70 um certo vazio de entusiasmo e ações comprometidas com transformações culturais e políticas. A luta armada é muito complicadora porque ela é um outro lado da complexa situação gerada pelo AI-5: de um lado, temos o rastro da contracultura; e, do outro, o rastro da luta armada, cujas proposições e ações se opõem.

A luta armada vivia da perspectiva da transformação revolucionária do país, contra a mudança institucionalizada com o golpe de 64, pois a resistência pós-64 teria falhado. Isso implicava uma ação regradada. Por mais que a lutada armada fosse uma coisa fora das regras institucionais, ela tinha um cálculo de ações e era internamente regradada. Já a contracultura era o avesso: era um desregramento das regras institucionalizadas e das guerrilhas. A ideia era estabelecer outros processos, o do delírio e do desejo, que estariam na mudança dos comportamentos e dos valores em geral.

MH – E o desbunde?

CF – O desbunde era exatamente isso. Cair fora dos processos culturais institucionalizados e dos cálculos políticos. Desbundar era justamente sair fora desses regramentos institucionais, da família, da escola, da arte e da política, de todo tipo. Desbundar era sair das prescrições, era a tentativa de estabelecer uma atitude de marginalidade que, aos poucos, tornou-se o termo mais adequado para dar conta da variedade da curtição, das práticas culturais e comportamentos alternativos.

JA – Queria saber se você vê a ditadura como responsável do fim de uma atitude, de uma arte com interesse crítico-cultural.

CF – Nos anos 60, mesmo em tempos de ditadura, tivemos no Brasil a mais alta definição das pesquisas de vanguarda. A arte e cultura não só estavam realizando a experimentação vanguardista mais forte que se tinha feito no país até então, como o que se fazia aqui era avançado em relação ao que se fazia em outros lugares. Em alguns casos, como de Oiticica e dos músicos tropicalistas, mais tarde se percebeu que eles estavam adiante das pesquisas dos grandes centros. Se analisarmos o percurso da experimentação artística do século XX, verifica-se que aquilo que se efetivava naquele momento no Brasil, em termos de articulação entre experimentação de vanguarda e política, tinha chegado a um limite expressivo. Daí que a ditadura, a partir do AI-5, realmente inviabilizou o desenvolvimento da arte da experimentação, mas é preciso considerar também que esses limites se tornaram problemáticos por si para os artistas, se considerarmos o peso que representaram as chegadas ao conceitualismo e minimalismo, e outras tendências, que problematizaram a relação entre arte e expressão, com uma força semelhante à de Duchamp.

LL – Chega o Hélio e ressignifica positivamente uma outra possibilidade para a Anti-arte, como, por exemplo a participação no jogo de sinuca, em 1966! No contexto europeu, “anti-arte” tangencia o gesto iconoclasta de Duchamp com seus Readymades.

CF – Essa é sua singularidade. Tinha-se chegado ao limite expressivo artístico de tudo que fora visado no cubismo, futurismo, cubo futurismo, na linha construtivista ou na linha duchampiana, ou no dadá; parece que tudo tinha se realizado ou estava sendo feito. No Brasil, há essa particularidade: nos anos 60, era impossível pensar as vanguardas sem uma articulação com o político. Sobre este momento, pensando em especial no que

ocorreu na música e nas passagens de Hélio Oiticica, na exposição londrina e depois em Nova York. É interessante perguntar o que teria acontecido se não tivesse havido o AI-5 e a diáspora de artistas. Esta perplexidade está exposta em algumas falas do Caetano e do Gil, depois do exílio. Falando daquele final de 68, Gil disse que o seu plano na ocasião era ir para a Europa e Caetano para Nova York, para participarem de várias atividades e festivais, interessados em outras pesquisas e na evidência das suas produções. Parece que eles percebiam que as proposições tropicalistas já estavam se diluindo e que era preciso deslocarem-se para encontrar outras possibilidades, inclusive sobre o vínculo entre cultura e política. Eu quero dizer que, independentemente deste corte com a ditadura militar, percebiam-se outros signos de uma dissolução da tensão existente entre 67 e 68. Isso está ligado ao caráter de intervenção intensas, e tensas, e ver o que veio depois, como no Hélio do Supra-sensorial, onde a tensão se dissolve. Uma outra política começa a ser desenvolvida, a contracultura, que não deixa de ser uma política. O governo militar foi responsável porque parou as pesquisas artísticas: todos foram embora porque não tinham mais condições de trabalho. Quem ficou, como Tom Zé, passou anos tentando se recuperar desta intervenção. Naquele momento, final dos 60, a estética alegórica também estava se diluindo. Daí a discussão: o que ficou? Daí a impossibilidade de haver outra Tropicália.

LL – Na pág. 125, você afirma: “A ênfase na proposição vivencial não pode ser, contudo, assimilada às compreensões equivocadas da designação ‘antiante’, que a determinem como vale-tudo, em que tudo é arte e nada é arte, ou que a incluam nas chaves do ‘irracionalismo’, ‘delírio’, ‘loucura’, ‘arte corporal’, ‘arte pobre’ etc. Essas qualificações procedem de uma mitologia que produz a disjunção de arte e vida, ou então, quanto a Oiticica, da folclorização de suas experiências na Mangueira. A antiarte ambiental² requer processos rigorosos de composição: as proposições para a participação supõe experiências de cor, estrutura, dança, palavra, procedimentos conceituais, estratégias de sensibilização dos protagonistas e visão crítica na identificação das práticas culturais com o poder de transgressão. A antiarte ambiental é metamorfose do ‘sentido de construção’, extensão do ‘desenvolvimento nuclear’: o que pulsa nesse novo espaço é a vivência, articulando os recursos liberados pelas experiências de vanguarda e vivências populares e mitologias individuais. Propõe-se como investigação do cotidiano, não como diluição da arte no cotidiano. O *experimental* sintetiza essa posição, distanciando-a de uma ‘nova estética da antiarte’.” Em relação à autoconsciência da diluição que está por vir, você está dando uma volta e sendo tão otimista quanto o Hélio, ou estou enganada?

CF – Naquele momento havia um otimismo, era a crença de que esta proposição, que era a articulação entre processos vanguardistas e arte e uma outra proposição política

² Nota da Edição: ver nota 1.

que eles faziam, poderia ser um grande caminho, diferente daquele da conscientização anterior. Era um caminho no qual se buscava fazer arte fazendo-se política. A crença anterior à 64 era de, ao se fazer arte se estar fazendo política. Aqui não, aqui era como se fazer arte reinventando o político; por isso, não podia se cair na compreensão equivocada de antiarte como pura negação da arte, puro esteticismo.

LL – Mas hoje você acha que a proposição não vale mais?

CF – O que vale é o seguinte: a crítica da arte já foi feita, não importa mais, a desmitologização da arte foi feita naquele momento. O que se faz de lá pra cá é outra coisa. Aquela intervenção só era possível numa situação histórica configurada naquele momento. Era necessário, entretanto, que o combate da grande Arte não decaísse nessas coisas que eram mitologizadas, por isso que a Anti-arte ambiental requer processos rigorosos de composição. Ou seja, o que há na Anti-arte ambiental de Oiticica é o que existia no seu sentido de construção. O que se metamorfoseava com o acolhimento da vivência, da participação via vivência. E ele desenvolveu isto até o fim da década. A proposição vivencial, naquele momento, foi radical, depois não mais. Você se deparou com isso claramente quando você faz a 27ª Bienal, quando você traz o Matta-Clark. O tipo de eficácia que isso tinha na ocasião passou a não ter mais; deixou um rastro forte no início dos anos 70, e esse rastro desapareceu: incluiu no sistema da arte tudo que havia sido inventado como não pertencente ao sistema. Daí a dificuldade de se pensar o político na arte de hoje.

LL – Para você, essa etapa estaria superada? Nesse sentido, o momento de “vivências descondicionadas” seria etapa vencida?

CF – Sim, foi vencida. Tudo que a arte proporcionava como cultura se realizou de uma forma ambígua. De um lado, geraram as condições de viver no êxtase, nas políticas do desejo; por outro, a estrutura social, a lógica e a cultura do capitalismo capitalizaram o rendimento disso, acolhendo esta liberalidade como produto. Daí a ambigüidade da liberação já apontada por Marcuse no fim dos anos 60, em *Eros e Civilização*, quando diz claramente que a dessublimação poderia ser repressiva. Toda ênfase no vivencial visava a dessublimação. Isto está claro nos textos do Oiticica a partir do Supra-sensorial, do Crelazer, e nas correspondências com Lygia Clark. Eu acho que essas são as razões do recolhimento dele em Nova York: percebeu que as propostas vivenciais estavam se diluindo.

LL – Lá ele não se recolheu. Ele se recolhe no Rio quando volta. Mas de quem?

CF – Recolheu no sentido explicitado acima. No Rio, antes de Nova York, ele era um ativador de ações e movimentos. Um grande articulador, toda a Nova Objetividade foi articulada por ele. É disso que ele se recolheu. Porque quando ele realiza seu *Eden* em Londres, ele toma contato concreto com os limites das articulações desenvolvidas no Brasil até 68,

até chegar ao Vivencial. Parece que em Nova York ele repensa e reelabora sua trajetória anterior. Por isso meu texto insiste que a chave do percurso de Oiticica, principalmente dos últimos trabalhos, está nesta reelaboração. Quando ele volta, parece que está procedendo a uma anamnese, uma análise da sua obra. Disse que agora iria começar, que tudo o que tinha feito antes era um *prelúdio* para aquilo que haveria de vir, que estava vindo.

LL – “Recolheu-se”, no sentido de ficar produzindo objetos...

CF – O recolhimento de Oiticica em Nova York é sintomático: para onde ir depois das apostas e dos jogos de vanguarda? O que fazer depois que se chegou ao limite? A sua parada é tática. Qual o destino daquilo tudo, quando a ditadura desenvolveu uma repressão extremamente forte, forçando a saída de muita gente? De repente, o país ficou mais pobre culturalmente, mas eu não quero dizer que se produziu um vazio cultural. Em parte, a produção alternativa manteve a experimentação, embora sob fogo cruzado. Intervenções dele já não têm mais o impacto que tinham nos anos 60. Depois de *Tropicália*, a única coisa mesmo que ele poderia ter feito era intervenção pública em que mantivesse a ênfase no comportamento.

LL – Mesmo sem a tensão política, ele continua investindo na “arte totalidade”.

CF – O político já tinha mudado, tinha se deslocado dos projetos políticos de intervenção imediata para um deslocamento do sujeito, que foi o grande fato da passagem dos anos 60 para os 70. O que esta arte efetivou foi o deslocamento do sujeito, a morte do sujeito revolucionário tradicional e a efetivação de um sujeito em que a transformabilidade estaria em experiências nas quais o quadro, a escultura ou qualquer destes objetos não mais daria conta da necessidade de expressão. A arte de sempre continuaria existindo como focos de estetização, mas o resultado imediato para a vida estaria nesses novos acontecimentos, performances instalações etc. Este é um pressuposto da modernidade, a efetivação da arte no cotidiano, não dizendo que tudo é arte, mas que o sentido disso tudo estaria na arte de viver. Não seria uma estetização da vida, mas uma forma de viver. A impregnação da arte na vida se dá culturalmente, quando a arte se torna cultura e não somente objeto. Por isso o ponto de chegada do Oiticica é fazer coisas para os lugares públicos, onde a experiência da arte está no modo de estar no ambiente.

LL – Em certo sentido, não deixa de ser otimista pensar por aí.

CF – Pode ser. Mas é uma tentativa de se pensar a imanência da arte na vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FAVARETTO, Celso F. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2ª edição, 2000.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- LAGNADO, Lisette. *Hélio Oiticica: o mapa do Programa Ambiental*. Tese de doutoramento. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH – USP), São Paulo, 2003. (não publicada)
- LAGNADO, Lisette. PEDROSA, Adriano (editores). *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.
- _____. [et al.]. *27ª Bienal de São Paulo: seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização. Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966 e 1978.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco e Projeto Hélio Oiticica, 1986.

A independência da arte e da cultura brasileiras: um diálogo entre Hélio Oiticica e Glauber Rocha

JHANAINNA SILVA PEREIRA JEZZINI*

Palavras-chave:

Hélio Oiticica;
Glauber Rocha;
independência cultural;
colonialismo cultural;
arte revolucionária;
subdesenvolvimento.

Key words:

Hélio Oiticica, Glauber Rocha; Cultural
Independency ;
Cultural Colonialism;
Revolutionary Art;
Underdevelopment.

Resumo: Este artigo relaciona a preocupação estética de dois grandes autores, Glauber Rocha e Hélio Oiticica, na busca de uma independência para a arte e a cultura brasileiras. Para isto restringimo-nos aos seguintes textos: “A Trama da Terra que Treme (O sentido de vanguarda do grupo baiano)” (1968) e “Brasil Diarréia” (1970) de Hélio Oiticica; “Estética da Fome” (1965) e “A Revolução é uma Estética” (1967) de Glauber Rocha. Através deles procuramos as afinidades ideológicas dos autores no que se diz respeito ao colonialismo cultural, à proposta de uma nova linguagem para a arte brasileira e ao compromisso na luta contra o subdesenvolvimento do país.

Abstract: This article relates the aesthetic platform of two major authors, Glauber Rocha and Hélio Oiticica, both looking for Brazilian art and cultural independency. We analyse the following texts: “A Trama da Terra que Treme (O sentido de vanguarda do grupo baiano)” (1968) and “Brasil Diarréia” (1970) by Hélio Oiticica; “Estética da Fome” (1965) and “A Revolução é uma Estética” (1967) by Glauber Rocha. We try to find ideological affinities regarding cultural colonialism, a new language for Brazilian art and a commitment to fight the underdevelopment condition of the country.

*Mestranda em Artes Visuais pela Faculdade Santa Marcelina - Fasm e bolsista Capes pelo Programa de Suporte à Pós Graduação de Instituições de Ensino Particulares - Prosup.

“– Olá! Como vai?
– Eu vou indo. E você, tudo bem?
– Tudo bem! Eu vou indo, correndo pegar meu lugar no futuro... E você?
– Tudo bem! Eu vou indo, em busca de um sono tranqüilo...
Quem sabe?” (Paulinho da Viola. *Sinal Fechado*, 1969.)

1969. A canção *Sinal Fechado* ganha o primeiro lugar no V Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. A composição, completamente diferente dos sambas que Paulinho costumava apresentar, foi influenciada pela convivência do autor com os músicos da nova geração tropicalista e não raramente sua autoria é confundida como sendo de Chico Buarque. Os personagens da música parecem trazer consigo o clima angustiante da época do AI-5. Tensa também era a atenção de Hélio Oiticica (1937-1980) e de Glauber Rocha (1939-1981) para caracterizar a arte e a cultura brasileira.

Este artigo propõe um diálogo entre Glauber Rocha e Hélio Oiticica, no qual discutem suas propostas para uma independência cultural. O diálogo será feito por meio da conexão entre suas ideias expostas nos textos: “A Trama da Terra que Treme” (1968) e “Brasil Diarréia” (1970) de Hélio Oiticica; “Eztetyka da Fome” (1965) e “A Revolução é uma Estética” (1967) de Glauber Rocha. Nos quatro textos escolhidos, podemos verificar um posicionamento comum frente as noções de independência e autonomia para a arte brasileira por meio das seguintes premissas: 1) crítica ao colonialismo cultural imposto aos países do Terceiro Mundo, em especial ao Brasil; 2) desestetização artística por meio da ruptura com a linguagem convencional da arte e da proposição de uma nova linguagem artística brasileira que fosse considerada universal; e 3) compromisso com as questões de subdesenvolvimento do país.

Uma das questões que une os intelectuais brasileiros atuantes na segunda metade da década de 1960 e início da de 1970 é repensar o significado de “ser brasileiro”. O ideário da geração modernista ainda não havia sido alcançado. A linguagem artística e cultural continuava aspirando à independência dos modelos estrangeiros. Hélio Oiticica e Glauber Rocha uniram práticas teóricas e criativas para revelar um Brasil que, mesmo com fome, não era subjugado. Este é um dos motivos pelos quais são dois nomes tão constantes nos estudos e pesquisas referentes às décadas de 1960 e 1970. A inter-relação entre violência, miséria e banditismo social é freqüente nas formulações de textos críticos dos dois artistas sobre a cultura brasileira do período. Seus questionamentos a respeito de sua própria criação continuam presentes no cenário sócio-cultural em virtude da contundência de seus escritos, filmes e obras.

A BUSCA POR UMA DESCOLONIZAÇÃO DA ARTE E DA CULTURA DO BRASIL

“Um cavalheiro em um país desenvolvido inventa a batata chips. [...] Podemos dizer que o que aconteceu foi um estupro cultural por meio de uma batata”. (Camnitzer, 1970, p. 267).

Para Luis Camnitzer, quando hábitos de países desenvolvidos são colocados num contexto colonial, introduzem novas maneiras de vida, concepções de status e uma identidade entre colônia e metrópole, fazendo com que a primeira acredite que está agindo e sentindo como a segunda. O artista uruguaio, residente em Nova York, pensa que a forma efetiva de possibilitar uma mudança na relação entre colonizado e colonizador seria a procura dos artistas das colônias em afetar as “estruturas culturais por meio de estruturas sociais e políticas, aplicando a mesma criatividade normalmente usada para a arte” (Camnitzer, 1970, p. 272). Essa busca se daria através da mudança total da estrutura artística em que o público passivo passaria a fazer parte de uma determinada situação. A participação do espectador provocaria uma mudança de comportamento, que passaria a significar uma mudança na estrutura social e, conseqüentemente, a criação de uma nova cultura livre da alienação.

Se a participação do público adicionada a novas formas poderia gerar a criação de uma cultura independente, Glauber Rocha e Hélio Oiticica deram seu testemunho nesse sentido. A união de uma linguagem estética com uma caracterização da cultura brasileira estava diretamente ligada, para ambos, ao posicionamento crítico contra o colonialismo cultural.

“A Eztetyka da Fome” de Glauber é um marco na abordagem dos problemas entre colonizador e colonizado. Através de um discurso direto, esse texto-manifesto questiona as aspirações, teorias e influências externas, e ainda o primitivismo e exotismo adquirido pelos brasileiros através do olhar do estrangeiro. Naquela época, a palavra “revolução” era corrente em artigos e debates; era uma cultura revolucionária e brasileira que o cineasta imaginou. Sua prática cinematográfica conseguiu unir produção independente com militância sem perder de vista o experimentalismo na linguagem.

O “condicionamento econômico e político” (Rocha, 1965, p. 64) dos países da América Latina aos países do Primeiro Mundo provocariam, segundo Glauber, duas ameaças à intelectualidade brasileira: a esterilidade e a histeria.

Na esterilidade, o sonho da universalização seria frustrado pelo excesso do exercício formal. Nota-se a crítica de Glauber aos poetas e artistas concretos e neoconcretos e à prioridade estética dada à forma. Já a histeria se daria através da sufocante luta contra a impotência criativa em um país pobre e miserável como o Brasil, em que a crítica parece ser feita diretamente aos CPCs (Centros Populares de Cultura) e a sua crença num tipo de realismo socialista.

O texto prioriza a fome e a violência e faz da escassez um recurso significativo para a criação artística. “A Eztetyka da Fome” é lido, pela primeira vez, na Itália trazendo à

tona a ideia de que “uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária” (Rocha, 1965, p. 66). A violência seria uma ação capaz de levar adiante a transformação social e a saída do primitivismo. Em 1965, Glauber ainda via o Brasil na condição de colonizado e achava que assim permaneceríamos, uma vez que as teorias e referências dos colonizadores se tornavam cada vez mais aprimoradas e sutis.

Já em *Oiticica* a violência é incorporada por meio de um processo de diluição estrutural e da formulação de uma outra imagem para o Brasil. *Oiticica* não fez, como Glauber, uma crítica direta ao exercício formal (mas sim, ao “formalismo”). Defendeu que “posições radicais não significam posições estéticas” (*Oiticica*, 1970, p. 43), mas são adquiridas graças a novas linguagens e comportamentos universais e, necessariamente vinculados aos problemas brasileiros ou locais. A invasão de uma cultura estrangeira não parece um problema para *Oiticica*, não seria “um pecado ou uma culpa” (1970, p. 43). O artista acredita que a influência externa é apenas julgada de forma moralista. Uma suposta pureza cultural brasileira estaria estagnada num saudosismo reacionário e paternalista.

O paternalismo combinado ao moralismo representa, para o artista, o maior inimigo para se conseguir a superação de uma condição estagnada e colonizada, “prisão do ventre ‘nacional’” (*Oiticica*, 1970, p. 44). Enquanto Hélio pensa que esse paternalismo é responsável pela falta de caráter que domina a sociedade brasileira, Glauber define o paternalismo como “método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento” (1965, p. 64). Em “Brasil Diarréia”, *Oiticica* afirma que a criação artística brasileira deveria assumir uma nova linguagem através da “multivalência dos elementos culturais imediatos” (1970, p. 44), dos mais simples aos mais elaborados. Acreditava que, somente aceitando estes elementos num contexto universal, a “condição provinciana estagnatória” (1970, p. 44) seria superada. O artista desenvolve seu texto mencionando o problema de uma *cultura brasileira de exportação* (expressão primeiramente empregada por Haroldo de Campos), vinculada à aceitação e absorção de valores externos e à superação ao colonialismo.

A cultura de exportação definida por *Oiticica* parece completar o que Glauber havia escrito anteriormente em “A Revolução é uma estética”, de que os valores culturais do mundo desenvolvido deveriam ser “transformados em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento” (1967, p. 99). Já em “A Trama da Terra que Treme”, *Oiticica* havia citado o problema da cultura de exportação. Nesse texto, defende a desmistificação do “colonialismo cultural universalista” inegavelmente associada à um instrumento de repressão (*Oiticica*, 1968). A repressão cultural se dava, para *Oiticica*, não somente nas posições extremistas de direita e esquerda, mas também nas posições liberais e indecisas. É contra esse *status quo*, que Hélio *Oiticica* invoca a necessidade de “virar a mesa” (*Oiticica*, 1968).

UMA NOVA LINGUAGEM PARA A ARTE BRASILEIRA

“Compondo abertura estrutural e ação no ambiente, crítica da arte e intervenção cultural, [...] [a] vanguarda brasileira [...] resignificaria a experiência artística, mudando a concepção de objeto estético e a sua significação cultural, assim como os modos de nela se efetivarem programas ético-políticos”. (Favaretto, 2007, p. 90).

A combinação entre uma linguagem experimental e a contestação da repressão levou Glauber e Oiticica a postularem novos comportamentos e uma desestetização da arte. Ao contrário do que possa parecer, essa desestetização não estava banida de preocupações com questões artísticas conceitualistas, mas as representavam por meio de uma síntese entre criação e crítica. Esta síntese é perceptível além dos textos aqui estudados, atingindo grande parte de sua produção e de seus contemporâneos, que também rompem com as convenções da linguagem. “Só a estrutura nova é significado novo. E ação nova” (Pignatari, 1967, p. 162). Oiticica defendia a liquidação das categorias tradicionais da arte para poder investir no Experimental.

É fato que o movimento modernista já havia apresentado uma pesquisa estética em busca de uma originalidade, com propostas inovadoras e uma outra consciência do país. Nessa busca, os modernos incorporaram as descobertas e rupturas das vanguardas européias do início do século XX. Oswald de Andrade (1890-1954) propunha no seu *Manifesto Antropófago* (1928) uma renovação para a arte brasileira a partir de valores primitivos, porém esta proposta não rejeitava os valores da cultura européia, preferindo insistir na sua absorção. Para Oiticica, as renovações culturais lançadas por Oswald tiveram sua repercussão prejudicada. “Mais tarde o que foi feito ‘antes’ é invocado como uma qualidade perdida contra o que é proposto no momento, e assim por diante” (Oiticica, 1968).

O concretismo e neoconcretismo efetivaram, segundo o artista, a transformação no modo de ver e sentir através da proposição de novas estruturas artísticas que possibilitavam uma “posição crítica realmente universal, profundamente revolucionária, ao campo das artes, do conhecimento, do comportamento” (Oiticica, 1968).

O conceito de Antropofagia de Oswald é apreendido e utilizado de fato pelos artistas de vanguarda da geração tropicalista, a partir da deglutição dos valores estrangeiros. Foi através da absorção de manifestações que poderiam parecer incompatíveis à noção de “brasilidade” que surgiu, na música brasileira da época, a necessidade das “guitarras, amplificadores, conjunto e principalmente a roupa” (Oiticica, 1968) para a formação de uma linguagem complexa e universal. Nesse sentido, a expressão “manifestação ambiental” - “estruturas abertas transformáveis pela participação” (Oiticica, 1968) aparece em “A Trama da Terra que Treme” para reunir todas as modalidades de arte, das artes visuais, do cinema e da música.

Há muitas divergências entre os dois autores, tema que não poderemos abordar nesse espaço. Uma posição que não parece fornecer correspondências ideológicas pode ser en-

contrada nas suas opiniões sobre o experimentalismo do Grupo Baiano. Se nos dois textos de Oiticica esta referência é enfática, nos textos do cineasta sequer é mencionada. Não que o cineasta evitasse a reflexão sobre demais práticas culturais, já que essa reflexão é facilmente encontrável em outros textos e em algumas de suas cartas. Glauber chega a comentar seu especial interesse por Caetano Veloso, que segundo ele “transou o recado cinemanovista na música popular brasileira – ampliando as perspectivas revolucionárias” (1980, p. 494). Por sua vez, Hélio Oiticica diz em “A Trama da Terra que Treme” que a música de Caetano seria composta de estruturas “cada vez mais abertas à imaginação, logo à participação” e à percepção que pede toda a arte de vanguarda. Entretanto, essa mudança na estrutura seria incompreendida por uma crítica brasileira “alienada”.

Gilberto Gil e Caetano Veloso saíram do país e levaram adiante o experimentalismo iniciado aqui. Passaram então a criar em “inglês e em Londres [...] a continuação da revolução da música brasileira” (Oiticica, 1970, p. 44). Se existe, segundo Oiticica, um fator perceptivo e participativo na música do Grupo Baiano e se tal fator relaciona-se com o pensamento geral da arte de vanguarda, podemos então verificar no experimentalismo tropicalista uma tendência à universalidade. Pois suas músicas não se limitavam a um esteticismo, mas procuravam “constatar um estado geral cultural” (Oiticica, 1968), assim como devem ser considerados o teatro de José Celso Martinez Corrêa, a arte concreta de São Paulo e a exposição Nova Objetividade.

As rupturas estruturais das manifestações artísticas do período tinham a ver com uma vontade de despertar o espectador para a realidade do seu país. Ao eleger “o subdesenvolvimento como arma de guerrilha estética” (Wisnik, 2005), Glauber Rocha obrigava o público a sair da passividade e ter um olhar sobre a verdade. Oiticica (1970, p. 44) fala em “dissecar as tripas dessa diarreia – mergulhar na merda” e reconhece a condição marginal ou subterrânea da nossa cultura, assim como a condição de subdesenvolvimento. Buscando o fim da “repressão geral brasileira” (Oiticica, 1968), a proposta de universalização da nossa vanguarda artística contrariava diretamente o “policiamento moralista-paternal-reacionário” que representava a “mentalidade diarreica do país” (Oiticica, 1970, p. 44).

O tópico da “linguagem universal para a arte brasileira” permite contrapor as posições ideológicas de Glauber e Oiticica e perceber que cada um está se referindo a um “universal” distinto. Enquanto o primeiro afirma que o excesso de experimentalismos formais frustrou nosso sonho de universalização, o segundo acredita que o que levaria a cultura brasileira “a uma ascendência universal” seria uma “experimentalidade comum nos países novos, o que implicaria [...] em posições definidas globais” (Oiticica, 1970, p. 44). É relevante situar que a experimentalidade de Oiticica tem origem com o Grupo Frente (1953), liderado por Ivan Serpa (1923-1973).

Mesmo apresentando propostas e intenções convergentes, os momentos de incompatibilidade entre Glauber e Oiticica são marcados por deflagrações mútuas. Em carta para

Cacá Diegues de 1971, por exemplo, Glauber (1971, p. 414) diz que Oiticica só pensava no sucesso. Na mesma carta, refere-se a Caetano Veloso com elogios. Em 1972, escreve novamente para Cacá Diegues fazendo várias críticas ao concretismo e mantendo sua posição contra o experimentalismo exacerbadamente formal. Nesta carta, as críticas de Glauber tomam um viés pessoal, dizendo que o artista deveria ser acusado de explorador sexual de favelados [sic]. O que não o impede, contudo, de citar, em 1975, Oiticica, entre outros artistas, como precursor na revisão crítica da cultura universal e importante protagonista para a cultura “nacional”. Oiticica tampouco poupou seu colega, mencionando a espetacularização do Cinema Novo, assim como sua “obsessiva ‘preocupação quanto aos destinos do cinema brasileiro’ e à busca de ‘sentidos’ e ‘significados’ que pudessem justificar outra ambição maior: criar a indústria cinematográfica brasileira” (Oiticica. *Apud* Alves, 2008).

Enquanto Glauber Rocha mantém sua crítica ao experimentalismo formal por acreditar que este submetia os artistas às imposições do mundo oficial da arte; Oiticica acredita que somente através do experimental, a forma chegaria à total abertura das estruturas e à consequente criação de uma linguagem universal para a arte brasileira. A convergência entre as idéias de renovação estrutural para Oiticica e Glauber estaria no posicionamento crítico dos artistas, que os tiraria da esterilidade e da estagnação. Ambos reivindicavam nos seus textos uma postura permanentemente crítica e universal.

Nos textos de Oiticica, a transformação cultural e artística é proposta por meio da mudança de comportamento. Em “A Trama da Terra que Treme”, diz que a mudança seria alcançada se houvesse a “quebra dos condicionamentos e a tentativa de ‘não formular’ conceitos rígidos”. Esta mudança, por sua vez, também estaria sujeita à “transformações contínuas [...] [ou sofreriam] o perigo de criar um novo condicionamento”. As propostas de Oiticica e de Glauber para uma nova linguagem possuem valores de originalidade, radicalidade e relevância crítica. Ambos refletiram sobre os caminhos da produção artística e cultural do período. Segundo Celso Favaretto, a “simultaneidade do aparecimento da manifestação ambiental de Oiticica, do filme de Glauber, da encenação do Oficina e das músicas do Grupo Baiano” (Favaretto, 2007, p. 86) se deve a interesses, necessidades e aspirações comuns sobre a cultura do país.

O SUBDESENVOLVIMENTO, COMPROMETIMENTO ARTÍSTICO?

“Nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (Rocha, 1965, p. 65).

Enquanto Glauber soube unir, como nenhum outro artista, a experimentação e a crítica à condição de subdesenvolvimento do país, nos textos e na obra de Oiticica podemos perceber uma outra articulação entre comportamento, experimentação e crítica artística. Nos textos de ambos tudo aparece imbricado. “Brasil Diarréia” pode ser considerado “o

‘panfleto’ histórico de Hélio Oiticica” (Lagnado, 2007) em que o artista chama pela diluição da estrutura para a formação de uma linguagem-Brasil; já “A Eztetyka da Fome” de Glauber, que se completa com a leitura de “A Revolução é uma Estética”, apresenta, em grande estilo e veemência, a premissa da afirmação do nosso subdesenvolvimento, abordado através da fome, da violência e da precariedade. Os mesmos temas reaparecem nos textos de Oiticica e compõem uma preocupação essencial dentro da sua própria criação artística. Assim também os temas de Oiticica, como a busca de uma linguagem-Brasil, também reaparecem nos textos de Glauber Rocha.

Para Glauber, “nossa originalidade é nossa fome” e “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”, mas Oiticica se distingue afirmando que somente através de uma postura violenta da vanguarda deixaremos de buscar a *inovação pela inovação*. É preciso “estar possuído” para, furiosamente, “virar a mesa com o que nela está posto [...], pela condição tão intelectualmente pobre em que nos encontramos, pela indiferença geral, pelo conformismo intelectual, [...] pela conhecida falta de caráter dominante da nossa estrutura social” (Oiticica, 1968). Se “virar a mesa” significa, para Oiticica, uma ruptura radical com qualquer forma cultural tradicional e conformada, tal ruptura é atingida pelo Cinema Novo de Glauber, através da radicalização de suas propostas, que levou às máximas conseqüências o fato de que “a revolução é uma estética”. O cineasta lamenta o cinema de esquerda ou de denúncia que faz uso da linguagem do cinema americano ou tradicional. E é por desacreditar na revolução política que o propõe a revolução estética.

Segundo Oiticica, com a condição subterrânea e em formação de nossa cultura, assumindo a própria qualidade de subdesenvolvimento é que a cultura brasileira poderia tornar-se revolucionária e vencer a “esterilidade artística”. Glauber, por sua vez, defende que a cultura revolucionária é a única opção para o intelectual do Terceiro Mundo. Essa cultura revolucionária se daria através do “exame crítico de uma produção reflexiva” que deveria refletir a sobreposição da condição de subdesenvolvimento e primitivismo com a influência colonial do mundo desenvolvido sobre o subdesenvolvido. Acreditava que uma cultura revolucionária somente seria possível a partir da união do processo didático e épico. O didático seria aquele que informa e educa as “massas ignorantes, as classes médias alienadas” (Rocha, 1967, p. 99), uma prática científica; enquanto a épica seria a provocação do processo revolucionário, uma prática simultaneamente poética e ética.

Afinal, existe uma concordância entre Glauber Rocha e Hélio Oiticica ao tratar de uma cultura revolucionária num país subdesenvolvido, pois ambos acreditam que somente liquidando tradicionalismos e condicionamentos poderia existir uma mudança de comportamento individual e coletivo. O homem teria que ser, para que essa cultura revolucionária fosse efetivada, um criador consciente das condições de produção. Ao assumir a condição de subdesenvolvimento do país, ambos realizaram ações crítico-criativas fazendo uso do experimentalismo. Glauber quer “conscientizar” o homem da sua condição de subdesenvolvimento e o faz através da exposição da imagem da fome em

seus filmes. O cinema de Glauber é um cinema de denúncia, assim como a arte de Oiticica é uma arte de crítica. Denúncia e crítica não somente andam junto, mas se justapõem.

Com uma nova linguagem artística e com a crítica ao colonialismo e repressão cultural, transmitiram sua mensagem contra a condição de subdesenvolvimento do país, ora associada à imagem, ora à forma. Hélio Oiticica e Glauber Rocha jamais realizaram uma arte dentro dos padrões convencionais e burgueses. São verdadeiros contestadores: faziam da arte uma realidade e é nesta realidade que se esclarecem suas posições ideológicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALVES, Cauê. *Cosmococa – programa in progress e Cinema: a instauração do artista trágico nietzscheano*. Disponível em: www.pucsp.br/recistaaurora/ed3_v_set_2008/artigos <http://www.pucsp.br/recistaaurora/%20ed3_v_set_2008/%20artigos> . Última data de acesso: 21/08/2009.

ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990

CAMNITZER, Luis. “Arte contemporânea colonial” (1970). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. “Tropicália: a explosão do óbvio”. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LAGNADO, Lisette. “Mercado de arte contemporânea”. 2007. Disponível em http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/dart12%20mercado%20de%20art%20contemporanea.pdf [2] Última data de acesso: 28/08/09

OITICICA, Hélio. “A Trama da Terra que Treme (O sentido de vanguarda do grupo baiano)” (1968). Programa Hélio Oiticica, tomo: 0280/68. LAGNADO, Lisette (ed.). São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho> [3]. Última data de acesso: 26/04/2009

_____. “Brasil Diarréia” (1970). *Arte em Revista*, ano 3, nº 5. São Paulo: Centro de estudos de arte contemporânea, 1981.

PIGNATARI, Décio. “Teoria da guerrilha artística”. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

ROCHA, Glauber. “A Eztetyka da Fome” (1965) e “A Revolução é uma estética” (1967). In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Carta à Cacá Diegues*. 1971. In: BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Veloso Caetano*. 1980. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WISNIK, Guilherme. *Acordes dissonantes pelos cinco mil alto-falantes*. 2005. Disponível em: www.tropicalia.uol.com.br Última data de acesso: 06/09/2009

VIOLA, Paulinho da. *Sinal Fechado*. 1969. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/chico-buarque/369176/> Última data de acesso: 28/08/2009

A arte sob interdição (Roteiro para ficções brasileiras e russas em séculos incertos)

NEIDE JALLAGEAS*

Palavras-chave:

Hélio Oiticica, Mário Pedrosa, vanguardas russas, ativismo, arte, política.

Key words:

Hélio Oiticica, Mario Pedrosa, Russian avant-garde, activism, art, politics**.

Resumo: Através de fatos ocorridos em períodos distintos que envolveram, tanto Hélio Oiticica quanto Mário Pedrosa, problematiza-se as relações entre arte e política a partir do contexto brasileiro e russo entre 1960 e 1970, tendo como chave o conceito de “patrulhas ideológicas” e a censura da esquerda neo-zhdanovista, no Brasil e na Rússia. Busca-se, ainda, colocar em questão a importância das circunstâncias históricas e da conduta ética para o pensamento estético.

Abstract: *Through events that occurred at different times involving both Hélio Oiticica and Mário Pedrosa, we discuss the relations between art and politics concerning the Brazilian and Russian contexts between 1960 and 1970, having as a key concept the “ideological patrols” and the neo-Zhdanov leftist censorship, in Brazil and Russia. We also put into question the importance of historical circumstances and the ethical conduct for the aesthetic thought.*

*Pesquisadora e artista visual brasileira. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP) com tese sobre o cinema de Andriêi Tarkóvski. Mestre em Estética e Comunicação do Audiovisual (2002 - ECA/USP). Pesquisa arte e cinema russos e investiga diálogos e reverberações entre arte contemporânea russa e brasileira, principalmente conexões entre a produção do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) e as vanguardas russas do início do século XX. Leciona e orienta pesquisas na área de Arte Contemporânea e Linguagem Audiovisual no Bacharelado em Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. É professora convidada junto ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Línguas Orientais - FFLCH/USP.

**Tradução: Gilda Morassutti. Auxílio à pesquisa sobre a história recente da Rússia: Anastassia Bitsenko. Agradecimentos à Aracy Amaral, Cecilia Giannetti e Heloisa Buarque de Hollanda, pela leitura, estímulo e autorização para publicação.

BRASÍLIA. MARÇO. O general João Batista de Oliveira Figueiredo acaba de receber a faixa de presidente da república das mãos de seu antecessor, o general Ernesto Geisel. A promessa de João é “fazer desse país uma democracia”.

MOSCOU. NOVEMBRO. Mikhail Gorbachóv é eleito para compor o Politbiuró, órgão diretor máximo do Partidos Comunistas da União Soviética.

Figueiredo talvez não saiba, neste momento, que será o último dos generais a ocupar, no Planalto, o posto de chefe da ditadura militar no Brasil. Gorbachóv talvez nem sonhe que se instalará no Kremlin como o último chefe da União Soviética e o principal responsável pela sua dissolução.

RIO DE JANEIRO. OUTUBRO. Heloisa chega ao Leblon. Mais uma entrevista. Talvez esteja atrasada. Consulta o relógio. É impossível não se atrasar com toda essa chuva. O que fazer? Mais um pouco e chegará ao apartamento de Hélio. Tantas foram as coisas ocorridas este ano: defendeu uma tese sobre vanguardas e contracultura e junto a Carlos e seus alunos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, passou meses organizando um seminário sobre o engajamento do intelectual brasileiro na política. Como resultado publicarão o livro *Patrulhas Ideológicas*.

Foi Cacá quem lançou o termo “patrulhas ideológicas” quando deu uma entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*. Ele afirmou que a ação dessas patrulhas é contrária à liberdade de criação. Mas terão existido de fato essas patrulhas? E teriam tolhido a liberdade de criação? Heloisa e Carlos estão entrevistando intelectuais e artistas brasileiros para saber o que eles pensam disso. Quando o livro for publicado, os autores dirão que a expressão “patrulha ideológica” havia sido um pretexto para que se colocasse em discussão temas que já circulavam entre os artistas e intelectuais e que o conjunto das vinte e três entrevistas que comporão o livro demonstrou as várias tendências de oposição existentes.

Hoje é a vez de Hélio, que retornou há pouco de Nova Iorque. Pronto. É esse mesmo o prédio. Toca a campainha.

Hélio não lerá qualquer uma das entrevistas publicadas. Mas hoje é tudo antes. Ainda é alguma hora de 1979 e faz muito calor. No Rio de Janeiro sempre faz muito calor. E sendo assim, com atraso ou não, é melhor relaxar e deixar a entrevista correr solta.

Uma fita K7 inteira já foi gravada. Falta ainda uma pergunta. Nova fita. Sem grande cerimônia, mas compenetrada em seu trabalho, Heloisa dirige a Hélio um olhar curioso. Aperta os botões “rec” e “play” do toca fitas.

HELOISA: Hélio, você não acha que, num certo momento, o trabalho do artista radical pode se unir com o trabalho da pessoa politicamente engajada?

HÉLIO: Pode, claro que pode, acho que eles sempre se juntam, como numa época (1917-1923) aconteceu na Rússia...

Entrevista acabada. Se depois os três foram tomar uma cerveja e conversar sobre o parangolé eu não sei. O certo é que ninguém sequer desconfia que daqui a alguns meses, mais precisamente em março, Hélio estará na Clínica São Vicente, na Gávea. O diagnóstico será acidente vascular cerebral. A bandeira verde e rosa da Estação Primeira da Mangueira cobrirá o caixão até o Cemitério São João Batista, em Botafogo, no Rio de Janeiro.

Porém, um mês antes, ainda não satisfeito com a entrevista concedida, Hélio entrega a Heloisa um "Adendo" para que seja publicado também no livro. Escreve ele: toda esse gente implicada em 'programas culturais' nada significam para o q tem mesmo algum significado grande e duradouro: tudo o q faço e virei a fazer nada tem a ver com qualquer tipo de programa cultural!: nada!: pelo contrário é a tentativa mais concreta de demolir e tornar impossível qualquer significação real a tudo o q seja demagogia cultural ou programa para tal demagogia: todo esse corta barato q quer dizer o q 'tem que fazer o artista' ou de como 'deva proceder' ou 'q caminho tomar': não há 'caminho' ou 'direção' para a criação: não há 'obrigações' para o artista.

É possível ler isso na página 150, se a edição for a original.

1960

RIO DE JANEIRO. MAIO. Hélio Oiticica faz anotações em seu caderno. Branco em cima, branco em baixo; quizera ver um quadro meu numa sala vazia, toda cinza claro. Só aí creio que viverá em plenitude. A côr-luz é a síntese da côr; é também seu ponto de partida. É preciso que a côr viva, ela mesma: só assim será um único momento, carrega em si seu tempo, e o tempo interior, a vontade de estrutura interior. É preciso que o homem se estruture.

Na arte não representativa, não objetiva, é o tempo o principal fator. Até Mondrian a pintura era representativa, e só com êle, e também Malevitch e os russos de vanguarda, a representação chega ao seu limite.

MOSCOU. 18 DE ABRIL. Quem dirá, no futuro, que esse ano teve a dimensão que está tendo para o destino do Brasil!?

Esse senhor, por exemplo. Exatamente agora, nesta manhã primaveril, ele aguarda ser recebido por uma das mais respeitadas autoridades soviéticas. Elegante, a um primeiro olhar, parece

confortavelmente acomodado nesta velha poltrona que pertenceu a algum nobre russo. A sala está um tanto entulhada. Os ricos tapetes e as pesadas cortinas czaristas (e mesmo a cadeira) contrastam com várias escrivadinhas espremidas sob pilhas de papéis. Pelo chão mais algumas pilhas, amarradas com fitas grossas, enebadas. Volta e meia um ou mais funcionários passam de um lado a outro. Saem de uma porta e entram em outra. Carregam sempre muitos papéis.

Este é mais um dos edifícios onde se instala parte da burocracia que norteia os destinos na União Soviética.

O homem aguarda sem sonhar que daqui a aproximadamente dez anos o governo brasileiro decretará sua ordem de prisão. Quem sonharia com uma coisa dessas !?

— Não será a primeira nem a última, dirá a esposa.

— Nem mesmo eu sei onde o nosso amigo está, mas sei que está bem; solto; a mim, me deprime tudo isso, dirá Hélio a Lygia.

E ele terá que fugir.

— Teria que estar no Canadá no mês de agosto (dia 15), onde vai participar de um troço com McLuhan, acrescentará Hélio.

Poderá (talvez) ser diferente, se em novembro, o presidente não renunciar. Não, não, mas ele vai renunciar. A História conta que o presidente brasileiro, Jânio Quadros, renuncia. Os militares assumirão o poder e esse senhor, por algum motivo, será considerado perigoso para o novo regime. A seguir, viverá no exílio. Irá para o Chile e retornará a seu país apenas em 1977. Em 1980 será o sócio-fundador nº 1 do Partido dos Trabalhadores, no Brasil. Terá oitenta anos.

Mas, hoje? Hoje é primavera no Leste Europeu. Ainda faltam sete anos para a Primavera de Praga. Talvez os tanques soviéticos que invadirão a Tchecoslováquia estejam sendo construídos neste exato momento. A temperatura na Rússia, hoje, está amena: cinco graus.

O homem aguarda. Não esconde uma certa impaciência.

Um funcionário passa por ele. Abre uma porta quase à sua frente. Som de voz alta e clara.

— O camarada cosmonauta Iúri Aliek-sieiévitch Gagárin acaba de ser lançado ao espaço. A Rússia inteira festeja e o mundo todo está boquiaberto com tal façanha. Muitos dizem que isso é apenas um truque das agências de notícias soviéticas, que tal não aconteceu...

A porta se fecha.

Este senhor não atravessou o Atlântico e percorreu toda a Europa até chegar às suas extremidades para discutir a corrida espacial. Embora esta lhe interesse, ele

TIME. Monday, Mar. 12, 1956. RUSSIA: about Ekaterina Furtseva. In the Soviet Union women have the same status as men, and they may be seen laboring in road gangs as well as on assembly lines. But sex equality does not extend up the ladder of achievement. One cannot overlook the fact, First Party Secretary Nikita Khrushchev told the recent 20th Congress of the Communist Party, that in a number of party and local government organizations women are seldom promoted to leading posts. Last week Khrushchev himself promoted Ekaterina Furtseva to be an alternate member of the Party Presidium (which succeeded the old Politburo), the highest post ever held by a woman in the Soviet Union. Matéria completa sobre a ministra, publicada no TIME pode ser lida em: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,861981-1,00.html>

aqui está aguardando a camarada Ekaterina Aliekseiévna Fúrtseva, a temida Ministra da Cultura da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Talvez, ninguém no Brasil coloque muita fé nessa sua empreitada. Mas que importa? Ele irá até o fim.

Há poucas quadras fica o Kremlin moscovita, fortaleza de onde os chefes de estado (imperadores, secretários do Partido, presidentes, ditadores) dirigem a Rússia desde a Idade Média. Os chefes de governo nesse pedaço do mundo seguem a diretriz totalitária, traçada por todos os tzares: ainda que o governo mude de nomenclatura, de tzarismo a parlamentarismo, a síndrome totalitária é congênita.

Esse senhor sabe onde se encontra. Talvez também por isso não esteja à vontade. Nesta cadeira já sentaram nobres, diplomatas, chefes de estado estrangeiros, aguardando tanto os conselheiros do Tzar Nicolau (executado pelos camaradas de Lenin), quanto os camaradas de Lenin (executados por Stalin).

Neste momento, seu corpo inquieta-se. Estará percebendo que observo seus pensamentos? Levanta-se e se dirige até a janela. Ar. Lá fora o céu brilhante e limpo. Mais ao longe a extravagante arquitetura do Kremlin. Levanta o nariz. Cheiro de ar que já intui o extremo oriente.

Suspira. E ao suspirar deixa o seu corpo apoiar-se na janela. Apesar do cansaço esperará ali, em pé. Repousa o seu olhar nos desenhos do tapete, deixa que seus pensamentos vagueiem. Imagina o ar que envolve a Praça Vermelha, aí tão próxima.

A praça já se chamava Vermelha, bem antes da revolução. O ar. Talvez tenha se tingido com o Vento da Guerra. Vento cantado por Ana Akhmátova, a poeta russa, sobrevivente a tantas batalhas e perdas. Hoje restam ela, Shostakóvitch e mais uns outros poucos. Por esses anos a poeta ainda ergue sua voz, testemunha viva de um tempo atroz.

LENINGRADO. PRIMEIRO DE ABRIL DE 1957. Escreve Akhmátova:

Nos anos terríveis de Iéjovishtchina, passei dezessete meses fazendo fila diante das prisões de Leningrado. Um dia alguém me ‘reconheceu’. Aí, uma mulher de lábios lívidos que, naturalmente, jamais ouvira falar em meu nome, saiu daquele torpor em que nós sempre ficávamos e, falando pertinho de meu ouvido (ali todas nós só falávamos sussurrando), me perguntou:

— E isso, a senhora pode descrever?

E eu respondi:

— Posso.

Aí, uma coisa parecida com um sorriso surgiu naquilo que, um dia, tinha sido seu rosto.

Um dia a esperança teve um rosto. A voz da poeta canta o passado, mas também. o presente. Disso esse homem tem conhecimento. O que ele ainda não sabe, mas talvez pressinta, é que a partir dos anos 1960, boa parte dos países considerados de “terceiro mundo” terão também

a sua quota de terror. Os militares assumirão o poder nos países da América Latina e África, por décadas. Irão perseguir, prender, matar ou exilar os seus opositores. Dirão que essas são “medidas” aplicadas para proteger o povo da ameaça comunista.

No Brasil será grande a repressão. Brasileiros como esse senhor serão levados à prisão, à tortura, ao exílio, à morte.

Mas nesse momento o homem nada sabe sobre o futuro, próximo ou distante, e pensa agora no passado recente que, na Rússia, ceifou tantas vidas. Pensa em Maiakóvski, que se matou com um tiro no peito. Pensa em Maliévitch, que definiu no leito, desamparado, até a morte.

Em tudo isso pensa Mário Pedrosa, olhando o tapete. Sim, esse senhor que daqui a alguns minutos se reunirá à camarada Ekaterina Fúrtseva é mesmo Mário Pedro-

sa. Aqui ele se encontra na qualidade de diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Está com sessenta anos. Embora já saibamos que futuramente o governo de seu país decretará sua prisão, é na qualidade de embaixador cultural que o conhecemos agora. E ele é amigo de Hélio Oiticica. A camarada não sabe quem é Hélio Oiticica. Também não sabe que no Brasil existem artistas concretos e neoconcretos. E que os seus trabalhos estão intimamente ligados à arte dessas vanguardas russas. E que apenas o ano passado eles leram o que Maliévitch escreveu há quarenta anos: sobre “o mundo sem objeto”.

E ainda: que é necessário ver, conhecer, estudar mais e melhor sobre o pensamento da arte russa de quarenta anos atrás. E que não é justo para com o mundo que os russos continuem guardando o trabalho desses artistas nos porões de seus museus. A camarada ministro sabe nada disso. Não quer saber. E não importa.

Pedrosa veio a Moscou cheio de esperanças. Sua missão oficial é conseguir pela primeira vez a participação da União Soviética na Bienal brasileira. Ele não tem ilusões quanto ao valor da atual arte soviética: uma arte para o gosto e o consumo de burocratas. Desde os anos 1930 seu claro posicionamento é publicado nos jornais. Mesmo assim ele considera um escândalo que a URSS ainda não tenha comparecido à Bienal brasileira.

1930. Pouco depois da morte de Vladímír Maiakóvski. Escreve seu amigo Jakobson: O fuzilamento de Gumilov (1886 - 1921); a longa agonia espiritual e as insuportáveis torturas físicas que levaram Blok (1880 - 1921) à morte; as privações cruéis e a morte de Khlébnikov (1885 - 1922); os suicídios anunciados de Iessiênin (1895 - 1925) e Maiakóvski (1893 - 1930). Assim pereceram, no curso dos anos 20 deste século, na idade de 30 a 40 anos de idade, os inspiradores de toda uma geração. E cada um teve a nítida e insuportável consciência do irremediável. Não apenas os que foram mortos ou se suicidaram, mas também aqueles que, como Blok e Khlébnikov, ficaram presos ao leito pela doença e acabaram por morrer.

1922. Vitébski, cidade da Bielorrússia. Escreve Maliévitch: Quando em 1913, em minha tentativa desesperada de livrar a arte do peso inútil do objeto, busquei refúgio na forma do quadrado e expus um quadro que representava apenas um quadrado negro sobre fundo branco, a crítica o deplorou e com ela, o público: Tudo que nós amávamos se perdeu: estamos num deserto, diante de nós há um quadrado preto sobre um fundo branco.

1938. 25 de julho. Cidade do México. Breton e Trótski escrevem: Sob a influência do regime totalitário da URSS e por intermédio dos organismos ditos culturais que ela controla nos outros países, baixou no mundo todo um profundo crepúsculo hostil à emergência de qualquer espécie de valor espiritual. Crepúsculo de abjeção e de sangue no qual, disfarçados de intelectuais e de artistas, chafurdam homens que fizeram do servilismo um trampolim, da apostasia um jogo perverso, do falso testemunho venal um hábito e da apologia do crime um prazer. A arte oficial da época estalinista refletiu com uma crueldade sem exemplo na história os esforços irrisórios desses homens para enganar e mascarar seu verdadeiro papel mercenário.

Ao mesmo tempo sonha com a possibilidade de levar ao Brasil uma exposição das vanguardas russas: Maliévitch, Tátlin, Kandinski e outros. Desde 1930, os depósitos dos museus - o Tretiákov, em Moscou, o Hermitage, em Leningrado - armazenam obras importantes desses artistas: trancadas às sete chaves. Em 1932, por decreto do camarada Stalin e de seu alter-ego cultural e "artístico", o camarada Andriêi Jdánov, as obras que não agradam ao partido estão proibidas. Seja na pintura, na escultura, no teatro, na literatura, no

cinema. Não importa. Não se pode realizá-las. Não se pode mostrá-las. Desde esse decreto obscurantista, nem na própria URSS as obras das vanguardas russas foram expostas ao público. Criadores e criaturas caíram em desgraça. Sequer Eisenstein foi poupado. Trinta anos se passaram... Isso foi no tempo de Stalin, prezada Madame Fúrtseva. O que se ventila desde o Oriente ao Ocidente é que Krushóv está promovendo a desestalinização. Penso que neste contexto de arejamento será um grande serviço à Rússia e ao mundo todo que a senhora promova a saída dos Maliévitch e dos Tátlin dos porões russos... Madame, convenhamos que o mundo lhe será eternamente grato!

Elegantemente, Pedrosa não menciona que considera um crime terem afastado do público, durante bons anos, além das vanguardas russas, os impressionistas franceses (a maior coleção do mundo, propriedade soviética). E ainda, todos os Matisse e seus contemporâneos, estão também guardados nos porões do Tretiákov e do Hermitage: eram considerados "produto da decomposição capitalista". Mas esses, ou ao menos alguns desses, Krushóv vem trazendo à luz. Por que não devolver ao mundo também os russos?

Hoje Fúrtseva está mais irritada que o normal. Exasperada talvez. Atravessa corredores e ante-salas das instalações imperiais quase correndo. Vai ao banheiro. Todos sabem. A explicação é simples: depois de tantos anos sem qualquer participação feminina nos altos escalões soviéticos, como alguém iria sonhar com a necessidade de mais um banheiro anexo à sala de reuniões do alto escalão do PCUS. Nenhum dos camaradas reclamava: eram todos homens. E ninguém se preocupou com as necessidades específicas de uma mulher que a eles se reunissem, nem quando essa mulher, de fato, chegou. Resta a Ekaterina duas alternativas: utilizar o banheiro destinado a todos os seus colegas homens, ou caminhar quase um quilômetro até acessar um banheiro feminino.

E está atrasada. Não gosta de atrasar-se tanto para um compromisso internacional. E recebe famosos, artistas muito importantes, como Sophia Loren e Gina Lollobrigida. Hoje, porém, não

receberá nenhuma grande estrela. Quem a espera é um brasileiro, diretor de um museu do qual não se recorda o nome, que deseja mostrar em seu país obras de artistas soviéticos. Foi informada que o tal emissário cultural é trotskista, que é voluntarioso, para não dizer bastante teimoso. Suspira. Terá que recebê-lo bem. Recomendações de Nikita. Camarada Pedrosa, por favor não insista em levar o que quer. Não seja teimoso. Nós é que sabemos o que é melhor ser visto em seu país. Nós conhecemos o melhor de nossa arte, aquela que caminha junto ao povo. Não é possível o camarada querer impor seu ponto de vista ao partido. O partido sabe o que é melhor, não o camarada.

Sim, Nikita acredita que o Brasil integrará, em breve, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. É necessário enviar para lá a melhor produção artística soviética. Aquela que melhor exemplifique a grandeza do povo russo, a bem-aventurança soviética, o progresso soviético, a grandeza de seus líderes, o entusiasmo dos seus jovens, a igualdade entre o homem e a mulher soviética.

O banheiro está próximo, finalmente.

Pedrosa pensa sobre o estado da arte nessa metade do globo terrestre, dita marxista. Aqui na Rússia, ou melhor, na União Soviética, a estética burocrático-burguesa, batizada de 'realismo socialista', subiu ao trono há muito tempo. Por ironia, esse tipo de "arte" diz possuir uma função social: a de dourar a nada atraente realidade. Desse contexto nasceu o mito do 'herói positivo', que, por contradição, reproduz a estética fotogênica das estrelas de Hollywood: belos, limpos e bons. Em uma sociedade que seria igualitária (e a ironia aqui é maior), erigiu-se uma pirâmide social. Na base dessa pirâmide estão os heróis denominados "positivos", os salvadores da pátria que ascendem, degrau a degrau, até chegar ao maior, único e absoluto herói, o generalíssimo. Esse não é ninguém menos do que Vladímir Ilitch Lenin, canonizado pelo próprio Stalin. Ainda que Stalin tenha sempre se declarado ateu e abominasse toda e qualquer instituição religiosa. E, depois da morte de Lenin, um tanto prematura, o maior dos maiores: Stalin, o próprio. E, agora, o 'anti-Stalin', camarada Nikita Sergueiévitch Khrushóv que, para alcançar o poder, lançou uma potente campanha denunciando todos os desmandos, os "crimes" de Stalin: as prisões injustas, os campos de concentração russos (GULags), os expurgos, as mortes, etc. Ele, que até então era farinha do mesmo saco. Tanto que não foge à regra e ei-lo, inevitavelmente: generalíssimo genialíssimo. E assim prossegue-se: O Herói Positivo I seria então retratado pelo camarada Primeiro Pintor Oficial, em pose majestática, que é, por sua vez, o primeiro dos heróis positivos de sua hierarquia (Guerassímov estava para Stálin como Meissonnier para Napoleão). Continua pensando Pedrosa, pensamento esse que escreverá e publicará nos jornais brasileiros. Os artistas soviéticos de então produziam 'belas-artes' para o celebrado consumo da Alta Burocracia Soviética. A Alta Burocracia substituindo a Alta Burguesia não se demonstrou lá grande coisa, mas agora...

Dois funcionários avançam lentamente. Parecem não perceber a figura daquele estrangeiro, curvado sobre a janela e que se volta para olhá-los. Transportam com dificuldade uma enorme

caixa de madeira. O que haveria em seu interior? Papéis? Talvez um objeto, livros, uma escultura.

Outro funcionário atravessa a sala, ultrapassando-os, quase correndo. Abre uma das portas para que os outros dois passem, encurvados, carregando a caixa, andando lentamente. Dentro da sala uma outra reunião. Terá a ver com o conteúdo da caixa? Pedrosa aguça os ouvidos.

- ... o vínculo do artista com a vida, inclusive daquele mais capaz, não pode comparar-se com os laços que unem o Partido Comunista a essa vida, a todo o povo soviético. É natural, portanto, que sendo o guia coletivo do povo, o partido veja mais longe e mais fundo que o artista mais genial.

A porta se fecha.

Ainda encostado ao parapeito da janela Pedrosa olha a cadeira do ex-nobre russo. Está cansado, mas permanecerá em pé. Não havia percebido, até então, o quanto lhe dóem as costas. E Fúrtseva? Quanta demora! O que pensar? Sim Madame Fúrtseva, estamos todos confiantes nestes novos tempos. Krushóv vem propondo uma série de mudanças (ao menos é o que dizem no mundo todo... Novos ares, quem sabe a liberdade). Imagino que Madame esteja de acordo com o Camarada Primeiro Secretário e concordará em retirar dos depósitos dos museus russos as obras dos gloriosos e legendários artistas russos das vanguardas do início desse século. Todos sabemos que elas foram retiradas de circulação a mando de Stalin. Ele temia que tamanha revolução nas artes abalasse o seu governo. E a senhora concordará que retirar os Kandinski, Tátlin

e Maliévitch dos porões (não, melhor dizer depósitos) e trazê-los à luz será como libertar os prisioneiros dos GULags, ação na qual certamente está empenhado o Sr. Krushóv.

Convenhamos, Madame Fúrtseva, que o camarada Krushóv está mesmo empenhado na liberdade e, neste caso, nada mais libertário do que retirar também dos porões, digo, dos depósitos, a arte das vanguardas!

Sim. As obras sairão dos tais depósitos. Mas não agora, não agora, meu caro Pedrosa. Por ironia política ou simples destino, essa façanha caberá ao Guggenheim, museu sediado

HO
NY
28 maio 74

para BLOCO-SEÇÃO
BRANCO
NO BRANCO

inaugurada a 3 mai. 74__
WHITE
ON WHITE

in NEWYORKAISES _____
(ver utebs hpa seoaradis
no FOLDER)

esta suprema homenagem à grande descoberta de MALEVITCH é mais q simples homenagem gênio inigualável BRANCO NO BRANCO: e intrinsecamente a conceituação do SUPREMATISMO não só abriram trans-revolução na arte etc.: inauguraram algo estranho ao processo criador OCIDENTAL → não desconhecido: estranho: tão conhecido do ORIENTAL : NÔ-JAPÃO: na verdade BRANCO NO BRANCO com isso inaugurou e essencializou introduzindo nesse contexto processo em revolução o ORIENTAL não como visão consciência exótica mas como processo.

no país antagonico à União Soviética. Você não estará mais aqui, mas é certo que a era dos Krushóv-Brejev cederá lugar para a era dos Gorbachóv-léltsin-Putin. O museu norte-americano realizará em 1992 uma imensa e memorável exposição na cidade de Nova Iorque. Acredite, isso se realizará. E o espanto nem será tão grande. Os tempos mudam, meu caro. Com o tempo as antigas certezas se relativizam, a memória se perde, os interesses se deslocam de um campo a outro. *The Great Utopia* será o nome da mostra, veja você. Trinta anos terão passado. Mas agora ainda é antes e você, Mário Pedrosa, junta sua força e esperança. Não desanima. De volta ao hotel onde está hospedado, você é único, soberano em sua utopia. Você toma da caneta e escreve fluentemente, uma longa carta à Ministra da Cultura da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Camarada Fúrtseva, agradeço vossa recepção calorosa, embora por vezes rude, à minha primeira visita à União Soviética. Tal visita é motivo de meu contentamento pois teremos, pela primeira vez, a União Soviética no nosso certame paulista, mas em nome do título de 'cabeçudo' com o qual a camarada me batizou, venho insistir sobre os 'construtivistas russos', embora não no sentido de meu primeiro pedido. E que algo de nossa conversação não ficou esclarecido: o destino das obras daqueles artistas conservados nos depósitos dos grandes museus russos. A camarada afirmou e reafirmou não terem aqueles artistas a menor importância; eram e continuam a estar afastados do povo; não pertenciam à história da arte russa de nossa época. Assim, a história da arte russa do século e da arte soviética em particular poderia ser escrita, completamente, sem se levar em conta a existência daqueles artistas. E um argumento este que não quero discutir. Mas, se é verdadeiro, porque os russos guardam tão obstinadamente nas reservas de seus museus de Moscou e Leningrado os quadros e objetos desses artistas? Se não fazem sequer parte da história da arte soviética, mesmo de um ponto de vista negativo, se não representam absolutamente nada para os russos, a tal ponto que nem mesmo o empréstimo é admissível, não se compreende que os guardem. Então, não haveria para eles senão três soluções, lógicas e claras da parte de gente tão lúcida e coerente na maneira de pensar e de agir como os russos: 1) Destruí-los; 2) Presenteá-los a algum museu ou instituto de arte no Ocidente, que tivesse interesse em recebê-los; 3) Vendê-los, simplesmente. Compreendo que a idéia de destruí-los repugne imediatamente não só por ser antipática e mesmo bárbara, como porque o gesto se prestaria às habituais interpretações de má fé da parte dos inimigos da União Soviética. Restam, pois, essas duas proposições que tomo a responsabilidade de vê-las fazer: vendê-los ou dá-los.

O nosso museu está pronto a comprá-los, em condições acessíveis a seus recursos, e no caso desta solução pediria de pronto a prioridade sobre os demais pretendentes. Caso, porém, a segunda proposição seja a preferida, é evidente que o nosso museu estará pronto a recebê-los como presente do governo soviético.

Guardaremos essas obras pelo menos como documentos de ordem histórica, que nos tocam em particular, dado que as fontes de nossa arte moderna e de nossa arquitetura passam certamente por certas pesquisas, de natureza técnica e estética, mesmo social e científica, que estiveram nas origens desses construtivistas russos, como os cubistas franceses, dos futuristas italianos e dos neoplasticistas holandeses.

1961

RIO DE JANEIRO. DEZEMBRO. Mário Pedrosa escreve em catálogo de exposição. Deve-se aplaudir, calorosamente, o MAM do Rio de Janeiro por acolher uma experiência como a dêsse jovem artista de talento, que é Hélio Oiticica. E que os “museus” de arte contemporâneos, ou aqueles dedicados a êsse mito que é a arte dita moderna, não podem ser confinados às atividades tradicionais da entidade – guardar e expor obras primas. Suas funções são bem mais complexas. São êles intrinsecamente casas, laboratórios de experiências culturais. Laboratórios imediatamente desinteressados, isto é, de ordem estética, a fim de permitir que as experiências e vivências se façam e se realizem nas melhores condições possíveis ao estímulo criador. O Museu, assim concebido, é a luva elástica para o criador livre enfiar a mão.

2000

SÃO PAULO. 16 DE ABRIL. Caderno “Mais”, *Folha de São Paulo*. Escreve Otília Arantes. No centenário de um crítico decisivo como Mário Pedrosa, é natural que se pergunte pela atualidade de seu empenho de vida inteira em favor da renovação permanente e esclarecida da arte brasileira. Passados vinte anos de sua morte, em que pé estamos? Beneficiados pela vantagem involuntária da perspectiva histórica, sabemos hoje que de nada sabíamos quanto ao fim de ciclo vivido naquela virada dos anos 70 para o 80.

2009. Rio de Janeiro. Heloisa Buarque de Hollanda responde a pergunta da UFMG, sobre as patrulhas ideológicas. Só a partir de 78 é que vem um momento intenso, de aprendizagem muito difícil, eu acho. Mas uma aprendizagem muito bela. E os debates sobre as Patrulhas Ideológicas tiveram um papel importante nisso tudo. Era a abertura para cada um se exercitar na democracia, de considerar outra posição política diferente da sua, era um incentivo ao diálogo. E isso é muito difícil, não é muito da nossa natureza, traz sempre muito conflito. A contracultura, por exemplo, foi tachada de alienada, a esquerda foi tachada de alienada, de censurante. E a gente tem isso até hoje. Eu me lembro que há pouco tempo Hélio Gaspari me telefonou perguntando sobre as patrulhas: Quem patrulha é a esquerda ou é a direita? E eu disse: A esquerda. É raro se ver a direita patrulhando. Mesmo porque ela é sempre vencedora, desde 1500. Mais poderá ser lido na home-pag: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=148>

1974

25 DE OUTUBRO. WASHINGTON. É publicado no Washington Post. Ekaterina A. Furtseva, Soviet minister of culture and the highest-ranking woman in the Soviet regime, died of a heart attack yesterday in Moscow at the age of 63. She was a handsome, blonde woman with a great zest for life and some very strong ideas.

2008

Questão de Concurso Público para o cargo de Analista Legislativo no Senado Federal do Brasil:

Em abril de 1967, na mostra de artes visuais Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o carioca Hélio Oiticica apresentou uma obra-ambiência batizada “Tropicália” que, pouco tempo depois, emprestaria o nome ao movimento que transformou o ambiente cultural do país no período. Os trechos abaixo foram extraídos de canções que compõem a discografia associada ao Tropicalismo, com exceção de:

(A) O rei da brincadeira - ê, José / O rei da confusão - ê, João /
Um trabalhava na feira - ê, José / Outro na construção - ê, João.

(B) Atenção / Tudo é perigoso / Tudo é divino, maravilhoso /
Atenção para o refrão: / E preciso estar atento e forte / Não
temos tempo de temer a morte.

(C) Eu quis cantar / Minha canção iluminada de sol / Soltei os
panos, sobre os mastros no ar / Soltei os tigres e os leões,
nos quintais / Mas as pessoas na sala de jantar / São
ocupadas em nascer e morrer.

(D) Tem dias que a gente se sente / Como quem partiu ou
morreu / A gente estancou de repente / Ou foi o mundo
então que cresceu... / A gente quer ter voz ativa / No nosso
destino mandar / Mas eis que chega a roda viva / E carrega o
destino pra lá.

(E) Sobre a cabeça os aviões / Sob os meus pés os caminhões /
Aponta contra os chapadões / Meu nariz / Eu organizo o
movimento / Eu oriento o carnaval / Eu inauguro o
monumento no planalto central / Do país / Viva a bossa-sa-sa
/ Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça / Viva a bossa-sa-sa / Viva a
palhoça-ça-ça-ça-ça.

RIO DE JANEIRO. JULHO. Quarenta e oito anos depois do encontro de Pedrosa com Fúrtseva. Trinta anos se passaram desde a entrevista de Hélio para o livro de Heloisa. Não só os Maliévitch, Tátilin e Kandinski chegam todos ao Brasil, mas com eles os Rodtchenko, Stepánova, Popóva, Filónov, Punin, Chagall e muitos outros. Sim. Depois de sua alforria, há menos de vinte anos, quando não estão passeando pelo mundo, eles são conservados pelo Museu Estatal de São Petersburgo. Estão impecáveis. Agora aí estão todos eles, instalados no Centro Cultural Banco do Brasil. À essa mostra foi dado o nome de *Virada Russa*. No domingo é grande o número de visitantes. Durante a semana é possível ver com calma as cento e vinte e três obras, aqui, na Rua Primeiro de Março, região histórica da capital imperial do país. À direita, a Candelária, palco de casamentos dos bem nascidos e de opressão e morte de crianças de rua. Não, não passarei por lá. Hoje prefiro dobrar à esquerda e seguir, pela Rua do Ouvidor, até a Luís de Camões. Vou de braço dado com minha filha. Geração fresca para perceber todo esse passado, história recente, implicações políticas na arte e implicações das artes na política. Ela e sua bolsinha elegante, de plástico transparente. Dentro: *Oeuvres complètes d'Artaud*. Chegamos. Entramos no Centro Cultural Hélio Oiticica. Aqui, por outra ironia do destino, encontram-se reunidos, neste exato momento, sincrônicos à *Virada Russa*, os Penetráveis. Inclusive o Projeto *Cães de Caça*, de 1961, o primeiro deles, citado por Pedrosa como um desses seres kandinskianos da Via Láctea.

Luís Fernando Emediato: Há dez anos atrás, quando você [refere-se a Cacá Diegues] denunciou as patrulhas ideológicas, você dizia - [sorrindo] é inevitável dizer isso hoje - você dizia que a esquerda gostava de sofrimento, não queria ver prazer, alegria. Hoje, dez anos depois, você fazendo um filme triste, como é que você pensa aquilo que você disse há dez anos atrás, e hoje dentro desse quadro meio dramático da sociedade brasileira?

A resposta de Cacá Diegues pode ser lida em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/535/entrevistados/caca_diegues_1987.htm

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKHMÁTOVA, Anna. *Poesia. 1912-1964*. Seleção, tradução e notas de Lauro Machado Coelho. (O poema citado na íntegra é “No lugar de um prefácio”, da 1957 que integra o ciclo “Réquiem, p. 111).

AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. (Manifesto Suprematismo, p. 32; 34) (O nome completo desse manifesto de Maliévitch é *Suprematismo: o mundo como sem objetualidade, ou a paz eterna*. O texto foi publicado pela primeira vez em alemão, pela Bauhaus, em 1928).

_____. (org.). *Mário Pedrosa. Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (p. 93-98, Vicissitudes do artista soviético, para o pensamento de Pedrosa sobre o Realismo Socialista e o herói positivo e a carta à Fúrtseva).

ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. (p. 152-158, A Revolução nas Artes – II, para os comentários de Pedrosa sobre a reclusão das obras das vanguardas e dos impressionistas franceses nos porões do Tretiákov e do Hermitage).

BRETON, André; TROTSKI, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. (no texto é citado um trecho Manifesto assinado por André Breton e Leon Trótski, na cidade do México, em 25 de julho de 1938).

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998 (p. 159). (para o diálogo entre HO e LC, sobre a prisão de MP).

HOLLANDA, Heloísa H. Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M.. *Patrulhas ideológicas Marca reg. arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980 (p. 150 e 151) (para as citações da entrevista e adendo de HO).

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. Trad. Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 11-12 (para a citação quando se fala da morte de Maiakóvski).

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

FGV. Questão de Concurso Público ao cargo de Analista Legislativo no Senado Federal, Brasília, Brasil, em 2008. Acesso em 20 set. 2009. Disponível em

http://201.20.19.254/download/provas/senadoo8_comunicacao_ns_revisao_conteudo.pdf

Washington Post. Acesso em 12 set. 2009. Disponível em http://pqasb.pqarchiver.com/washingtonpost_historical/access/119816075.html?dids=119816075:119816075&FMT=ABS&FMTS=ABS:FT&date=OCT+26%2C+1974&author=By+Dorothy+McCardle+Washington+Post+Staff+Write+r&pub=The+Washington+Post&desc=Soviet+Official+Ekaterina+Furtseva+Dies&pqatl=google

Sobre Ekaterina Fúrtseva:

Biografia e fotos. Acesso em 10 set. 2009. Disponível em <http://hronos.km.ru/biograf/furceva.html>

Filme documental sobre Fúrtseva (*Jênchina na mavzolie/A mulher no mausoléu*), lançado em 2004. Direção de Galina Dolmatóvskaja. Matéria em *Rossískaia Gazieta. Kultura (Jornal Russo. Caderno de Cultura)*. Acesso em 10 set. 2009. Disponível em <http://www.rg.ru/2004/10/25/furtseva.html>

“Branco em cima, branco em baixo” [atribuído] HO, 0182/60 – 2/20 (para citação “Rio de Janeiro. Maio. Hélio Oiticica faz anotações em seu caderno.”). In: www.itaucultural.org.br

MP em HO 0024/61 (para citação 1961). In: www.itaucultural.org.br

HO, 0095/74 - 1/2 (para citação 1961) In: www.itaucultural.org.br

Walter Zanini e a arte processual no Brasil dos anos 1970

TATIANA SULZBACHER*

Palavras-chave:

museu; arte processual; arte experimental.

Key words:

museum; processual art; experimental art.

Resumo: O presente artigo aborda as atividades artísticas desenvolvidas por Walter Zanini, entre os anos 1960 e 1970 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). São analisadas, de forma sucinta, algumas exposições desse período, tendo em vista principalmente a relação de Zanini com as práticas processuais no interior do museu. Ao final, trataremos de salientar a importância do trabalho colaborativo dentro de uma instituição museológica, entre artistas e diretores, quando se trata de arte experimental.

Abstract: This article approaches artistic activities developed by Walter Zanini between the 60's and the 70's at the Museu de Arte Contemporânea of the Universidade de São Paulo (MAC/USP). Part of the exhibitions of this period are briefly analyzed focusing on Zanini's relationship with "processual practices" within the museum. The article tries to underline the importance of a collaborative work among artists and directors in a museological institution when the subject is experimental art.

*Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/Udesc), sob orientação da Prof^a Dr^a Regina Melim.

Em 1963, Walter Zanini foi convidado a dirigir o recém criado Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC/USP), no qual permaneceu até 1978. Segundo depoimento de Zanini (Obrist, 2003, p.150) foi o contato com os artistas que o levou a organizar exposições. Na época em que foi jornalista, antes de embarcar para a Europa por volta de 1957, a relação com artistas já havia sido constituída e o professor deu continuidade a esse diálogo mesmo quando esteve fora do país.

No momento em que Zanini entrou na direção do MAC, as condições encontradas no museu eram bastante precárias. Na época, o museu ocupava um espaço temporário no pavilhão da Bienal no Ibirapuera¹. Ao relembrar as condições de trabalho, Zanini diz: “[...] O orçamento era medíocre e o executivo que consistia em escritórios e colaboradores era demasiado pequeno. Desse modo eu comecei com um monte de problemas.[...]”. Desde o início, o trabalho com jovens artistas foi seu campo favorito, assim como a realização de algumas retrospectivas do movimento modernista brasileiro. Em um depoimento de Ana Mae Barbosa sobre a gestão de Zanini, lemos:

Não nos cabe aqui enumerar todas as atividades realizadas no decorrer dos anos. Observamos apenas que o MAC-USP se firmou como um Museu com uma importante exposição permanente de arte contemporânea e exposições temporárias, além de eventos que quase sempre resultavam polêmicos e até agressivos (característica da vanguarda daqueles anos como um todo). (MAC/USP, 1990, p.17)

Vale relembrar que Zanini dirigiu o MAC em um momento pouco favorável às manifestações artísticas. Além de ter de tomar posição contra o regime de ditadura militar, intensificado a partir de 1968 com a proclamação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), os artistas estão proferindo críticas às estruturas de funcionamento dos museus. No início dos anos de 1960, as exposições do museu alternavam-se entre artes gráficas e gravura². Na passagem das décadas de 1960 para 1970 ocorreram algumas mudanças no cronograma de exposições, em decorrência das propostas que os artistas traziam. O museu passou a ser um local de troca entre profissionais e interessados na discussão e construção de um pensamento sobre arte, política e novas mídias – fruto do interesse de Zanini pela produção de artistas emergentes.

A exposição anual denominada Jovem Desenho Nacional (JDN) e Jovem Gravura Nacional (JGN) passou a ser chamada, a partir de 1967, de Jovem Arte Contemporânea (JAC). Em 1975, a JAC anunciou uma mudança na própria estrutura de montagem da exposição. Pela primeira vez, a direção do museu acatou a *proposta-projeto* inscrita pelos artistas³.

1 O atual prédio do museu na Cidade Universitária só foi finalizado em 1992, na diretoria de Ana Mae Barbosa. Cf. COHEN, 2005, p. 8.

2 O Salão de arte dirigido a artistas jovens aconteceu no MAC desde o momento de sua fundação, em 1963. Nos quatros primeiros anos, o Salão atendia apenas as técnicas de desenho e gravura: Jovem Desenho Nacional (JDN) e Jovem Gravura Nacional (JGN).

3 “Pela primeira vez, artistas inscreveram-se com projetos: Antonio Celso Sparapan e o grupo formado por Lydia Okumura, Genilson Soares, Francisco Inarra e Carlos Asp. É a primeira JAC que aceita inscrição de grupo de artistas”. Cf. JAREMTCHUK, 1999, p. 45.

O desenvolvimento das JAC(s) aconteceu a partir de uma relação estreita entre diretor e artistas. Alguns artistas contribuíram com Zanini na concepção e construção de critérios para o desenvolvimento das exposições. Entre eles podemos citar: Julio Plaza, Regina Silveira, Anna Bella Geiger e Donato Ferrari. Embora o momento não se mostrasse muito favorável para o experimentalismo nas expressões artísticas, Zanini manteve e estimulou o interesse pela pesquisa⁴. Pesquisas essas, que substituíam o objeto artístico por práticas processuais e novas linguagens visuais.

O MAC manteve sua programação, chegando a tomar riscos de represálias da repressão militar. Em 1972, no auge da ditadura, a VI JAC mostrou como os processos de experimentação artística puderam dialogar com o espaço museológico. Esta exposição marcou o início da arte processual no MAC, um momento em que o Conceitualismo se tornou mais difundido no Brasil. Na VI JAC, o critério para a seleção aconteceu na forma de sorteio. O espaço destinado à exposição foi dividido em 84 lotes, sendo que os sorteados deveriam ocupar seus lotes. No catálogo (Zanini, 1972, s/p) da mostra, o regulamento da ficha de inscrição diz o seguinte:

A 6ª Exposição Jovem Arte Contemporânea tem como objetivo fundamental deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos de produção artística e provocar uma tomada de consciência das significações desses processos.

A proposta sugerida pela instituição alcançou um número de 240 inscrições. Houve grupos que apresentaram a participação de animais (tanto vivos como mortos) como parte integrante da obra, a exemplo de Paulo Fernando Novaes, que levou um boi morto de 30 quilos, intitulado de *Maravilha Encantada* para ocupar seu “lote” no espaço expositivo⁵. Na VI JAC, diferentemente do que ocorreu nas versões anteriores, não houve “prêmio aquisição”, típica recompensa dos moldes de um Salão. Após o término da exposição foram dedicados dois dias para debates e ficou decidido entre os participantes e a comissão organizadora que a verba seria revertida para um catálogo⁶. Ao lembrar da VI JAC, Zanini afirma:

4 Algumas exposições durante esta época foram fechadas devido à censura política no final dos anos 1960. Uma obra foi vetada na Proposta 65^o (1965/ Faap-SP); algumas obras foram retiradas do VI Salão de Arte do Distrito Federal (1967); e no I Salão de Ouro Preto (1967) obras foram retiradas antes do seu julgamento. As intervenções mais violentas aconteceram na II Bienal Nacional de Artes Plásticas (MAM/Bahia, dez./1968) quando foi fechada a exposição e em 1969, quando houve a interferência do Exército na montagem e fechamento da exposição dos artistas que iriam representar o Brasil na Bienal de Paris. Cf. REIS, 2006.

5 Sobre a obra *Maravilha Encantada* ver dissertação JAREMTCHUK, 1999. Outros dois artistas em 1967, Lygia Pape e Nelson Leirner, já haviam proposto como obra espécies de animais dentro do museu. Na exposição Nova Objetividade Brasileira no MAM/Rio, Pape apresentou suas *Caixas das baratas* e *Caixas de formigas*, um gesto crítico à arte direcionada só para serem expostas em museus; e no “Salão de Arte Moderna de Brasília”, Leirner enviou seu hoje lendário *Porco empalhado* (da coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo) questionando abertamente sua aceitação pelo júri.

6 A comissão organizadora, composta por Donato Ferrari, Aracy Amaral, Anatol Rosenfeld, Willy Correia de Oliveira, Waldemar Cordeiro, Laonte Klava e J. A. Giannotti foi desfeita no primeiro dia de debate em virtude do tumulto gerado pelos participantes da exposição, tanto os artistas, como professores e convidados em geral. Devido ao fato de nem todos os participantes da comissão terem acompanhado os processos de trabalho dos artistas durante os oito dias do evento, o julgamento não pôde acontecer. Cf. ZANINI, 1972.

A exposição como um todo teve caráter político, com frequentes metáforas aludindo às restrições de liberdade pela ditadura militar. Não havia ausência de ofertas espirituosas ao longo das linhas de arte como o jogo. Havia uma instalação após a outra formando o itinerário. Ocorreram performances. E assim por diante. A questão “museu como fórum versus museu como templo” foi um dos assuntos do debate neste momento no colóquio do Cimam. Sinceramente pensando, estava dado ao museu como a mais aberta instituição, melhor integração na sociedade. Eu tenho memórias felizes das conversas com Werner Hoffmann, Pierre Gaudibert, e Ryszard Stanislawski nestes eventos.⁷ (Obrist, 2003, p.154)

Nos anos seguintes, Zanini continuou apoiando uma prática associada ao conceito, onde a idéia prevalecia sobre o resultado, situações em que a participação do espectador fazia parte do processo artístico. As duas últimas JAC(s) que aconteceram nos anos consecutivos à VI JAC, 1973 e 1974, foram pensadas para serem exposições expandidas no tempo, de forma que o processo de cada artista pudesse ter um tempo maior de realização.

Em 1974, o MAC recebeu um convite para participar da mostra de vídeo-arte no Instituto de Arte Contemporânea da Pensilvânia. No Rio de Janeiro, a aproximação dos artistas com o vídeo se deu de forma mais rápida se comparada a São Paulo, devido ao acesso que tiveram a duas câmeras *portpark* da Sony trazidas dos Estados Unidos pelo jornalista Jom Tob Azulay. Ao relembrar a situação, Zanini conta: “Ele [J. T. Azulay] foi o câmera das peças ali projetadas. As dificuldades eram de toda ordem e em todos os níveis. Na última etapa, a expedição das fitas gravadas teve de ser feita clandestinamente.” (Zanini, in: Domingues, 1997, p.239). Em 1976 o MAC conseguiu adquirir uma câmera Sony b/w, meia polegada, *open-reel*, para auxiliar os artistas interessados em trabalhar com imagem em movimento. A instituição ofereceu inclusive aulas para utilizar tal equipamento.

A arte processual surgiu da necessidade dos artistas de manifestarem o contexto político do regime militar, como também foi uma busca pela manifestação da arte enquanto reflexão e não como um produto artístico. O livre arbítrio tolhido pelo poder militar foi transformado em ação artística pelos artistas, em que buscavam meios diferentes de relacionarem questões como a função da arte com a situação política. As propostas de interação com o público foram formas encontradas pelos artistas, e apoiadas por Zanini, de trazer o movimento consciente e vivo para dentro do museu. Os eventos e *happenings* aconteceram na medida em que o próprio diretor percebeu que era necessário abrir um campo para que estas ações pudessem tomar forma⁸.

7 Tradução livre da autora a partir do original: *The exhibition as a whole had a political character, often through metaphors alluding to the restrictions of freedom by the military dictatorship. There was no lack of very witty offerings along the lines of art as play. There was one installation after another lining the itinerary. Performances took place. And so on. The question “museum as forum versus museum as temple” was one of subjects under debate at that time at the CIMAM colloquiums. Serious thought was being given to the museum as a more open institution, better integrated into society. I have happy memories of conversations with Werner Hofmann, Pierre Gaudibert and Ryszard Stanislawski at these events.*

8 Além das JAC(s), um outro exemplo de exposição no Museu que ocorreu num misto de *happening* e evento foi a 7/4/1972 Acontecimentos. Sobre o resultado dessa noite, Walter Zanini escreve: “O MAC acolheu o público numa atmosfera de silêncio na véspera do 9º aniversário. No grande espaço das exposições temporárias, a penumbra também excitava a atenção, enquanto era lido comu-

Um outro fator relevante que aconteceu no MAC durante a direção de Zanini foi a política adotada para aquisição de obras para o acervo. Com exceção da VI JAC, o MAC continuou premiando os artistas que ficavam entre as primeiras colocações nos Salões, embora as obras premiadas nos salões do MAC nada tivessem em comum com aquelas que estavam sendo cotadas no mercado nesses anos. Os trabalhos desses jovens artistas não tinham espaço para serem mostrados, devido a seus suportes serem pouco duráveis e as galerias de arte comercializarem "arte moderna"⁹. Eram raros os que proporcionassem uma abertura para outros formatos e também auxiliassem na sua comercialização.

Como diretor do museu, Zanini apostou na arte dos jovens artistas, muitos deles com amplo reconhecimento hoje, graças, talvez, à oportunidade que tiveram junto a eventos que aconteceram no próprio MAC. Podemos dizer que o apoio e interesse de Zanini em ampliar as atividades do museu (principalmente a partir de 1972) foi fundamental na trajetória de Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Nelson Leirner, Antonio Dias, José Resende, Julio Plaza, entre outros.

Outro aspecto relevante enquanto Walter Zanini dirigiu o MAC se deve às relações nacionais e internacionais entre artistas por meio da arte postal. Julio Plaza participou ativamente nessa empreitada, colaborando com Zanini para as exposições de arte postal realizadas no MAC, como por exemplo: *Prospectiva-74* e *Poéticas Visuais*, nas quais muitos artistas estrangeiros estiveram representados. Na exposição *Prospectiva 74*, a maior parte dos trabalhos chegou ao museu via correio. A concepção da mostra permitiu que os artistas convidados selecionassem um outro artista para participar, iniciando uma rede. Em 1981, Zanini e Julio Plaza trabalharam juntos na XVI Bienal e dedicaram uma sala especial à arte postal. No texto "Mail Art: arte em sincronia" publicado no catálogo, Plaza explicita esta prática artística:

Paralela e alternativamente aos sistemas oficiais da cultura, surge como "ação anartística" um tipo de fenômeno, a Mail Art ou Arte Postal, crítico ao estatuto de propriedade da arte, ou seja, à cultura como prática econômica, e que propõe a informação artística como processo e não como acumulação.[...] Descentralizando parte da produção artística dos grandes centros internacionais de produção e veiculação de arte, a Mail Art deve sua manifestação em grande parte à democratização dos meios de reprodução, facilitadores da transmissão de mensagens de uns para outros. [...] O "mailartista" (como estratégia cultural) está mais interessado no mundo dos signos e das linguagens como forma de interagir no mundo do que na manipulação de objetos, pois a passagem do mundo das coisas para o mundo dos signos oferece uma maior operacionalidade com um custo mínimo. Opera-se aqui uma desmaterialização da arte. (Ferreira; Cotrim, 2006, p. 452)

nicado de Lydia Okumura, um de nossos jovens mais seriamente empenhados na arte conceitual: *Faça algo antes do fim do 3225º dia*. [...] Amélia Toledo e Nelson Leirner visavam ao simples engajamento do público na participação. Mas Donato Ferrari pensava no acontecimento e na provocação." Cf. ZANINI, 1974.

⁹ "Arte moderna": entende-se a arte que se enquadrava nas técnicas tradicionais (pintura, escultura, desenho e gravura) e na Semana de Arte Moderna de 22.

Dentre as experiências artísticas surgidas neste período, a arte postal talvez foi a que mais conseguiu alcançar destinos e distâncias das mais diversificadas. Esta prática possibilitou a troca de trabalhos entre os artistas de muitos países. Na década de 1970, Zanini recebeu correspondências enviadas por artistas da Tchecoslováquia, Japão, Canadá, Dinamarca, Portugal, Alemanha, Bélgica, Polônia, Inglaterra, EUA, entre outros, que participaram da Poéticas Visuais. Zanini tinha como prioridade fazer do MAC/USP um museu de arte que ultrapassasse os paradigmas do projeto moderno de conservar e guardar obras-primas. Durante sua gestão, criou a Associação dos Museus de Arte do Brasil (Amab) no intuito de estreitar os laços entre as instituições. Por falta de profissionais especializados na área em dar continuidade à Associação, a Amab foi desfeita e Zanini direcionou seus esforços ao Comitê de História da Arte (órgão ligado ao *International Council of Museums* - Icom). Em um dos encontros realizado em Bruxelas, em 1971, Zanini manifestou abertamente a opinião de que um museu de arte teria outras funções além de guardar, conservar e exibir obras de arte, que um museu deveria ser um lugar aberto às novas gerações para a produção e divulgação da arte contemporânea, assim como para debates acerca dessa produção.

Algumas características da arte processual, como a perda da aura e a valorização do processo enquanto conteúdo, de certa forma não se ajustavam (talvez até hoje, não se ajustem) aos paradigmas de exibição dentro de um museu. Tudo isso porque a arte processual acontece (se dá, ocorre, sucede, sobrevive...) sem o controle sobre seu estado físico e independente do resultado ou “produto final”. Um dos temas em pauta na década de 1970 nos encontros do Icom foi a relação que existe entre o artista e seu trabalho desenvolvido no interior do museu, ou seja, a relação entre diretores de museus e a abertura para inserção dos artistas no museu (Obrist, 2003, p. 159). As práticas artísticas que surgiam ligadas ao processo, ao conceito e ao experimental na arte, não se enquadram aos espaços sacralizados, adequados somente a receberem obras de Arte. A palavra obra de arte foi banida do vocabulário destes artistas, uma vez que não havia um resultado final e sim um processo. Zanini favoreceu a aproximação entre o público de museu e interessados em arte no geral às novas poéticas iniciadas entre as décadas de 1960 e 1970, aqui particularmente o momento que se iniciou após a VI JAC, em 1972.

Walter Zanini deixou a direção do MAC em 1978 e assumiu três anos depois a curadoria da XVI Bienal Internacional de São Paulo, levando para lá as ideias que deram o eixo para as duas bienais que organizou. A primeira, já citada anteriormente, ocorreu em 1981 e a segunda em 1983. No momento em que esteve na Bienal, Zanini tentou modificar o formato, partindo de um conceito diferente da habitual divisão de espaços dedicados a cada país. Conseguiu diminuir o poder das representações nacionais, copiado da Bienal de Veneza, colocando em primeiro plano os artistas emergentes: “Nosso interesse estava na linguagem artística corrente, todavia sem esquecer da importância da definição de algumas referências históricas culturais (muito necessário para um país como o Brasil)”

(Obrist, 2003, p. 159). Os trabalhos foram instalados por meio de *analogia das linguagens* ao invés de separados por nações. Para Zanini, “pela primeira vez a bienal tinha condições de adotar uma atitude de responsabilidade crítica”. A tentativa de mudança na estrutura da organização da XVI Bienal em 1981 foi o ponto de partida para a mostra seguinte, que aconteceu em 1983. Zanini formou uma equipe de curadores internacionais para trabalhar em cooperação, democratizando a autoridade da figura do curador único, situação típica de grandes exposições.

Como pudemos observar, Walter Zanini foi um diretor de museu que não atuou naquele tempo nos modelos tradicionais de uma instituição. Para ele, o espaço expositivo devia ser um centro de experimentações, encontros e debates, que permitisse ampliar as dimensões operacionais do museu. Um trabalho de realização coletiva. Graças a esses esforços, hoje podemos contar com importantes referências históricas acerca dos artistas pioneiros na arte de processual e, principalmente, na vídeo-arte no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COHEN, Ana Paula. *Espaço Operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas*. Dissertação (mestrado em Artes) - ECA, Universidade de São Paulo, 2005.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília [org]. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

JAREMTCHUK, Dária. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. Dissertação (mestrado em Artes) - ECA, Universidade de São Paulo, 1999.

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo: Banco Safra, 1990.

OBRIST, Hans Ulrich. *A brief history of curating*. JRP|Ringier. 2003.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar. 2006.

ZANINI, Walter. *7/4/1972 Acontecimentos*, MAC/USP, São Paulo, 7 de abril, 1972. (Catálogo de exposição).

_____. *6ª Exposição Jovem Arte Contemporânea*, MAC/USP, São Paulo, 14 a 28 out. 1972. (Catálogo de exposição).

_____. *Poéticas Visuais*, MAC/USP, São Paulo, 29 de set. a 30 de out. 1977. (Catálogo de exposição).

_____. “Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil”, in: DOMINGUES, Diana. (org). *A arte no século XI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997.

Mediação na arte contemporânea: posições entre sistemas de valores adversos

CAYO HONORATO*

Palavras-chave:
arte contemporânea;
educação; mediação;
abordagem
triangular; museu;
Bienal de São Paulo.

Key words:

Contemporary art;
education; mediation;
triangle approach;
museum; São
Paulo Biennial.

Resumo: Neste artigo, alguns propósitos da mediação, vinculados à tradição teórica da Arte/Educação, são discutidos em contiguidade a algumas transformações efetuadas pelas práticas artísticas nos últimos 50 anos, de modo que outras possibilidades são levantadas, quanto à concepção e ao posicionamento dessa atividade – o que se indica, sobretudo, através do sintagma da “arte pelo público”, em contraponto ao domínio da “arte para o público”, e da metáfora metodológica do “salto no vazio”, em contraponto à segurança do binômio conhecimento-metodologia.

Abstract: In this article, some purposes of mediation, connected to the Brazilian theoretical tradition of Art-Education, are discussed alongside some of the transformations made by artistic practices in the last 50 years, so that other possibilities are raised for the conception and siting of that activity. That is indicated above all through the syntagma of the “art by the public”, as a counterpoint to the dominant “art to the public”, and the methodological metaphor of the “leap into the void”, as a counterpoint to the security of the knowledge-methodology binomial.

*Cayo Honorato é pesquisador em Educação e Arte Contemporânea, doutorando em Educação pela Universidade de São Paulo, na linha de Filosofia e Educação, com pesquisa sobre a formação do artista, financiada pela Fapesp. Atualmente é bolsista do Programa de Desenvolvimento de Estágio no Exterior da Capes, na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Granada, Espanha.

No Brasil, o trabalho que se convencionou chamar de *mediação* – termo que, atualmente, pode ou não vir acompanhado de inúmeros qualificativos (educacional, artístico, estético, cultural), mais ou menos indicativos da redefinição em curso de seu estatuto, mas pelo qual, originalmente e ainda hoje, entende-se “os modos de inter-relacionamento entre a arte e o público” – tem sido realizado de maneira improvisada, desde os anos 1950, e de maneira mais sistemática, desde a segunda metade da década de 1980, principalmente, segundo as propostas da Arte/Educação, que se instituiu política e conceitualmente nesta mesma época. (Barbosa, 2004, pp. 32 e 83ss)

Como “epistemologia da arte”, a Arte/Educação sempre teve como premissa a inter-relação do fazer artístico, com a leitura analítica e a contextualização histórica da obra de arte – o que foi denominado “metodologia ou abordagem triangular”. A afirmação dessa premissa, ao demonstrar que a arte não é somente uma prática expressiva, mas “cognição e conteúdo”, (Barbosa, 2004, pp. 03ss) conquistou um importante reconhecimento para o *ensino das artes* no âmbito escolar e da pesquisa universitária, e para a *mediação*, perante as diversas instituições culturais e demais instâncias do sistema da arte – embora esse reconhecimento seja ainda pequeno (e não por descrédito da Arte/Educação) em comparação, respectivamente, ao das demais disciplinas (notadamente, as científicas e as discursivas) e instâncias (curadoria, crítica, coleções, mercado, imprensa etc.), por inúmeros motivos, referentes à posição das artes na sociedade e da educação no sistema da arte. É desnecessário dizer que essa epistemologia constitui uma perspectiva histórico-teórica particular e que, portanto, ela não recobre o *ensino de artes*, nem a *mediação* enquanto áreas do conhecimento. Também por isso, a discussão a seguir não se dirige exclusivamente à Arte/Educação, embora considere como ponto de partida a extensão de suas propostas no campo de debate e atuação referentes àqueles dois registros.

Quando nos museus e demais espaços de arte, compete à Arte/Educação, segundo Ana Mae Barbosa (2004, pp. 34-35 e 83ss.): tornar a arte acessível a um público cada vez mais diversificado, conquistá-lo para a arte, facilitar a comunicação e a apreciação desse público, mas também, ajudá-lo a encontrar seu caminho interpretativo da exposição, sem lhe impor a intenção do curador. Além disso, e o que parece reforçar a última dessas competências, um propósito da abordagem triangular naqueles lugares é encontrar um “equilíbrio” entre, de um lado, as necessidades e o interesses do público e, de outro, os conteúdos a serem aprendidos e a integridade da arte em sua autonomia, segundo um princípio dialético: “o intercruzamento de padrões estéticos e o discernimento de valores” – já que essa abordagem prepara o público não somente para a produção, mas também para o “entendimento da imagem”.

Porém, entre aquelas competências e esse propósito, parece-me haver uma disparidade: as primeiras não comportam a dialética do segundo, efetivando-se frequentemente de modo unidirecional (da arte para o público), portanto, não apenas como um instrumento de possibilidades, mas também de poder, deliberada ou inadvertidamente. Sendo assim,

e se nos importa cumprir uma radicalidade desse propósito, mais do que levado a termo, ele deve ser conceitual e efetivamente desgastado, suscitando outras abordagens. Para tanto, em contiguidade às transformações promovidas pelas práticas artísticas dos últimos 50 anos, parece-me oportuno que a mediação, como uma prática social específica, se submeta a uma espécie de “dobra reflexiva”, evidenciando seus próprios interesses e contradições, quanto às particularidades, exigências e possibilidades do seu campo de atuação (o sistema da arte e o processo histórico-cultural). Neste texto, pretendo discutir algumas condições desse posicionamento que acompanham aquelas transformações.¹

O MUSEU EDUCACIONAL

Nos Estados Unidos, a função educacional do museu foi admitida, em mesmo grau de importância que outras funções, conforme Ana Mae (2004, pp. 85-86), para conter as reações conservadoras à arte moderna – o que “tornou necessário um trabalho de convencimento junto ao público, feito especialmente pelo setor educacional”. O Museu de Arte Moderna de Nova York, por exemplo, foi fundado em 1929 explicitamente com a preocupação de que, além da elite, “outros estratos culturais aprendessem em sua visita ao museu alguma coisa sobre a produção artística, sem ser necessário apreender integralmente os valores da alta cultura de vanguarda”. Mas que “alguma coisa” seria essa? Certamente, algo que pudesse, como queriam os pragmatistas seguidores de Dewey, “vencer o abismo entre a estética apresentada nos museus de arte e a estética do meio ambiente cotidiano”. Contudo, quanto à tentativa de vencer esse abismo, não fica claro que lado deveria saltar primeiro, isto é, se os jovens artistas é que deveriam se interessar pelas condições que determinam a estética ambiental das vastas multidões ou se as vastas multidões é que deveriam se interessar pelos problemas da arte moderna. Em todo caso, o crescimento cultural almejado para todas as classes sociais parece confundido com a disseminação da ideologia de um tipo de arte, que seria então usada como um “estimulador das energias sucumbidas na *débâcle* econômica”. (Barbosa, 2004, p. 86.)

Sendo então ideológica a própria tentativa de vencê-lo, não tenderia o abismo a se afirmar? De que “arte moderna” o setor educacional do MAM de Nova York pretendia convencer o público? De um modo geral, nos anos seguintes à quebra de Wall Street, os artistas norte-americanos foram exortados pela crítica local a produzir trabalhos que considerassem o ambiente que lhes era familiar, seja como crítica social ou para alívio dos desesperados, mas desfazendo-se da influência do Modernismo europeu, que era crescente, sobretudo em Nova York, desde o Armory Show de 1913. Segundo Jonathan Harris (1998, pp. 06-09), embora aquela produção tenha tomado parte numa “série diferenciada de lutas e projetos sociais, políticos e ideológicos, tanto de esquerda como de

¹ Agradeço a Kelly Sabino pelas conversas que tivemos e por seus comentários sobre uma primeira versão deste texto.

direita”, a maioria de seus exemplares apresenta um estilo “realista”, comprometido com o domínio da “representação”.

Até aqui, nota-se uma oposição entre o Modernismo europeu e a arte vernacular norte-americana, mas essa situação é mais nuançada: mesmo alguns dos artistas que mais tarde seriam vinculados ao Expressionismo Abstrato (como Jackson Pollock e Mark Rothko) estavam, nesse período e pelo menos até o final da década de 1930, comprometidos com a imaginação de uma política socialista para os Estados Unidos. Ainda que seu estilo fosse “realista”, os trabalhos desses artistas não correspondiam ao tipo de produção “monumental” e “pedagógica”, então subvencionada pelo governo. Logo, as práticas e debates no interior da chamada arte vernacular dificilmente podem ser reduzidos a um único estilo. Curioso é que essa diferença costuma ser avaliada, pela crítica modernista do pós-guerra, como uma qualidade exclusivamente estética – o que tenta esquecer a conjuntura em que esses trabalhos foram produzidos. (Harris, 1998, pp. 09-14 e 24-30)

Mas em que tipo de “responsabilidade social” artistas como Pollock e Rothko estavam interessados nessa época? Sem dúvida, em uma que não estivesse limitada às convenções antimodernistas do “realismo social”, nem às questões culturais e políticas apoiadas pelo Projeto de Arte Federal (um programa de trabalho promovido pelo governo Roosevelt, vigente de 1935 a 1943, que ironicamente priorizava interesses públicos e comunitários, é claro, reordenando-os em uma democracia capitalista). Portanto, uma que pudesse admitir inovações técnicas e formais, além de um perspectiva internacionalista, caso essa combinação fosse possível e convincente, isto é, comunicável às massas. (Harris, 1998, pp. 14-18)

Paralelamente, também era crescente o interesse por um Modernismo americano, da parte de um mercado emergente e um pequeno público abastado. De fato, Pollock e Rothko estavam progressivamente abdicando da figuração social e se afastando das ideologias políticas e estéticas da esquerda, principalmente após as revelações sobre o stalinismo soviético. Por outro lado, apesar de suas constantes declarações antinacionalistas e anticapitalistas, a adoção da “abstração” por esses artistas começava a ser incorporada à retórica anticomunista, que iria caracterizar os tempos de Guerra Fria. Se antes o “senso comum” era vincular o “realismo” a um nacionalismo populista, o novo “senso comum” era vincular a “abstração” a um liberalismo individualista. (Harris, 1998, pp. 32-41) E se o artista agora não mais criava para o bem da sociedade, mas para o seu próprio e o de seus seguidores, era a vez de o público se interessar pelos problemas da arte.

Provavelmente, a julgar pelo caráter seletivo da coleção do museu e pelo que seriam os interesses capitalistas da família Rockefeller (seu principal mecenas), foi para convencer o público dessa “arte moderna abstrata”, como um valor cultural a ser distribuído em escala internacional, que o MAM de Nova York foi fundado, e com ele uma certa ideia de “museu educacional”. A criação do MAM em São Paulo, segundo Cristina Freire (2009), teria servido à implementação do mesmo “sistema de visibilidade” (autonomia

da arte, originalidade, genialidade, distinção social), em associação ao ideal de progresso e à formação de um “novo homem”, forjando um horizonte de expectativas comum do que seja arte, que transfigura uma história de fato privada. Oportunamente, deveria ser observado como a atual crise financeira mundial, deflagrada em meados de 2007, tende como antes a convocar a produção artístico-cultural, segundo os interesses do desenvolvimento econômico, através da lógica do consumo e da propaganda institucional.

De volta à metáfora do abismo, podemos dizer que, na discussão acima, um lado e outro, arte e público, sucederam-se em suas tentativas, deparando-se com valorações e interpretações mais ou menos normativas, implicadas de interesses sociais, políticos e econômicos, além de estéticos. No âmbito das relações entre arte, cultura e sociedade, tal discussão levanta minimamente como essas relações influenciam as valorações e interpretações do que seja arte – o que será fundamental ao trabalho da mediação. Afinal, se a “realização estética”, como afirma Ana Mae (2004, pp. 33-34), for uma necessidade “inerente à natureza humana”, a arte, como cultura estabelecida, não seria necessária ao povo. Por que então defender que as massas tenham direito à cultura da elite? Quais são, em geral, os usos sociais da produção cultural que a mediação deveria defender? Estaria o público satisfeito por “se ver refletido no museu” ou “descobrir elementos abstratos no mundo ao seu redor”? (Barbosa, 2004, pp. 86 e 92)

O que não está claro é justamente o *para quê* de se vencer o abismo, ou seja: como os termos em relação se beneficiariam disso, por que eles necessitam um do outro. O desdobramento dessas questões passa, certamente, pela discussão sobre a terminologia da atividade em questão e de seus qualificativos, desde que em decorrência da discussão sobre as condições e circunstâncias para a efetividade das funções que se pretende para essa atividade. Essa dupla discussão não deve ser reduzida a uma dimensão simplesmente conceitual, mas evidenciar conflitos, interesses e posições no campo político-cultural, não apenas entre diferentes abordagens do problema e, ainda, entre as diversas instâncias do sistema, mas fundamentalmente entre *valores da arte* e *valores do público*. Afinal, a cultura pode ter diversos sentidos: organização da identidade social, forma de controle e dominação, território de lutas, etc. – o que demanda escolhas e negociações, sem contar, processos de subjetivação, formas de resistência e transformações sociais.

ARTE PARA O PÚBLICO

Charles Harrison conta que os chamados *Seagram Murals*, uma série de pinturas feitas por Rothko no final dos anos 1950, são famosas por imbuir os espectadores de um *páthos* particular: “não é raro entrar na galeria e encontrar ali alguém chorando”. Mais do que afetar certos “pontos comuns da sensibilidade humana”, pode-se dizer que essas pinturas expressam “um sentido universal do trágico” – é claro, talvez algum “conhecimento” fosse necessário para se ter essa experiência, mas talvez esse conheci-

mento não fosse absolutamente restrito a uma classe, gênero ou etnia. Semelhantes às pinturas de “campos flutuantes de cor”, características da produção de Rothko a partir da Segunda Guerra, todavia, elas são marcadas por uma seriedade particular: segundo Achim Borchardt-Hume (2008), curador de sua recente exposição na Tate Gallery, o artista pretendia com elas estabelecer uma afirmação sobre seu próprio trabalho em geral, em contraponto a leituras que vinculavam o colorido de trabalhos anteriores ao meramente decorativo – o que pode ser notado na sua decisão por explorar uma paleta resumida a marrons e vermelhos. Ironicamente, elas foram encomendadas para a decoração de um restaurante escandalosamente caro de Nova York – o *Four Seasons*, situado em um edifício, cujo nome acabou sendo emprestado à série. A uma certa altura, porém, ele perdeu o interesse pela encomenda e, segundo Harrison (2003, p. 123), procurou “pintar algo que arruinaria o apetite de todo filho-da-puta rico que fosse comer naquele lugar”.

Provavelmente, Rothko tenha desistido da encomenda por inúmeros motivos. Em todo caso, foi dele a decisão de pintar uma série. Na ocasião, ele alugou um novo ateliê, em que pôde simular as condições espaciais do restaurante – o que talvez o tenha levado a elaborar a série como um “ambiente imersivo”, segundo Borchardt-Hume. Talvez se pudesse dizer algo semelhante dos *drippings* de Pollock, na medida em que deles se pode inferir uma distância, entre o plano da tela e o pincel, que alude menos a um espaço para além do quadro que, ao contrário, a um espaço que está aquém, que se identifica com o espaço do espectador. (Mammi, 2001, p. 82) Também ironicamente, um fator impossibilitava a experiência das pinturas de Rothko no restaurante: não se tratava de um espaço contemplativo, no qual as pessoas pudessem se movimentar adequadamente em relação ao trabalho. De qualquer forma, o trabalho foi progressivamente se configurando em contraste com o público e o espaço a que estava originalmente destinado, na medida em que interessado na concepção de outro público e de outro espaço – como se pode pensar de toda “arte de vanguarda”.

Como então avaliar aquela “desistência”? Ela foi de alguma maneira elaborada formalmente no trabalho, por exemplo, na escolha da paleta ou na realização de uma série? Rothko queria resguardar a “pureza” do trabalho de ser contaminada por um “espaço da existência”, ainda que “privilegiado”, ou haveria nesse trabalho um caráter “interessado” e uma atenção às condições espaciais de sua percepção, que desafiariam a ortodoxia da crítica modernista de que ele é tributário, antecipando o Minimalismo?

Importa aqui sublinhar que essas são questões para as quais a mera contemplação não é suficiente. A série *Seagram Murals*, ou sua “ambivalência”, é considerada por Harrison para sinalizar, no momento em que se processa a exaustão da “pureza” modernista e, ao mesmo tempo, a invenção do contemporâneo nas artes visuais, aquilo que deveria ser ensinado e aprendido: uma certa ideia do “fim da arte” ou, mais especificamente, de que dois sistema de valores coexistem e se relacionam de forma complexa, nesse caso, um corporativo e comercial, e outro individualista e estético; para, a partir disso, “lidar

com uma visão da cultura e da história mais plenamente consciente de si mesma”. (Harrison, 2003, p. 122-123)

A ideia de que diferentes sistemas de valores coexistem é semelhante ao “princípio dialético” de que falava Ana Mae, a par de que ela pretendia o inter cruzamento do popular com o erudito. Segundo ela (2004, p. 41), “o conhecimento do relativismo dos padrões avaliativos através do tempo flexibiliza o indivíduo para criar padrões apropriados para avaliar o novo, o que ele ainda não conhece”. Mas, justamente, é preciso entendermos que os “padrões avaliativos” são formações histórico-sociais, que devem não somente ser assimiladas, mas questionadas reflexiva e criticamente. Para isso, conforme Harris, é preciso começarmos a perguntar por *quem* acredita em *quê*. (Harris, 1998, pp. 69ss)

Para Arthur Danto (2006, p. 11), parte do que significa o “fim da arte” diz respeito à libertação do que se encontra impensado para além dos limites da “história da arte”, determinados segundo narrativas mestras. Outra implicação disso, porém, é que o mundo da arte se torna “pluralista”, ou seja, nenhum tipo de arte é aparentemente mais verdadeiro ou imperativo que outro – o que, segundo sua perspectiva, exige uma crítica igualmente pluralista, “(...) que não depende de uma narrativa histórica excludente, mas que toma cada obra em seus próprios termos, em termos de suas causas, de seus significados, de suas referências e do modo como esses itens são materialmente incorporados e como devem ser compreendidos”. (Danto, 2006, pp. 166-167)

Mas resta um problema: com o “fim da arte” e a conseqüente admissão do “pluralismo”, não deixaria de haver justamente a possibilidade da crítica de arte? A crítica, como tomada de posição, não é necessariamente excludente? Que posição tomaria a crítica pluralista, tendo que considerar as relações entre sistemas de valores conflitantes, quanto ao que deve ou não ser exibido em uma exposição ou guardado no museu? De que vale uma “crítica” que pressupõe um espaço “democrático” e ilimitado para a arte, passível de incorporar qualquer tipo de arte, já que “tudo” pode ser arte a partir de então, segundo a lógica de que cada um tem direito a seu quinhão, desde que nenhum interfira no do outro?

Tendo que decidir pelo “que ensinar”, a dimensão crítica da mediação deve também assumir uma dimensão política, no modo como, de um lado, buscasse conduzir o público a reagir criticamente ao que se propõe como arte e, de outro, sinalizasse às práticas artísticas que as formas de endereçamento ao público são também questões de linguagem, sem que isso redundasse em qualquer tipo de prescrição normativa. Sem dúvida, essa tarefa se complica, na medida em que uma imagem da “arte contemporânea”, providenciada pelo sistema da arte (em que têm peso maior as redes comunicacionais e o mercado), tende a se sobrepor à determinação dos valores daquilo que se propõe como arte, desaparecendo com o que seriam suas “qualidades intrínsecas” e, conseqüentemente, com as próprias referências para o exercício crítico. Segundo Anne Cauquelin (2005, pp. 51-57), mesmo os museus, que mais frequentemente designam para o público o que seja arte

e que teriam alguma autonomia em relação à especulação mercadológica, não podem ficar fora da rede: ainda que constituam redes parciais, são alimentados pelo mesmo fluxo de comunicação. Também nela, o artista é obrigado a se renovar e se individualizar permanentemente, sob o risco de desaparecer dentro de um movimento perpétuo de nomeação (classificação, rotulação, enquadramento). Dessa forma, como se fosse um escoadouro do sistema, resta ao público concordar com o que lhe é oferecido como arte, ou recusá-lo, mas não criticamente, e sim pelo ressentimento de não compreender ou ser afetado pelo que lhe parece um imperativo cultural.

ARTE PELO PÚBLICO

A esta altura, ao menos dois pressupostos daquilo que compete à Arte/Educação devem ser questionados: o de que a arte representa um valor cultural pré-estabelecido, por exemplo, como queria Ana Mae, algo “essencialmente civilizatório” ou uma condição para a “consciência de identidade nacional”; e o de que haveria no público um déficit de arte a ser reparado. Tais pressupostos funcionam de maneira unidirecional, introduzindo um paternalismo indesejável, de que a própria noção de “diálogo” frequentemente se esquece. A esse respeito, convém notar que o por vezes evocado “poder transformador da arte” denota quase sempre a transformação do público pela arte e não o contrário. Mas afinal, o que nos assegura que o público não está muito bem sem arte?

Conforme Danto (2006, pp. 195-199 e 209), é possível dizer que, desde o final do século XIX, os museus norte-americanos foram erigidos segundo pressupostos semelhantes: o de que a exposição à beleza equivaleria a um currículo de conhecimento e o de que haveria uma multidão de sedentos por esse “conhecimento da beleza”. Isso não significa que não exista uma “experiência da arte” – o que ele descreve como uma “transformação de visão” ou a aquisição de uma “filosofia de vida”. A crença no valor do museu é sustentada, justamente, por aqueles que ao menos uma vez a tiveram e, mais ainda, por aqueles que, tendo ao mesmo tempo experimentado a fealdade do ambiente circundante à arte, passaram a recomendar ou se esforçaram por estender o mesmo benefício a outras pessoas, como algo que “revela e ao mesmo tempo redime a desolação da vida comum”.

Porém, na medida em que também depende das contingências de um contexto existencial, essa experiência é imprevisível: “a mesma obra não afetará duas pessoas diferentes da mesma maneira, nem mesmo a mesma pessoa da mesma maneira em diferentes ocasiões” – sem contar que ela pode acontecer fora dos museus. Além do mais, segundo Danto (2006, pp. 199 e 209), para se tê-la, é preciso sim algum conhecimento, mas esse “conhecimento” é de uma ordem completamente diferente daquele transmitido por docentes, historiadores da arte ou pelo currículo de arte-educação, porque pertence à filosofia e à religião, aos veículos pelos quais, “o sentido da vida é transmitido às pessoas em sua dimensão de seres humanos”. Mas pode inclusive acontecer de alguém não ser

afetado de modo algum. Dessa forma, embora sua possibilidade justifique a manutenção dos museus e demais espaços de arte, e também da mediação, essa experiência, na medida em que não pode ser assegurada, não deveria constituir um fator de legitimação das práticas institucionais.

As obras com as quais os personagens de Danto² têm uma “experiência da arte” são uma coleção de azulejos damascenos e uma pintura de Veronese, mas poderíamos dizer que se trata de “arte para o público”. Seu lugar no museu pressupõe uma concentração de qualidades poéticas, extáticas ou místicas, que não se encontra geralmente na experiência cotidiana – o que muitas vezes pode estar correto. Por isso, segundo Michael Benson (*apud* Danto, 2006, p. 201), elas se tornam “emblemas de possibilidade e poder”. Danto (2006, pp. 200-202) reconhece que as vastas multidões têm sim sede de arte ou do significado que ela incorpora. No entanto, a arte de que elas têm sede não necessariamente lhes seria proporcionada pelo museu. O que elas querem é uma “arte propriamente sua”.

Diante desse problema, cabe à mediação discutir como a arte seria também *pelo* público, e não somente *para* o público, além de como essas concepções de arte poderiam se relacionar. Para Danto (2006, pp. 201 e 203-205), haveria dois modos de abordar a primeira parte dessa questão: como envolvimento do público nas decisões a respeito da arte instalada em espaços extramuseológicos, no caso de ter que conviver com ela; e como transformação do público em artista, pelo reconhecimento de uma arte extramuseológica. O primeiro modo poderia dispor o que se aproximasse do exercício de uma “democracia participativa” ou da realização de uma “comunidade estética”, segundo uma distribuição de deveres e direitos públicos. O problema é que ele mantém algo da ideia da “arte para o público”, na medida em que simplesmente desloca o funcionamento do museu para outros espaços. Nesse caso, consultar ou mesmo incorporar a vontade e as preferências dos usuários desses espaços pode redundar num eufemismo dos poderes que o museu representa. Nota-se que, além disso, no interior do museu, parece não haver nada pelo que o público poderia decidir. O segundo tende a radicalizar o processo de transformação das concepções, instituições e públicos de arte, segundo a ideia do “fim da arte” ou de que a arte pode ser *o que ela quiser como arte*. O problema é que cada um está autorizado a decidir por *sua* arte, somente na medida em que for capaz de financiá-la ou, ainda, de produzir seu próprio “museu”. Também pode acontecer, por outro lado, de os museus produzirem exposições de arte “extramuseológica”, mas esse processo frequentemente ameaça neutralizar, mais do que radicalizar a abertura pretendida. Quanto às relações entre diferentes concepções de arte, essa “tribalização” do museu torna essas diferenças compatíveis de um modo perigoso, mediante uma “relativização” – eu diria, mediante uma indiferença.

Em todo caso, a indeterminação *a priori* dos valores estéticos expõe as instâncias do sistema da arte e o processo histórico-cultural a tensões, que configuram o próprio campo

² Danto toma como exemplos Adam Verver, um personagem de Henry James e John Ruskin.

de atuação da mediação, e no qual ela deve exercer sua dimensão crítica e política, sob o risco de ser reduzida a um mero serviço. Para se “desingenuizar”, a mediação deve se pensar como *uma negociação entre interesses diversos, sem nenhum poder conciliatório, e que não se exime de evidenciar seu próprios interesses e contradições*. Nesse sentido, a noção de “equilíbrio” entre os termos em relação (arte e público) perde força, redundando num fator estabilizante, que dissolve o caráter disruptivo da arte – aquilo de que talvez o público mais poderia se beneficiar, senão o que ele deveria ser convidado a exercer. Apenas uma observação: “disruptivo” aqui não se refere somente à noção de ruptura, mas sobretudo ao que restabelece subitamente uma corrente elétrica.

Em algum momento, essa indeterminação exige que se tome posições, inclusive, quanto a concepções de arte. Segundo Luis Camnitzer (2006, pp. 273-274), em um texto de 1969, “as opções da arte tradicional preenchem socialmente a mesma função de outras instituições usadas pelas estruturas de poder para assegurar estabilidade. (...) Então a arte se torna uma válvula de escape (...)”. Por sua vez, o que ele chama de “estética do desequilíbrio” leva “ao confronto que trará a mudança. Ela leva à integração da criatividade estética com todos os sistemas de referência usados na vida cotidiana. Ela leva o indivíduo a ser um criador permanente, a ficar em um estado de percepção constante. Ela o leva a determinar o seu ambiente de acordo com as suas necessidades e a lutar para alcançar as mudanças”.

CASO CAROLINE PIVETTA

Um exemplo crucial para se pensar a relação entre diferentes sistemas de valores e concepções de arte é o caso Caroline Pivetta. No dia 26 de outubro de 2008, sem ter sido convidado para tanto, um grupo de cerca de 40 pessoas pichou as paredes, colunas e parapeitos do segundo andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, durante a abertura da 28ª Bienal de São Paulo. Após tumulto geral e refrega da segurança do evento, duas ou mais pessoas foram temporariamente detidas, mas somente Caroline ficou presa. Não tendo conseguido escapar como os demais, ela permaneceu assim por mais de 50 dias, sem julgamento, acusada de infringir a Lei de Crimes Ambientais (Lei nº 9.605/98).

Sabe-se, porém, que outras tensões foram suscitadas desde o anúncio do projeto do evento, cerca de um ano antes, relativas a sua recepção. O segundo andar seria deixado completamente vazio, pelo que ficou resolvido, com o intuito de oferecer ao visitante uma experiência física do edifício, emblemático da arquitetura moderna brasileira e de suas utopias, agora reduzidas. Para os curadores (Mesquita & Cohen, 2009), “esse é o espaço em que tudo está em devir pleno e ativo, *criando demanda e condições* para a busca de outros sentidos, de novos conteúdos”. A “planta livre” compunha a proposta mais ampla de se discutir, a partir da experiência da própria Bienal, o sistema e a cultura das bienais no circuito artístico internacional, “confrontando a voragem desordenada na

produção de representações e interpretações que constituem o território da visualidade hoje”. Desse modo, ela intencionava discutir pelo menos duas crises: a do modelo desse tipo de exposição em geral e a da instituição em particular, tendo a última diversas feições: vocacional, administrativa, moral, financeira, etc. – que foram mais ou menos pronunciadas e desenvolvidas.

Segundo diferentes expectativas, o meio artístico se mostrou bastante insatisfeito com a proposta, apontando, de modo mais ou menos superficial e com certa “distância crítica”: a obscuridade das relações entre os diversos setores da instituição, o perigo de a crise institucional recair equivocadamente sobre a produção dos artistas, o autoritarismo do vazio em ter subtraído um espaço que seria dos artistas, o efeito homogeneizante da expografia,³ a monotonia do conceitualismo predominante, o esquema de segurança ostensivo na entrada, a indicação deficiente da localização dos trabalhos, etc. – mas Caroline se identificou com ela, declarando que “todo mundo tem um vazio dentro de si”. (Folha Online, 05/12/08)

Quanto ao que os pichadores fizeram, certamente esse não foi o tipo de “vivo contato” que a curadoria esperava. De qualquer forma, é preciso ressaltar que paredes e demais suportes foram repintados em seguida e devolvidos à sua condição anterior, e nenhum dos trabalhos de arte que estavam nos outros andares foi atingido. Na verdade, da penitenciaría, Caroline argumentou que o objetivo do grupo não era “estragar as obras deles, mesmo porque não tinha obra. A obra, ali, nós que íamos fazer”. (Folha Online, 18/12/08) Como então avaliar a ação do pichadores: ataque ao evento ou resposta ao vazio, invasão ou ocupação, crime ou transgressão, arrastão ou *performance*, vandalismo ou arte? – para usar alguns dos termos em circulação.

Quando do encerramento do evento, ao que me consta, a partir de mensagem eletrônica distribuída por Artur Matuck (2008) no dia 05 de dezembro, o meio artístico e parte da sociedade (agentes culturais diversos, representantes do poder público, opinião pública) foram alertados de que Caroline continuava presa, o debate mudou de rumo, intensificando-se em torno das seguintes posições: que a prisão era um exagero, que os curadores e a presidência da instituição estavam sendo omissos, que o vazio teria funcionado como uma provocação aos pichadores, que os culpados seriam aqueles que incitaram ao crime. A insatisfação geral parecia ter ganho uma bandeira com o caso – o que também expõe, a meu ver, a fragilidade do meio artístico em geral. Em risco, estariam a liberdade de expressão e a cultura. O saldo inesperado exigia um outro tipo de balanço.

Ao considerar hedionda a acusação de que Caroline danificou o prédio, Paulo Herkenhoff (2008) afirmou que o ato “é rigorosamente igual a tudo que ocorre no prédio da Bienal (...) [porque o prédio] está à disposição da expressão”. Por sua vez, embora tenham concordado que a punição de Caroline foi pesada e inadequada, os curadores (Mesquita

³ A expografia e o mobiliário específico do evento foram trabalhos do artista colombiano Gabriel Sierra.

& Cohen, 2008) restringiram o caso ao “resultado de mais uma filigrana jurídica”, entendendo que o deslocamento da discussão proposta pelo evento contemplaria interesses oportunistas, midiáticos, populistas e demagógicos. Ironicamente, o evento quis propor “um redirecionamento do modelo de mostras sazonais, atendendo às demandas das práticas artísticas, [e] do debate político-cultural (...)”. (Mesquita & Cohen, 2009; grifo meu) Diante da repercussão do caso, parte das propostas curatoriais tendia agora a assumir um caráter simplesmente retórico.

Segundo marcos jurídico-constitucionais, a ação dos pichadores é considerada criminosa. De fato, a lei criminaliza a pichação em si, a qualquer edificação ou monumento urbano, com pena agravada quando se trata de patrimônio tombado. Todavia, segundo marcos político-culturais, ela pode produzir outros sentidos.⁴ Para um grupo de teóricos, artistas e ativistas (Mesquita et alii., 2008), “a polêmica ultrapassou os limites conceituais sugeridos pela curadoria e foi apropriada pela opinião pública. (...) O vazio provocou possibilidades que a Bienal não soube aproveitar, nem podia perceber, porque se fundavam em tensões totalmente estranhas à compreensão possível no âmbito institucional, referindo-se às latências do ambiente em que se insere, sem dar-se conta”. Para Herkenhoff (2008), “se o vazio fosse de fato o espaço aberto para discutir a instituição, essa extraordinária grafiteagem [sic] teria sido incorporada ao projeto ético e político da 28ª Bienal. (...) [a grafiteagem] já é um dos fatos mais marcantes desta edição (...), deixará de ser um problema de excessivo rigor penitenciário para se tornar uma questão para estudos éticos curatoriais e debates estéticos”. De fato, a curadoria perdeu uma oportunidade, mas o meio artístico herdou uma variedade de questões, ainda por serem discutidas.

Se a questão fosse avaliar o estatuto artístico da pichação, poderíamos pensar que, se tudo pode ser arte, após o “fim da arte”, ou se a arte pode ser o *que ela quiser ser como arte*, ainda que num momento ou lugar específicos; se, conforme Jacques Rancière (2005a, pp. 11-12), há indicações suficientes de que “hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história”; se, como declarou o Ministro da Cultura (Ferreira, 2008) sobre o caso, não podemos esquecer que “a cultura toma caminhos que fogem do padrão estabelecido para expressar conteúdos latentes nas formações sociais emergentes”, ou ainda, que essas populações de jovens da periferia são objeto de um preconceito, que enquadra suas formas de expressão e de linguagem como “atos de violência e desrespeito social, como foram as rodas de capoeira no passado”; se os pichadores reivindicam o estatuto de arte para o que fazem; se o que eles fazem é sobre alguma coisa e se o modo como fazem incorpora o sentido dessa coisa; se o que importa ser avaliado como arte tem a

⁴ Essa pode ser de alguma forma a discussão sobre o “estado de exceção”, se pensado no seu avesso, não em benefício do soberano, mas de uma ação política de resistência. (Agamben, 2004, p. 0955)

ver com seu “efeito disruptivo”... haveria então uma lista de argumentos para conferir, em um ou outro momento e lugar, o estatuto de arte à pichação.

De qualquer forma, isso não resolve a questão dos conflitos entre diferentes valores, reivindicados sob o mesmo título “arte”, dos interesses subjacentes à delimitação do que é ou não aceitável como “arte”, de como esse espaço “democrático” termina por retrair linhas divisórias da sociedade. O pior a acontecer seria se, a partir disso, pichadores comesçassem a ser convidados para pichar museus e galerias. O debate não é novo: desde o final dos anos 1970, por exemplo, isso vem acontecendo com o grafite, que, atualmente, apesar de sua vitalidade incontestável, está em vias de se tornar um tipo de “arte oficial”. (*Estadão de Hoje*, 16/01/09) Alguns processos neutralizantes surgiram imediatamente: o coletivo de artistas *avaf* (assume vivid astro focus), que participou da 28ª Bienal, resolveu instalar, em uma galeria de São Paulo, uma versão em néon colorido das pichações que foram feitas no andar vazio, com o propósito irrelevante de “fazer uma homenagem às pessoas que questionaram o elitismo da Bienal”. (*Folha Online*, 27/11/08) Em uma comparação, o fato político-cultural dessa pichação, naquilo que excede as intenções da pichadora, é sem dúvida muito mais interessante como “arte”, em função do modo como quebra seu próprio regime de enunciação. Por outro lado, a discussão proposta pela curadoria tem sua pertinência, senão sua urgência. Resguardadas as devidas diferenças disto à exposição, segundo Danto (2006, pp. 162-163), “nenhuma boa e clara alternativa ao museu, tal como até agora, tem sido concebida. E um bom número de artistas que caem sob a categoria desconstrucionista oficial como oprimidos por vezes vê a exclusão dos museus como forma de opressão: sua agenda não é contornar e muito menos suprimir o museu. Eles querem ser admitidos ali”.

MEDIAÇÃO CONTEMPORÂNEA DA ARTE

Conceber a mediação como “uma negociação entre interesses diversos, sem nenhum poder conciliatório, e que não se exime de evidenciar seus próprios interesses e contradições” implica uma série de posições: que o interesse do público pela arte e vice-versa não podem ser pressupostos, ainda que ambos tenham escolhido tomar parte na exposição, entre outras situações; que nenhum desses termos (arte, público e exposição) compreende significações dadas ou ideais, sendo relativos a um “espaço de experiência e intencionalidades”; (Sheikh, 2008, pp. 128-129) que a projeção por cada um dos termos em relação (arte, mediação e público) de interesses alheios ameaça normatizá-los ou instrumentalizá-los para a reprodução da condição de quem os projeta; que melhor do que corresponder a interesses prévios, em analogia às relações de dominação, consumo e “troca”, seria levantar interesses que não existem antes dessa experiência, evidenciando que se trata de uma situação potencialmente transformadora, em sentido político e existencial; que o mediador não goza de nenhuma neutralidade nesse processo, devendo

expor e ao mesmo tempo colocar entre parênteses as condições de sua autoridade e das que ele deve em algum momento representar (curatorial, institucional, corporativa, governamental e, também, a do público).

Essa concepção ressoa o conceito de “tradução cultural”, usado por Carmen Mörsch para pensar a mediação. A tradução, inevitavelmente, resulta em algo diferente do original, levantando questões sobre a ambivalência de seu caráter, igualmente dramático e potencial, na medida em que pode reduzir o original ou produzir algo novo. Para ela (*apud* Honorato, 2008), um contrapeso dessa ambivalência seria discutir as relações de poder em todo o processo da tradução – o que decide por outro ponto de apoio, capaz de produzir pequenos momentos de adensamento. Em um texto sobre esse conceito na Documenta 12,⁵ Carmen (2007) escreve que é descabida a expectativa de que a função da mediação seja explicar a arte, e que, eventualmente, se necessário, ela deve trabalhar em oposição a isso. É nesse sentido que ela pensa a mediação como um processo que nunca pode ser completado, em que o conhecimento do visitante e o conhecimento oferecido pelo mediador se entrecruzam e se conflitam entre si.

Além disso, essa concepção considera as mudanças no próprio posicionamento da arte contemporânea, segundo Hal Foster (1999, pp. 184ss): não mais o que pudesse ser descrito apenas em termos formais ou espaciais, mas uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, subjetividades e comunidades. Ela compreende a arte não mais como uma esfera autônoma, mas como possibilidade de intervenção no campo expandido da cultura ou, parafraseando Jacques Rancière (2005a, pp. 15-26 e 63ss), de redistribuição de poderes e práticas num sistema social, em função do que é *comum*. Ainda que não se trate de decretar uma indiferença entre artista, público e mediador, um princípio da mediação é a possibilidade de todos como “artistas”. (Rancière, 2005b, pp. 99-104) Em relação às circunstâncias dessa que, por fim, é uma luta por reconhecimento, Boris Groys (2008, pp. 03-04 e 16) afirma que a “arte contemporânea é um excesso de gosto, incluindo o gosto pluralista. (...) Tal excesso ao mesmo tempo estabiliza e desestabiliza o balanço democrático entre gosto e poder. (...) Mas essa aparência de pluralidade infinita é, obviamente, uma ilusão. (...) O bom trabalho de arte é precisamente aquele que afirma a igualdade formal de todas as imagens sob as condições de sua desigualdade factual”.

Quanto à concepção que propomos da mediação, sob o risco de projetar a existência de conflitos culturais, a questão diz respeito ao estatuto de suas finalidades, como um tipo de compromisso com interesses previamente comuns (por exemplo, a discussão sobre o que se propõe como arte em uma exposição), mas que serão constantemente reorientados ou mesmo desgastados no processo (transformando as concepções de arte para cada um dos envolvidos: público, mediadores, artistas e instituição). Nada disso pretende descartar expectativas ligadas à mediação, tais como, as que compreendem desde

⁵ Exposição internacional de arte contemporânea de que Carmen Mörsch foi consultora educacional em 2007.

o fornecimento de informações diversas sobre os artistas, obras e exposição, à “construção de conhecimentos significativos”, ao “desenvolvimento de um pensamento crítico” e à “reflexão sobre experiências vividas”. Entretanto, um problema está no fato de que a satisfação dessas expectativas, sobretudo das últimas, pode ser facilmente pressuposta. Um contrapeso é evidenciar que não se trata simplesmente de prestar um serviço, de disciplinar a percepção que o público tem da exposição, de providenciar-lhes uma narrativa terceirizada, tampouco de confirmar necessidades expressivas de auto-identificação de subjetividades assoladas pela cultura do consumo ou pela desagregação social. Conforme Harris (1998, p. 74), “teremos de examinar determinados materiais, meios de produção, convenções e códigos de comunicação específicos, bem como platéias e públicos, modos de recepção e arranjos institucionais específicos que controlam e poderiam controlar os valores, significados e conteúdos das tecnologias e formas culturais visuais”. De resto, aquela negociação deve ser orientada por um impessoal que concerne aos que tomam parte na mediação, mas que também os excede: um tipo de “esfera pública” heterogênea, igualmente material e imaginária, mas fundamentalmente fragmentada, cujo ingresso não é necessariamente da ordem de uma razão “universal”. (Sheikh, 2008)

Vários saberes são mobilizados, em diferentes proporções, na discussão sobre e através do que se propõe como arte, em função da singularidade de cada trabalho: técnicos, estéticos, filosóficos, históricos, científicos, antropológicos, sociológicos, psicológicos, políticos, jurídicos, éticos, etc., além de saberes não especializados, mas, sobretudo, devem sê-lo mediante um “permanente querer”, que é uma espécie de não-saber. Justamente, é a segurança do binômio conhecimento-metodologia que deve ser extrapolada: “é apenas quando desaparece a cadeira em que um homem sentou ou quando some a forma na qual ele se manteve toda-uma-vida que se tem o direito de começar a falar e a expor”. (Pessanha, 2006, p. 60) Ao mediador deve ser solicitado que ele desenvolva suas próprias estratégias, que exerça em ato sua própria pesquisa, que sobreponha ou se reveze entre diferentes posições (educador, artista, pesquisador, público), que se pergunte *para o que é arrastado nisso*, mesmo que somente para se aproximar de um mistério, e que ainda encontre motivos para se divertir. Uma “metáfora metodológica” para tanto poderia ser o *salto no vazio* (Yves Klein, 1960), como signo de uma prontidão radical para a transformação, além de obra emblemática da invenção do contemporâneo nas artes visuais. Essa atitude, porém, exige uma disposição corporal, não facilita nem explica nada, e só vale na medida em que for capaz de se responsabilizar por uma situação.

De resto, considero importante que, paralelamente às questões levantadas por cada curadoria e cada trabalho de arte, alguns tópicos e parâmetros sejam discutidos pela mediação: a. suas funções e sua terminologia; b. a redefinição em curso de seu estatuto, não mais como um serviço simplesmente agregado à concepção da exposição; c. a dimensão educacional das práticas artísticas em associação com a dimensão crítica e política da mediação; d. a relação da mediação com as demais instâncias do sistema de arte; e. a

exponencição ambígua da educação na economia das exposições de arte; f. as condições da autoridade do mediador: de um saber-poder para uma espécie de “vontade-tensão”; g. os revezamentos pelo mediador entre a performance artística e a prática educacional; h. a invenção do contemporâneo nas artes visuais e suas repercussões para o ensino, ou a extrapolação do binômio conhecimento-metodologia; i. a imaginação da mediação como prática extra-institucional; j. o interesse da mediação pela constituição de uma espécie de “esfera pública”; k. a possibilidade de o público-em-geral retroalimentar criticamente o sistema da arte. Mais do que isso, entendo que, sem a discussão desses tópicos e parâmetros, as questões levantadas pela arte se tornam incapazes de ressoar como desejável e necessário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BORCHARDT-HUME, Achim. “Commentary on the Seagram Murals”. Disponível em: www.tate.org.uk/modern/exhibitions/markrothko/interactive/room-3.shtm, acesso em 06/11/2008.

CAMNITZER, Luis. “Arte contemporânea colonial”. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 266-274.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

ESTADÃO DE HOJE. “SP quer mais grafites no Minhocão”. [16/01/2009] Disponível em: http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20090116/not_imp307995,o.php, acesso em 16/01/2009.

FERREIRA, Juca. “Sobre prisão de jovem por pichação”. [11/12/2008] Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2008/12/11/nota-de-esclarecimento-12/>, acesso em 27/12/2008.

FOLHA ONLINE. “Com néon colorido, coletivo refaz pichação da Bienal em galeria”. [27/11/2008] Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u472240.shtml>, acesso em 31/12/2008.

_____. “‘Me identifico com o vazio’, diz jovem presa por pichar Bienal”. [05/12/2008]

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u475414.shtml>, acesso em 29/12/2008.

_____. *Pichadora da Bienal será ouvida pela Justiça em fevereiro de 2009*. [18/12/2008] Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u481121.shtml>, acesso em 29/12/2008.

FOSTER, Hal. “The artist as ethnographer”. [1996] In: _____. *The return of the real*. 3ª ed. Cambridge, Londres: MIT Press, 1999, p. 171-204.

FREIRE, Cristina. “O inconsciente moderno do museu contemporâneo no Brasil”. [palestra] Disponível em: http://www.forumpermanente.org/portal/event_pres/mesas/coloquio-internacional-201chistoria-e-m-movimento-mam-60-anos201d-1, acesso em: 12/01/2009.

GROYS, Boris. *Art power*. Cambridge, Londres: MIT Press, 2008.

HARRIS, Jonathan. “Modernismo e cultura nos Estados Unidos”, 1930-1960. In: WOOD, Paul... [et alii]. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

- HARRISON, Charles. O ensino da arte conceitual. In: *Arte & Ensaios*, nº 10. Rio de Janeiro: PPGAV/ EBA/ UFRJ, 2003, pp. 114-125.
- HERKENHOFF, Paulo. “Bienal age de modo cínico e intolerante ao lavar as mãos”. [15/12/2008] Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/001976.html>>, acesso em 30/12/2008.
- HONORATO, Cayo. “Algumas funções da mediação educacional da arte”. Disponível em: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/exposicoes/documenta-12-1/relato-sobre-palestra-e-oficina-com-carmen-morsch/>, acesso em 10/11/2008.
- MAMMI, Lorenzo. “Mortes recentes da arte”. In: *Novos Estudos*, nº 60. São Paulo: Cebrap, julho de 2001, pp. 77-85.
- MATUCK, Artur. “Proposta para ações de protesto contra prisão de pixadora”. [05/12/2008] Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/imprensa/a-recepcao-da-28a-bienal-de-sao-paulo/proposta-para-acoes-de-protesto-contraprisao-de-pixadora/>>, acesso em: 30/12/2008.
- MESQUITA, André [et alii.]. “Caso Caroline Pivetta da Mota na 28ª Bienal de São Paulo”. [18/12/2008] Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/imprensa/a-recepcao-da-28a-bienal-de-sao-paulo/caso-caroline-pivetta-da-mota-na-28a-bienal-de-sao-paulo/>>, acesso em 28/12/2008.
- MESQUITA, Ivo & COHEN, Ana Paula. “Caso Caroline: algumas questões não Consideradas”. [18/12/2008] Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u480812.shtml>>, acesso em 28/12/2008.
- _____. O evento. Disponível em: <www.28bienalsaopaulo.org.br/apresentacao>, acesso em: 06/01/2009.
- MÖRSCH, Carmen. “Special Invitation: Art Education at documenta 12 as Critical Practice”. In: *Documenta Magazine*, # 1-3, Reader. Colônia: Taschen, 2007, p. 661.
- PESSANHA, Juliano Garcia. *Certeza do agora*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2005a.
- _____. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005b.
- SEMIN, Didier. “Portrait de l’artiste en enseignant: Cage, Klein, Beuys”. In: DOUAR, Fabrice & WASCHEK, Mattias. *Peut-on enseigner l’art?* Paris: Musée du Louvre; École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004, pp. 171-191.
- SHEIKH, Simon. “No lugar da esfera pública? Ou o mundo em fragmentos”. In: *Urbânia*, nº 03. São Paulo: Pressa, 2008, pp. 127-135.

Artista-público-obra de arte no espaço social: contemplação, apropriação ou consumo?

MARCIA PERENCIN TONDATO*

Palavras-chave:

obra de arte,
modernidade
tardia, mercadoria,
indústria cultural,
bens culturais.

Key words:

art work, late
modernity, commodity,
cultural industry,
cultural goods.

Resumo: Apresento nesse artigo uma reflexão acerca dos aspectos relacionados à contemplação/apropriação da obra de arte. O ponto de partida é a fruição, tal como foi desenvolvida por Walter Benjamin com os conceitos de “aura” e “hic et nunc”, trazendo o problema para a contemporaneidade, na fisionomia complexa de uma modernidade tardia. Onde se localiza a arte na sociedade do consumo? Quem são os intermediários? O que está em jogo na apropriação ou contemplação pelas diversas camadas sociais? Seria possível compreender os “novos intermediários culturais” (na acepção de Bourdieu) como agentes que trabalham para uma noção de “consumo” como “direito do cidadão”?

Abstract: I present in this article a reflection on aspects related to the contemplation / appropriation of the art work. The starting point is fruition, as understood by Benjamin with the concepts of “aura” and “hic et nunc”, bringing the problem to contemporaneity, in the complex context of the late modernity. Where is art located in the society of the consumption? Who are the intermediaries? What is concerned when the subject is appropriation of art or contemplation by different social groups? Would it be possible to understand the “new cultural intermediaries (as understood by Bourdieu) as agents who work for a notion of “consumption” as “right of the citizen”?

*Márcia Perencin Tondato tem doutorado em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É professora-pesquisadora da ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing), no Programa de Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo e pesquisadora do Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva (Obitel).

INTRODUÇÃO

Definir limites entre o que teria sido a modernidade e o que, eventualmente, seja a pós-modernidade é tarefa complexa e polêmica. Para efeitos deste artigo, denomino o momento histórico-econômico-social atual como *modernidade tardia*, na linha de Hall (2006), deixando o termo pós-modernidade como referência para o ambiente cultural, mais especificamente para as artes.

Sem dúvida, correndo o risco de cair no lugar comum, o desenvolvimento verificado nos últimos 50 anos em diversos campos do conhecimento, reforçado pela evolução do campo tecnológico, repercutiu nas técnicas de produção e reprodução cultural, com reflexos evidentes nas práticas cotidianas. O próprio termo cultura “é ‘alargado’”, passando a incluir a produção cultural das esferas da ciência, do direito, da moralidade, além das artes (Featherstone, 1995:79). A intersecção entre tecnologia-produção-distribuição-práticas sociais promove a expansão dos bens culturais, enfraquecendo os limites entre cultura *culta* e *popular*, exigindo ações rápidas, da parte dos intelectuais, na preservação de um status baseado no monopólio de um capital cultural que agora conta com dinâmicas sociais que colaboram no sentido de conseguir uma disseminação para (quase) todos.

No presente artigo, trabalho com essa perspectiva, pensando principalmente nas artes plásticas, no ambiente contemporâneo, fragmentado, local de “sensações superficiais”, “experiências liminares”, aberto ao “imaginário espetacular”, como causa da “reestruturação espacial e desenvolvimento de centros artísticos e culturais urbanos”, (Featherstone, 1995:89, 90), num processo de restauração e revalorização de áreas urbanas deterioradas, que se convertem em espaços “nobres” de moradia, museus, centros culturais¹ (agora mais interativos do que expositivos). Causa e efeito, o resultado indireto é uma expansão do número de artistas, que, de certa forma, atende e demanda um público maior, constituído por consumidores de bens culturais, que investem em capital cultural, na acepção de Bourdieu (2008), como distinção social. Um público, ou platéia, que necessita de intermediários culturais, a nova *petite bourgeoisie*, que “oferece bens e serviços simbólicos”, “transmitindo o estilo de vida dos intelectuais a um público mais amplo [...] o que integra um processo em longo prazo de aumento do poder potencial dos produtores de símbolos e da importância da esfera cultural”. (Featherstone, 1995:90)

No âmbito político-econômico, há que se considerar a concorrência da instância empresarial na produção-patrocínio/difusão das atividades culturais, no contexto de uma ideologia neoliberal e *laissez-faire*, segundo a qual o mercado é o responsável pelo desenvolvimento. Nesse ambiente neoliberal, o Estado favorece o setor econômico em decisões políticas, enquanto os indivíduos se tornam mais dependentes de empresas privadas para produtos, empregos e bem-estar social. *Responsabilidade social* torna-se

1 O processo denominado *gentrification*. (Featherstone, p. 30)

sinônimo de oportunidade de negócios, fonte de publicidade positiva (Carvalho, 2002). O resultado desta “interdependência entre lideranças empresariais, políticos locais e o Estado, que concorrem para intensificar o patrocínio empresarial e estatal às artes” é uma “certa desclassificação e desmonopolização do poder dos defensores da hierarquia simbólica estabelecida há muito tempo nas instituições artísticas, intelectuais e acadêmicas” (Featherstone, 1996:90). Mas não só. Esta “necessidade” liberal encontra campo em uma urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades, com um ritmo de *turn over* cada vez maior, que atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. Tais necessidades econômicas são identificadas pelos vários tipos de apoio institucional disponíveis para a arte mais nova, de fundações e bolsas até museus e outras formas de patrocínio. (Jameson, 1997:30)

Neste contexto, florescem as marcas que vão participar da construção de imagens e identidades. Na fase pós-industrial do capitalismo, não basta às empresas colocar seus produtos no mercado, investir em novas instalações e maquinários: é preciso que tenham uma imagem que lhes dê uma identidade em um mercado em que a competição depende cada vez mais desta imagem (Harvey, 1998:260). Esta imagem é construída a partir de atividades sem relação direta com o produto final de cada empresa, na forma de patrocínios de arte, projetos sociais e educativos, e é vendida como um agregado a este.

Tal processo também vai ocorrer no âmbito individual, em que as identidades são deslocadas do centro essencial do eu (o sujeito do Iluminismo) para um conjunto de identidades, que se compõem e re-compõem na medida das interpelações dos sistemas culturais e sociais que rodeiam este indivíduo (o sujeito da pós-modernidade) (Hall, 2006:11). Este “novo” sujeito é confrontado com uma multiplicidade desconcertante e cambiante de possibilidades, com cada uma das quais pode se identificar, pelo menos temporariamente (Hall, 2006:10-13). Valores essenciais tradicionais – respeito, liberdade, responsabilidade, ética – são substituídos por valores que respondam aos ideais de sucesso e realização pessoal.

Neste contexto, o aspecto estético domina. Segundo Morin, vivemos hoje em uma sociedade do estético, e não precisamos pensar muito para concordar com este teórico quando fala que “todo um setor das trocas entre o real e o imaginário, nas sociedades modernas, se efetua no modo estético, por meio das artes, dos espetáculos, dos romances, das obras ditas de imaginação” (Morin, 1990:79). Nesta sociedade, é visível o “apagamento das fronteiras entre a arte e a vida cotidiana, o colapso das distinções entre a alta-cultura e a cultura de massa/popular” (Featherstone, 1995:97), entendendo esta como uma cultura textualizada em que “o sentido e a fruição de um texto remete sempre a outro texto, e não a uma gramática” diferentemente da cultura gramaticalizada “que remete à intelecção e à fruição de uma obra às regras explícitas da gramática de sua produção” (Martin-Barbero, 1997:298).

Deste apagamento de fronteiras participa uma nova classe: nas palavras de Bourdieu (2008) os “novos intermediários culturais”, que “promovem e transmitem o estilo de vida dos intelectuais a um público mais amplo e se aliam aos intelectuais para converter temas como esporte, moda música popular e cultura popular em campos legítimos de análise intelectual” (Featherstone, 1995:71). Este novo grupo contribui para “derrubar algumas das velhas distinções e hierarquias simbólicas que giram em torno da polarização alta-cultura/cultura popular”, ampliando o público do modo de vida intelectual e artístico (como já comentei, agora inserido de forma mais ostensiva na dinâmica de mercado pelos patrocínios), trazendo a nova classe média, e até mais.

MUDANÇAS NAS EXPERIÊNCIAS CULTURAIS E MODOS DE SIGNIFICAÇÃO

Aparte disputas pelo poder na hierarquia dos grupos dominantes no campo do simbólico – produtores, difusores – (Featherstone, 1995:94), uma reflexão sobre a interlocução artista-público-obra de arte no espaço social precisa considerar a entrada de novos agentes no processo, oriundos das culturas populares.² Seja qual for a denominação, “pós” ou não, é inegável que passamos por uma transformação nos modos de produzir a cultura, não só técnicos, mas principalmente estéticos ou, nas palavras de Morin (1990:78), “a cultura de massa é, sem dúvida, a primeira cultura da história mundial a ser também plenamente estética”, implicando nisso uma relação muito mais ampla e fundamental do que “ter qualidade” ou “ser belo”. Objetos do cotidiano devem “ir além” do utilitarismo, devem permitir uma leitura exterior ao uso funcional, adquirindo um significado a ser agregado aos seus usuários.

O mesmo deve acontecer com a contemplação/apropriação cultural e artística. Num cenário de identidades definidas historicamente, mais que biologicamente, os significados se tornam cada vez mais dependentes do simbólico, cada vez mais afastados das tradições e dependentes de “traduções”, usando a noção de Hall (2006:87), para o que concorrem os disseminadores. Da mesma forma que os produtos da cultura de massa exigiram a constituição de um grande público, de platéias, prerrogativa de um sistema mercadológico, no caso da arte e cultura “eruditas”, se faz necessário a constituição de um grupo receptor mais amplo, seja por questões de inclusão social, transmissão de valores culturais, seja pela necessidade, menos “nobre”, de estabelecimento/manutenção de um mercado, de constituição de um espaço de circulação de novas possibilidades. O objetivo dos disseminadores seria “dar a conhecer” a existência das diversas possibilidades das artes e da cultura, seu valor social e cultural, e como usá-los de maneira adequada (Featherstone, 1995:38); intermediando entre “o pólo de onirismo desenfreado e o pólo de padronização estereotipada”, este grupo possibilita o desenvolvimento de uma corrente cultural média, nos termos de Morin (1990:50).

² “Culturas populares”: uso o plural, uma vez que, se o objetivo é discutir a “abertura” das hierarquias, a pluralidade deve ser inserida desde já no discurso.

Ainda concordando com Featherstone (1995), um grupo específico seriam os “aspirantes”, indivíduos que “atuam na mídia, design, moda, publicidade e em outras ocupações “paraintelectuais” de informação, cujas atividades profissionais envolvem o desempenho de serviços e a produção, comercialização e divulgação de bens simbólicos”. Estes disseminadores, ou “novos intermediários”, vão levar para além dos círculos intelectuais e artísticos, via classe média, as características pós-modernas de “estetização da vida, com sua celebração do artista como herói e da estilização da vida numa obra de arte, atuando simultaneamente como produtores/disseminadores e consumidores/públicos de bens culturais” (Featherstone, 1995:60).

Walter Benjamin (in Lima, 2000:231) fala da “passagem” das artes do campo religioso para o campo artístico propriamente dito, o que no contexto desta discussão implica em uma transformação nos modos de ver. O conceito de *aura*, ou a sua perda, conforme apontado por Benjamin, vem ao encontro da intermediação da transmissão-apropriação da obra de arte no ambiente contemporâneo. A aura, de acordo com Benjamin, corresponde à qualidade atribuída aos objetos pela sua unicidade, pela possibilidade de fruição em um momento ou espaço único. Sua perda se daria em consequência da reprodução para atender a uma demanda das massas modernas que “exigem que as coisas fiquem ‘mais próximas’, e tendem a acolher as reproduções, a depreciar o caráter daquilo que só é dado uma vez” (Benjamin, 2000:227).

Desta condição decorrem duas leituras. Os mais críticos afirmam que a perda da aura se deve às regras do mercado capitalista, que exige a reprodução em série visando o lucro (usando, porém, o argumento da democratização da cultura e das artes), culminando na indústria cultural de Adorno e Horkheimer (Chauí, 2006:28). Proponho, contudo, partir de outro princípio. A reprodução técnica, isto é, a possibilidade do objeto artístico ser multiplicado em série - o que, em certos casos, como na fotografia, no disco e no cinema, dificulta a distinção entre original e cópia, desfazendo as ideias de original e cópia -, permite o acesso à obra, a possibilidade de consumo. Um consumo que não pode ser chamado de fruição, pois não existe o *hic et nunc*, um consumo de um simbólico pelo simbólico, caracterizado pela autenticidade, sem que haja “destruição”, e que atende, porém, a uma necessidade básica do ser humano de consumir, sem que nisso esteja implícito o aspecto negativo de consumismo.

O consumo do qual falo aqui é o consumo que parte da noção de cidadania, entendendo cidadão um “sujeito que tem consciência de que é *sujeito de direitos*”; que tem “*conhecimento de seus direitos*”, ou seja, que tenha condições de acesso a esse conhecimento e que lhe sejam “adjudicadas as garantias de que ele exerce ou exercerá seus direitos sempre que lhe convier” (Baccega, 2009). O consumo é inserido nestes direitos, uma vez que “ser cidadão não tem a ver apenas com os direitos reconhecidos pelos aparelhos estatais para os que nasceram em um território, mas também com as práticas sociais e culturais que dão sentido ao pertencimento” (Canclini, 1995:22). E, nesse sentido, os disseminadores seriam

responsáveis pela transmissão de práticas sociais caracterizadas pela fruição da obra de arte, entendendo que isso implica no acirramento das relações de classe, na medida em que o uso de mercadorias (nesse contexto, a arte tornar-se-ia um bem) está associado ao *habitus* de classe: da mesma forma que uma refeição para a classe trabalhadora tem um conteúdo e um sentido diferenciado para a elite, também a eventual ida ao museu da classe trabalhadora terá um significado diferente do atribuído pela elite. Featherstone enfatiza isso a partir de Douglas e Isherwood: “o consumo de bens da alta-cultura precisa estar associado aos modos de manusear e consumir outros bens culturais mais mundanos e a alta-cultura precisa estar inscrita no mesmo espaço social do consumo cultural cotidiano”, acrescentando que “a competição para a aquisição de bens na classe de informação cria grandes obstáculos para o acesso e técnicas eficazes de exclusão”. (Featherstone, 1995:36, 37)

DELIMITANDO CONCEITOS: ARTE “PURA”, ARTE PARA CONSUMO

Modernidade é diferente de modernismo. Modernismo e pós-modernismo referem-se às práticas artísticas. Modernidade diz respeito a um modo de vida, discussão das novas identidades, hábitos, comportamentos. No caso da modernidade tardia, estes aspectos se desenvolvem em uma sociedade que “prospera enquanto consegue tornar perpétua a não-satisfação de seus membros [...] depreciando e desvalorizando os produtos de consumo logo depois de terem sido promovidos no universo dos desejos dos consumidores” (Bauman, 2008:64), o que, de certa forma, leva seus membros a adotarem diferentes estilos de vida, como se possuíssem múltiplas identidades. Assim, a arte, para a pequena burguesia, se torna um dos elementos constituintes dessas identidades.

Hoje todo mundo pode ser alguém. “Estamos rumando para uma sociedade sem grupos de status fixos, na qual a adoção de estilos de vida fixos por grupos específicos está sendo ultrapassada” (Featherstone, 1995:119). Do conjunto de elementos constituintes destas identidades, o capital cultural passa a fazer parte, concorrendo para a manutenção de distinções de classes, garantindo a reprodução do sistema social hierárquico. É nesse contexto que os intelectuais (Featherstone, 1995:127), especialistas na produção simbólica, “procurarão ampliar a autonomia do campo cultural e intensificar a escassez de capital cultural, resistindo a movimentos para uma democratização da cultura”. Entretanto, Featherstone problematiza o próprio conceito de “intelectual”, especialista em produção simbólica, com base nas instituições acadêmicas, hoje com o status “corroído”, na medida em que a expansão maciça da produção dos bens culturais já não permite uma definição tão rígida em função da entrada de “proprietários de galerias de arte, editores, diretores de TV” e outros “capitalistas” ou “burocratas”, os chamados “agentes do mercado” que também atuam no contexto cultural. (Featherstone, 1995:66)

Para que a ampliação do capital cultural seja viável em uma sociedade de princípios capitalistas, que demanda circulação de mercadorias, e conseqüentemente capital, a atuação destes intelectuais se dá em um contexto regido por uma dinâmica “vanguar-

dista ‘interna’ do modernismo artístico, que “cria uma nova oferta de bens culturais credenciados” e uma dinâmica “‘externa’ do próprio mercado de consumo” que deve gerar “uma demanda popular por bens artísticos raros”.

Os disseminadores da produção simbólica, responsáveis por “estimular a demanda por um estilo de vida na forma de estilização da vida” entram como agentes dessa segunda dinâmica (Featherstone, 1995:127). Em lugar da fruição da obra de arte na acepção benjaminiana, o prazer agora se dá por meio da experiência, do aspecto simbólico ou sógnico dos bens, materiais ou imateriais, respondendo a uma demanda social de pertencimento, de resposta a normas de inserção. Nesse sentido, não nos afastamos muito da fruição de uma obra de arte, se entendermos, com Bourdieu (2008:32) que “o reconhecimento de que toda a obra legítima tende a impor, de fato, as normas de sua própria percepção e, tacitamente, define o modo de percepção que aciona certa disposição e certa competência como único legítimo”. Tal disposição traz implícitas “as condições dissimuladas do milagre da distribuição desigual, entre as classes, da aptidão para o encontro inspirado com a obra de arte, de um modo geral, com obras de cultura erudita” (Bourdieu, 2008:32), inserindo as realizações³ culturais nas práticas sociais pelo mesmo viés da ética da ideologia burguesa que torna estrutural o desemprego (Chauí, 2006:41). Da mesma forma que com o desenvolvimento tecnológico “a acumulação de capital deixa de exigir a inclusão no mercado de trabalho” (Chauí, 2006:41), o contato com a obra de arte é entendido como atividade cultural, demonstração de competência intelectual, inerente a um acesso financeiro, como, por exemplo, depender da “boa vontade” de empresas patrocinadoras das artes, contanto que sua logomarca esteja nos *banners* de divulgação.

Aos disseminadores da produção simbólica caberia, em primeira instância, facilitar o reconhecimento da classe dos objetos de arte, definidos a partir da exigência de uma intenção propriamente estética, direcionada preferencialmente à forma e não à função, à técnica e não ao tema (Bourdieu, 2008:33), e em segundo na atribuição de um certo sentido de uso, aspecto de valoração relevante no contexto da sociedade contemporânea, caracterizada pelo mercado e pelo consumo. Estes disseminadores constituiriam a nova pequena burguesia, que transita entre a classe intelectual, essa mais preocupada com o capital cultural *per se*, buscando o “máximo do ‘rendimento cultural’ pelo menor custo econômico” (Bourdieu, 2008:250), e a alta burguesia, foco de atenção (e cobiça) do grupo intermediário, para quem a constituição do capital cultural implica também um investimento econômico, com vestimenta, hábitos alimentares, transformando o “sarau teatral em uma oportunidade de dispêndio e de exibição de dispêndio” (Bourdieu, 2008:250).

Este grupo intermediário, entretanto, é responsável pela “popularização intelectual, de um ‘estilo de vida intelectual’, na medida em que torna disponíveis a ‘quase’ todos as atitudes distintivas e sinais externos de riqueza interior, antes reservados aos inte-

3 Uso o termo *realizações* para tentar resgatar o caráter de unicidade da produção artística.

lectuais” (Bourdieu, 2008). É preciso notar, entretanto, que esta discussão sobre a intersecção artista-público-obra leva em conta a delimitação feita por Bourdieu em *As regras da arte* (1996) onde classifica a produção cultural a partir de duas especializações: (1) uma produção de obras “puras” e destinadas à apropriação simbólica e (2) uma produção especialmente destinada ao mercado. Tal delimitação vai definir as estratégias dos produtores entre “a subordinação total e cínica à demanda e a independência absoluta com respeito ao mercado e às suas exigências”, sem, entretanto, que os limites sejam jamais atingidos (Bourdieu, 1996:162).

O foco da presente discussão estaria nos receptores da arte, caracterizados pelos aspectos da contemporaneidade comentados acima, constituídos por intelectuais, uma pequena burguesia e camadas mais populares da sociedade. No campo da circulação, a dinâmica se dá segundo dois princípios antagônicos econômica e temporalmente. A arte dita “pura” é organizada a longo prazo, orientada para a acumulação do capital simbólico, que só vai se materializar na medida em que o “produto” sofrer um processo de desinteresse e degeneração do lucro comercial e econômico e tiver uma história autônoma do processo de produção, resultando na arte a ser exibida em museus. A essa exibição todos devem ter acesso, ainda que os valores disseminados sejam aqueles universais, da cultura dominante, os cânones do que seja “arte”, que são aceitos pela “contemplação” e aquisição de capital cultural.

O outro campo seria o espaço dos bens culturais pré-destinados ao comércio, cuja prioridade é “a difusão, o sucesso imediato e temporário, [...] ajustando-se à demanda da clientela” (Bourdieu, 1996:163). Na parte superior deste espaço teríamos as galerias, apresentações teatrais, musicais, freqüentados pela pequena burguesia. No âmbito da produção, as galerias, para citar um exemplo, funcionariam como agentes que divulgam os artistas, organizando seus acervos a partir de escolas e tendências “de canonização mais avançada”, atraindo a atenção de um público interessado em “obras decorativas”, mais “acessíveis” (Bourdieu, 1996:167), que busca na crítica e junto aos novos intelectuais os valores simbólicos a partir dos quais constituirão um capital cultural, agregado ao status econômico.

CONTEMPLAÇÃO - APROPRIAÇÃO - TRADUÇÃO

Seja qual for a expressão plástica da obra, a crítica se expressa em palavras, fator que desloca o sentido original. Na sociedade atual, a crítica migrou dos limites da arte para o universo da indústria cultural. Os museus, e suas exposições patrocinadas, passam a fazer parte do repertório da crítica. “O contemporâneo é ‘um dândi, de uma boêmia nova e mais democrática’, uma nova figura metropolitana que ‘explora caminhos já percorridos pela arte de vanguarda, atravessando a fronteira entre o museu e a cultura de massa, mas que transfere o local do jogo, da galeria para as ruas da moda” (Del Sapio apud Featherstone, 1995:141). Neste processo, alguns museus contemporâneos

vêm abandonando com frequência o compromisso com o cânone e um projeto educacional mais profundo, para poder atender à demanda de um público que necessita “interagir” com as obras, propondo assim uma abordagem mais lúdica, e atentando para os meios de comunicação de massa como garantia para ser “compreendida” e “consumida” por multidões. Trata-se de uma nova forma de fruição, agora retornando ao conceito original de Benjamin.

Mas quem é o crítico da arte nesta contemporaneidade de consumo e mercado? O intelectual vanguardista, o jornalista especializado, a socialite intelectualizada? Quais as bases do contrato cultural para o consumo da obra de arte na contemporaneidade, se é que concordamos que já não existe fruição?

Arte erudita ou popular, de vanguarda ou clássica: toda a produção é marcada por processos de interpretação e recepção de discursos. É na palavra que se concretiza a relação social, seja de caráter ideológico, estético, científico, moral ou religioso. “A palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação” (Bakhtin, 1988:38). Ao conceber sua obra, o artista tem em mente um horizonte de fruição, em termos mercadológicos, um público-alvo, uma demanda a ser satisfeita, seja a galeria de vanguarda, os anais da história da arte, ou o mercado “leigo”. Mas é na palavra do crítico que isto se materializa, consolidando o desejo inicial, ou desvirtuando-o. Os reais motivos pelos quais Leonardo Da Vinci produziu a Mona Lisa ainda não foram completamente desvendados, tampouco precisariam. O que importa para o legado da cultura são os elementos estético-técnicos presentes na obra. Arte para ser fruída, exibida, admirada e consumida ... em souvenirs.

Bakhtin (1988:118) trabalha o conceito de *ideologia do cotidiano* para explicar que “não é tanto a expressão que se adapta ao nosso mundo interior, mas o nosso mundo interior que se adapta às possibilidades de nossa expressão”. Essa centralidade da atividade mental na vida cotidiana seria distinta dos sistemas ideológicos constituídos, como a arte, a moral, o direito, porém uma avaliação crítica viva de uma obra, por exemplo, só é possível na medida em que a obra seja capaz de “estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época”, permitindo que ela viva nesta época (Bakhtin, 1988:119).

No entanto, a apreensão e a apreciação da obra dependem, também, da intenção do espectador, a qual, por sua vez, é função das normas convencionais que regulam a relação com a obra da arte em determinada situação histórica e social; e, ao mesmo tempo, da aptidão do espectador para conformar-se a essas normas, portanto, de sua formação artística. (Bourdieu, 2008:33).

Os disseminadores na sociedade contemporânea entram e cena para reproduzir estas normas junto aos grupos mais populares. Verifica-se que e a arte clássica/erudita é mais facilmente contemplada/consumida por suas características mais básicas: a harmonia das

cores e sons, a exatidão das formas, as emoções despertadas pelo drama e pela comédia, a transposição para a arte abstrata exige mais do espectador, que é

intimado a re-produzir a operação originária pela qual o artista (com a cumplicidade de todo o campo intelectual) produziu este novo fetiche. Mas também, não há dúvida de que nunca lhe foi dado tanto em retorno: o exibicionismo ingênuo do ‘consumo ostensivo’ que procura a distinção na exibição primária de um luxo mal dominado. (Bourdieu, 2008:34).

A contemplação/apropriação da arte⁴ no contexto pós-moderno se dá de modo mais amplo por meio de uma aproximação com o cotidiano. Ao mesmo tempo que são necessários intérpretes, de forma a consolidar e legitimar-se um capital cultural, uma nova forma de ver se estabelece, dispensando o intérprete, uma vez que a arte não se encontra mais confinada nem a um espaço, nem a um sentido único. Marcel Duchamp e Andy Warhol são emblemáticos de movimentos artísticos que “procuraram apagar as fronteiras entre a arte e a vida cotidiana” (Featherstone, 1995:98, 99), movimentos que buscavam “eliminar a aura, dissimular seu halo sagrado”, tirando a arte do espaço do museu e da academia, levando-a para as galerias, caracterizadas por estratégias comentadas acima.

Em uma segunda instância, ocorre a estetização da vida, transformando o cotidiano em “obra de arte”, definido por Wilde como a diversificação das formas de realização e abertura a novas sensações, traduzido por Baudelaire como o “dândi, que faz de seu corpo, seu comportamento, seus sentimentos e paixões, sua própria existência, uma obra de arte”, isto levando à construção de estilos de vida distintivos, reforçados pelo desenvolvimento do consumo de massa em geral (Featherstone, 1995:99, 100). Terceira instância, o aspecto central da sociedade do consumo: o fluxo de signos, caracterizado pela “manipulação comercial das imagens [...] numa constata reativação de desejos por meio de imagens”, conforme teorizado por Marx, pela Escola de Frankfurt, por Baudrillard, Jameson, entre outros.

É no contexto da relação entre a estetização da vida cotidiana e desse fluxo de signos caracterizado pelo confronto das “pessoas com imagens-sonhos que falam de desejos e estetizam a fantasia a realidade” (Haug *apud* Featherstone, 1995:100) que se desenvolvem as estratégias de distanciamento operadas por intelectuais e artistas. Fazem isso a fim de preservar a inacessibilidade da arte ao “público médio”, mais precisamente às camadas populares, reforçando a ideia preconcebida de “cultura custa caro”, e, conseqüentemente, as diferenças sócio-culturais.

Genário que só é modificado com a intervenção das empresas (Responsabilidade Social), ou programas sociais governamentais (capitalização política), na forma de patrocínios e parcerias, permitindo acesso a exposições, espetáculos a preços populares,

⁴ Uso o termo *apropriação* referindo-me ao ato de admiração de uma obra de arte, visto que já comentei porque não cabe o termo “fruição” e o termo “consumo” faz parte da argumentação em desenvolvimento.

promovendo uma atividade de massa. Grupos guiados que se aglomeram em frente a obras clássicas, ouvindo explicações que pouco ajudam para o desenvolvimento intelectual ou estabelecimento de uma prática cultural, muitas vezes não indo além da aquisição de um souvenir na lojinha do museu, de uma caneca, ou camiseta, pois afinal a satisfação vem do consumo, da aquisição de um bem. No retorno ao lar, aquele raro “momento cultural” é transformado em uma peça a ser exibida aos amigos, troféu de uma tarde de atividade cultural, ou simplesmente esquecido em uma gaveta. Para a pequena burguesia, foi mais um momento de exibição de roupas, uma atração entre o almoço e o bate papo com os amigos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACCEGA, Maria Aparecida Baccega. “Inter-relações, comunicação e consumo na trama cultural: o papel do sujeito ativo”. *Anais do XIII Encontro Latino Americano de Faculdades de Comunicação Social*, Havana (Cuba), outubro de 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo – a transformação das pessoas em mercadorias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. 5ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção – crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos - conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- CARVALHO, Rosa Carolina de. “Responsabilidade social e empresarial: SHELL e BP”. *Anais do XXV Congresso Anual em Ciências da Comunicação*. Salvador/BA - NPO5 – Núcleo de Pesquisa Relações Públicas e Comunicação Organizacional, setembro, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. *Simulacro e poder – uma análise da mídia*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 1ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. 7ª ed. São Paulo: Loyola, 1998.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- MARTIN-BARBERO, JESÚS. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX - neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

A psicopedagogia de Vigótski e a educação musical: uma aproximação

KÁTIA SIMONE BENEDETTI*
& DOROTEA MACHADO KERR**

Palavras-chave:
Vigótski
Aprendizagem
formal; Educação
Musical; Métodos
Ativos; ZDP.

Key words:
Vigótski; Formal
Learning; Musical
Education; Music
Active Methods; ZDP.

Resumo: Este trabalho apresenta alguns pressupostos da psicopedagogia de Vigótski, relacionando-os com a área da Educação Musical. O objetivo é apresentar a psicopedagogia de Vigótski como um possível suporte teórico para fundamentar as práticas musicais propostas pelos Métodos Ativos e também para fundamentar a importância da Educação Musical como disciplina estruturada, inserida no currículo escolar desde a Educação Infantil.

Abstract: This work presents some concepts of Vigótski's psychology, relating it with Music Education. The intention is to introduce the Vigótski's psychology like a theoretical framework to provide the music practices proposed by the Music Active Methods and to argue in favor of the Music Education as a discipline to be settled in the elementary grades at school.

* Mestre em Educação musical pelo Instituto de Artes da Unesp e educadora musical da rede municipal de ensino de Itatiba.

** Doutora, livre docente, professora adjunta do Instituto de Artes da Unesp.

A NATUREZA SÓCIO-HISTÓRICA DO PSIQUISMO HUMANO: O PAPEL DAS APRENDIZAGENS NO DESENVOLVIMENTO

Para Vigótski e os psicólogos russos¹ de sua geração, a capacidade humana de se apropriar² da bagagem sócio-cultural acumulada historicamente constitui o aspecto central do desenvolvimento e a gênese do psiquismo humano. Este, com suas características específicas – linguagem, tipos de memória, pensamento conceitual-abstrato, lógico, classificatório – deixa de ser concebido como fruto de uma essência universal inata, biologicamente herdada, mas sim como algo construído no decorrer do processo histórico-social (embora o suporte biológico do cérebro seja aquele que permite o desenvolvimento de tais habilidades). O processo de apropriação tem como resultado a reprodução *no e pelo* indivíduo das aptidões e funções humanas historicamente formadas; permite ao homem encarnar, durante seu desenvolvimento ontológico, as aquisições históricas (em termos de aptidões, habilidades, capacidades, ações e funções mentais) do desenvolvimento da humanidade³. O desenvolvimento cognitivo humano, portanto, é entendido, na Psicologia Sócio-Histórica de Vigótski, como um processo de aquisição cultural⁴.

Por isso Vigótski defende que as funções psíquicas do homem surgem primeiramente no nível exterior ou social, para depois serem apropriadas e interiorizadas – por meio da mediação comunicativa – tornando-se funções psíquicas subjetivas, individuais, interiores. O psiquismo humano só se desenvolve porque a criança se apropria das objetivações sociais e de seus *significados*, bem como das ações humanas relacionadas a elas. Nesse sentido é que, para Vigótski, as aprendizagens têm, para o desenvolvimento humano, um papel fundamental, básico, tão ou mais primordial que a própria maturação biológica. Por isso a qualidade das situações sistematizadas/intencionais de ensino-aprendizagem torna-se imprescindível para se garantir o desenvolvimento de todas as possibilidades máximas do vir-a-ser da criança.

Uma vez que o mundo social imediato e suas objetivações não são simplesmente dados ao homem, mas se apresentam a ele como desafios a serem compreendidos e apreendidos, o processo de apropriação das objetivações sociais nunca é passivo, mas sempre *ativo*⁵,

1 Vigótski, ao lado de outros pesquisadores russos como A. N. Leontiev, A. R. Luria, D. Elkonin, Kostiuk e outros formaram a denominada Escola Psicológica Russa. Esses autores deram início à *Teoria ou Psicologia Histórico-cultural da Atividade Humana*, segundo a qual todo conhecimento humano é construído a partir da *atividade humana* mediada por *instrumentos e signos*.

2 O termo *apropriação* refere-se ao processo por meio do qual o ser humano interioriza/apreende o mundo social, suas objetivações, simbolismos, significados, valores, ações e esquemas mentais, tornando-os seus, isto é, tornando-os parte integrante de seu psiquismo, de sua natureza (o que implica dizer também parte de seu corpo, por meio das novas conexões neurais). O processo de apropriação, enquanto processo de interiorização de ações e objetivações sociais, é um processo educativo (de aprendizagem) por excelência.

3 Ver Leontiev (2004, p. 201), Vigótski (2005, p. 15) e Vigótski (1998, p. 118).

4 Como exemplo, Leontiev (2004) descreve os estudos sobre a formação do ouvido tonal, os quais sugerem que esse sistema ou função psíquica não é inato, mas forma-se ontogeneticamente. Oliver Sacks (2007), em seu livro *Alucinações Musicais: Relatos Sobre Música e o Cérebro*, oferece vários relatos (e citações de pesquisas científicas) a respeito de como o cérebro humano, devido à sua plasticidade, responde ao treinamento musical e, dessa forma, pode ser modelado pelas experiências de aprendizagem musical.

5 No que se refere a isso, os estudos em neurociência apontam para o fato de que um determinado conhecimento, ao ser interiorizado, passa a fazer parte da rede total de conhecimentos adquiridos pelo indivíduo e, estando associado ao mundo interno do

impulsionador do desenvolvimento humano. A apropriação *não* constitui memorização mecânica, acúmulo de informações ou reprodução estereotipada de ações ou informações. Pelo contrário, refere-se a um processo ativo de apreensão, interiorização e compreensão dos conhecimentos: refere-se à *aprendizagem efetiva*. Para se apropriar das objetivações sociais, a criança necessita “agir cognitivamente” em relação ao conteúdo e ao significado da objetivação, elaborando-o mentalmente, reproduzindo-o no nível do pensamento e, dessa forma, tornando-o parte integrante de seu psiquismo, extensão de seu próprio ser. Na perspectiva da psicologia sócio-histórica, a memorização ou a reprodução mecânica de conteúdos ou ações não constitui apropriação/interiorização: para que a apropriação ocorra, os *sentidos/significados*, a *lógica*, os *objetivos* e as *intenções* das objetivações devem ter sido apreendidos.

Segundo Vigótski (2004), apropriar-se de conhecimentos e, portanto, aprender/desenvolver-se, implica um processo que inclui três momentos: *percepção dos estímulos externos*; *elaboração cognitiva* dessa percepção e *ação responsiva* a essa percepção. Para ele, a pedagogia tradicional⁶, quando se limita à transmissão mecânica de conteúdos, detém-se apenas no primeiro momento do processo de aprendizagem: o momento da percepção e memorização dos estímulos externos (informações ou ações). Contudo, esse momento sozinho não caracteriza aprendizagem efetiva (apropriação), pois que não é acompanhado pela elaboração cognitiva e pela ação responsiva (significativa e, portanto, criativa ou re-criativa) em relação ao aprendido.

APRENDIZAGEM, DESENVOLVIMENTO E A ZONA DE DESENVOLVIMENTO POTENCIAL (ZDP)

Para Vigótski, o desenvolvimento é *produto* da relação entre a maturação biológica e a aprendizagem e esta última seria a *impulsionadora* e *fonte determinante do desenvolvimento cognitivo humano*⁷. Tal perspectiva retira da maturação biológica o papel de

aprendente, automaticamente passa a fazer parte de um fenômeno mental ativo. Até a simples audição de uma música não é um processo inteiramente passivo, pois, para apreender e compreender a música ouvida, a mente do ouvinte baseia-se em sua bagagem prévia de conhecimentos musicais: “Ouvir música não é um processo passivo, e sim intensamente ativo, que envolve uma série de inferências, hipóteses, expectativas e antevisões (como analisaram David Huron e outros)” (Sacks, 2007, p. 207).

⁶ Ver a crítica de Vigótski (2004, p. 64) ao sistema tradicional de ensino europeu. Portanto, partir do pressuposto de que o desenvolvimento psíquico humano se dá a partir da transmissão/apropriação dos conhecimentos acumulados socialmente e de que a observação e a imitação constituem fatores centrais nesse processo, não significa que os psicólogos da escola de Vigótski defendessem processos educativos mecânicos, abstratos, não-significativos ou descontextualizados. Pelo contrário, ao defender que a educação formal deve ter como objetivo agir na zona de desenvolvimento potencial das crianças e, dessa forma, impulsionar seu desenvolvimento, esses autores defendem um ensino dinâmico que estimule a autonomia intelectual do aluno.

⁷ “[...] o processo de maturação prepara e possibilita um determinado processo de aprendizagem, enquanto que o processo de aprendizagem estimula, por assim dizer, o processo de maturação e o faz avançar até certo grau”. (Vigótski, 2005, p.4). Essa sua concepção tem sido comprovada pelos novos estudos sobre plasticidade neural, os quais sugerem que o desenvolvimento do cérebro humano é altamente modelado pelos estímulos do meio ambiente, ou seja, pela aprendizagem, principalmente nos primeiros anos de vida. Os pressupostos de Vigótski anteciparam, em muitas décadas, os resultados das pesquisas atuais sobre neuroplasticidade, sobre a importância da estimulação cognitiva adequada nos primeiros anos de vida para modelar as conexões do cérebro e potencializar suas capacidades. Vigótski intuiu que os processos de aprendizagem atuam justamente sobre a capacidade de o cérebro de se moldar, de criar novas conexões

elemento primordial do desenvolvimento, para colocá-la em relação dialética com a aprendizagem, na mesma medida em que rejeita a concepção de aprendizagem apenas como um conjunto de condicionamentos: “[...] *assim, todo o processo de aprendizagem é uma fonte de desenvolvimento que ativa numerosos processos que não poderiam desenvolver-se por si mesmos sem a aprendizagem*” (Vigótski, 2005, p. 15). Portanto, a aprendizagem não é em si mesma desenvolvimento, mas sim *fonte de desenvolvimento*: é o elemento que ativa o conjunto de processos psíquicos que a criança traz em potencial e que conduzem ao desenvolvimento. Por meio de tal abordagem, Vigótski cria o conceito de *Zona de Desenvolvimento Proximal*⁸, segundo o qual toda criança possui um *potencial de aprendizagem* que deve ser descoberto e trabalhado nas situações formais/intencionais de ensino. A ZDP seria a “distância” entre o *nível de desenvolvimento efetivo* da criança, representado por tudo o que ela é capaz de fazer e elaborar por conta própria, e seu *nível de desenvolvimento potencial*. O conceito de ZDP é definido “[...] *por aquelas funções que ainda não amadureceram, mas que estão em processo de maturação, funções que amadurecerão, mas que estão presentemente em estado embrionário*” (Vigótski, 1998, p. 113). Para Vigótski, a ZDP é a janela para o desenvolvimento psicointelectual, pois corresponde ao *potencial de aprendizagem/desenvolvimento* que a criança carrega consigo. São as características da ZDP da criança que determina as possibilidades de desenvolvimento de cada criança. Por isso, a educação formal deveria ter como meta conhecer as especificidades da ZDP de cada aluno para poder agir sobre ela, potencializando seu aprendizado/desenvolvimento. Daí a importância que Vigótski atribuía à educação formal/escolar/sistematizada. Segundo ele, embora toda criança possua sua bagagem própria de aprendizagens e conhecimentos espontâneos/cotidianos – os quais, por sinal, devem ser o ponto de partida de todo processo educativo sistematizado – são as situações formais/organizadas de ensino as que melhor podem agir na ZDP dos alunos, impulsionando seu desenvolvimento. A ZDP, por sua vez, relaciona-se intimamente com capacidade de *imitação* da criança. A imitação é um procedimento que age na ZDP da criança e por isso tem um papel fundamental para o desenvolvimento: a criança só consegue imitar as ações e operações de outros quando ela já traz em si o potencial para realizar tais ações por si mesma.⁹ A capacidade de imitar pressupõe a capacidade de compreensão dos fenômenos e por isso Vigótski defende a importância de se considerar a imitação nos processos educativos, pois que ela seria um dos elementos chaves do aprendizado.

neuronal e, portanto, de desenvolver suas áreas e sistemas de atuação. Pesquisas atuais em neuroplasticidade apontam para o fato de que muitas das funções cerebrais específicas do homem (como o ouvido tonal, por exemplo) não se formam espontaneamente, como resultado da maturação neurobiológica, mas sim como resultado de processos sociais de aprendizagem (Sacks, 2007, p. 106).

⁸ Vigótski (1998, p. 112) e Vigótski (2005, p.12).

⁹ Ver Vigótski (2005, p. 12). Leontiev (2004, p. 195) assim se expressa a respeito do papel da imitação no processo de aprendizagem ou apropriação: “Por este fato, a imitação reveste uma função nova: enquanto no animal permanece limitada às possibilidades de comportamento existentes, na criança ela pode superar este quadro, criar novas possibilidades e formar tipos de ações absolutamente novas. Assim, a imitação na criança aproxima-se da aprendizagem nas suas formas específicas a qual se distingue qualitativamente do “learning” animal”.

Apresentadas tais observações sobre as idéias de Vigótski, neste artigo pretendemos discutir como esses conceitos podem contribuir para fundamentar as práticas musicais escolares e a necessidade de se manter a Educação Musical, enquanto disciplina sistematizada do currículo escolar, desde a Educação Infantil, como mais uma possibilidade de enriquecimento e desenvolvimento humano – e não apenas como um espaço para a mera reprodução de práticas e escutas musicais estereotipadas ou fragmentadas e sem sentido.

AS APRENDIZAGENS MUSICAIS ESPONTÂNEAS DO COTIDIANO E A ZDP: A IMPORTÂNCIA DA EDUCAÇÃO MUSICAL FORMAL

Considerando as aprendizagens como o principal fator de desenvolvimento humano, Vigótski fazia uma distinção entre aprendizagens e conhecimentos espontâneos/cotidianos e os formais. Ele valorizava, sobremaneira, as situações formais/sistematizadas de ensino-aprendizagem, pois considerava que elas, sendo organizadas para agir na ZDP dos alunos, têm mais condições de promover o desenvolvimento. Sob esse aspecto, em relação aos conhecimentos musicais cotidianos/espontâneos e a ZDP das crianças, é possível formular a seguinte questão: até que ponto as práticas e conhecimentos musicais cotidianos podem agir no nível de desenvolvimento potencial dos alunos, impulsionando seu desenvolvimento psicointelectual e musical? E a resposta pode ser: na medida em que tais práticas apresentam conteúdos novos que ampliam a bagagem de conhecimento/desenvolvimento efetivo dos alunos, elas agem sim na ZDP, promovendo o desenvolvimento psicointelectual e musical. Contudo, quando não trazem mais nada de novo; quando não acrescentam elementos diferentes e desafiadores à bagagem de conhecimento da criança/jovem, as práticas musicais cotidianas deixam de impulsionar o desenvolvimento, porque estão agindo somente no nível de desenvolvimento efetivo, ainda que constituam práticas muito motivadoras e interessantes do ponto de vista do aluno.

Freqüentemente, as experiências cotidianas de aprendizagem carregam consigo um grau de afetividade e motivação muito maior que as experiências formais, uma vez que seus conteúdos geralmente estão vinculados aos interesses da criança, fazem parte de suas vivências e necessidades cotidianas, e seus mediadores são próximos e ligados à criança. Com as práticas musicais cotidianas não é diferente, acrescentando-se ainda o fato de que a música, por sua natureza intrínseca, constitui uma prática humana essencialmente carregada de afeto¹⁰. Contudo, se, por um lado, as práticas musicais cotidianas – sejam elas a audição/apreciação, o canto, a dança, a prática de instrumentos – são mais motivadoras e interessantes, por outro, elas podem, a partir de um determinado

10 Além disso, as aprendizagens musicais espontâneas do cotidiano, por se basearem em um contato mais imediato e afetivo com a música, tendem a produzir nas pessoas uma atitude mais solta e positiva em relação ao fazer musical. Não é raro encontrar trabalhos que abordam essa questão, afirmando que o ensino tradicional de música erudita tem muito o que aprender com as situações espontâneas de aprendizagem musical das práticas musicais populares.

momento, deixar de impulsionar o desenvolvimento psicointelectual, pois não são planejadas ou estruturadas para agir deliberadamente na ZDP e, portanto, podem deixar de apresentar conhecimentos novos, desafiadores que possam impulsionar, de fato, o desenvolvimento. Em relação a esse fato, é grande o número de jovens que iniciam seu aprendizado musical espontaneamente, por meio de práticas tais como as bandas de rock, os grupos de pagode, rap ou funk, as escolas de samba, os coros religiosos e, posteriormente, sentem-se limitados e procuram as escolas de músicas especializadas para suprir as carências do aprendizado informal e atender ao desejo despontado de mais conhecimento¹¹. Em tais situações, tanto alunos como professores podem se beneficiar da relação de ensino-aprendizado. Não só o aluno pode ampliar seus conceitos musicais e sua performance, ao buscar no ensino formal novos conhecimentos e práticas que ajam em sua ZDP e impulsionem seu nível de desenvolvimento, como também o professor pode aprender e transformar seu próprio conhecimento, na medida em que investiga e descobre as necessidades e carências do aluno (ou seja, na medida em que investiga as características da ZDP do seu aluno para poder ajuda-lo). Além disso, no caso de alunos cuja formação musical sempre foi espontânea, ter acesso à Educação Musical sistematizada pode contribuir para melhorar a capacidade de expressar as peculiaridades de sua própria música.

Tanto as aprendizagens formais quanto as informais têm elementos e conhecimentos positivos que precisam ser levados em consideração. O que não se pode ter é uma postura que negue o conhecimento, seja ele qual for. Cabe ao professor, enquanto mediador entre os conhecimentos espontâneos/cotidianos e os novos conhecimentos, verificar a qualidade do processo: *contextualizar a aprendizagem*, tornar os novos conteúdos compreensíveis e significativos para o aprendiz. Devido à inaptidão, desinteresse, irresponsabilidade de uma parte dos docentes, criou-se um discurso pedagógico que, por sua vez, caiu no extremo oposto, enaltecendo inconseqüentemente o conhecimento espontâneo e desvalorizando a educação formal, a prática sistemática e a transmissão de novos conhecimentos.

No caso da Educação Musical, esse discurso levou a críticas a trabalhos pedagógicos baseados na prática sistemática do canto coral ou de instrumentos, caracterizando-os como nocivos ao desenvolvimento da musicalidade das crianças e tolhedores de suas capacidades criativas e expressivas¹². Ao propor a busca da autonomia da criança na construção de seus conhecimentos, esse discurso acabou por obscurecer os objetivos e metas dos programas formais de Educação Musical, pois, ao considerar qualquer prática sistemática como método de adestramento musical, abriu espaço para que as aulas de

11 Souza et al. (2002) e Gohn (2002 e 2007).

12 Ou, como diz Targas & Joly (2009, p. 114): “Por ‘guetização’ Penna (2005) entende o processo de valorizar as especificidades culturais de determinados grupos ao ponto de prendê-los no gueto de sua particularidade, isolando-os”.

música se tornassem meros espaços de experimentação caótica ou então espaços de entretenimento. Contudo, a partir da perspectiva da Psicologia Sócio-Histórica, a criança necessita de atividades sistemáticas para ampliar e impulsionar seu desenvolvimento cognitivo, suas capacidades e habilidades. Por exemplo: será que o trabalho sistemático - e muitas vezes até exaustivo - de se montar um coral, uma banda de sopros, uma fanfarra ou uma orquestra jovem seria nocivo e castrador das habilidades musicais das crianças? Não seria melhor e mais condizente com a atividade docente, que o professor buscasse um apoio teórico para que a prática musical que desenvolve, seja ela o canto coral, a banda de música, a fanfarra, o grupo instrumental, venha a ter sentido para o aluno e que o envolva afetiva e cognitivamente?

Sob a perspectiva da psicopedagogia de Vigótski, é nas situações formais que se pode ter maiores condições para se refletir sobre os aspectos negativos do processo ensino-aprendizagem quando esses acontecem. Para Vigótski (2004), são as situações formais de ensino-aprendizagem, deliberadas e intencionais, aquelas que oferecem maiores possibilidades de desenvolvimento e crescimento para todos os envolvidos (alunos e professores). Daí a importância da disciplina Educação Musical inserida no currículo escolar: como espaço intencionalmente organizado para se descobrir e praticar todas as possibilidades educativas, desenvolvimentais, salutares e integradoras da música.

AS APRENDIZAGENS FORMAIS E A SISTEMATIZAÇÃO NAS METODOLOGIAS ATIVAS

A obra de Vigótski oferece um viés teórico rico e valioso para a avaliação e otimização das estratégias e atividades propostas pelos diversos Métodos Ativos¹³ em Educação Musical. Os conceitos de aprendizagem, desenvolvimento e ZDP propostos por Vigótski podem servir para investigar conteúdos, procedimentos, pressupostos teóricos e resultados dos vários métodos musicais que, por meio de pesquisas teóricas e práticas, podem contribuir para confirmar, refutar ou otimizar suas práticas e procedimentos metodológicos, ajudando a esclarecer em que medida tais métodos promovem o desenvolvimento músico-cognitivo de crianças, jovens e adultos, bem como a repercussão desse desenvolvimento em sua formação geral.

Métodos Ativos em Educação Musical priorizam a vivência musical direta e imediata, a manipulação/experimentação sonora, a prática musical coletiva e a vivência corporal da música como base inicial do processo de ensino-aprendizagem musical – elementos esses que parecem estar em consonância com os pressupostos da psicopedagogia de Vigótski. O fato de tais métodos basearem-se na prática musical sistematizada, orientada linearmente a partir de conteúdos mais simples àqueles considerados mais complexos,

¹³ Os métodos chamados ativos referem-se às metodologias de ensino de Dalcroze, Orff, Kodaly, Willems, Suzuki.

não os torna métodos adestradores, a não ser pelo fato de serem trabalhados dessa maneira e não de maneira criativa, motivadora e prazerosa.

O conceito da ZDP é um conceito que admite a seleção linear de conteúdos – do mais simples para o mais complexo; do mais fácil para o mais complicado – pois admite que o processo de ensino-aprendizagem deve oferecer à criança conteúdos e conhecimentos que sejam compatíveis com o seu potencial de aprendizagem. Por sua vez, a aceitação da seleção linear de conteúdos implica em alguma fragmentação ou compartimentação de conteúdos e, portanto, a necessidade de sistematização e planejamento. Ora, a seleção linear de conteúdos e a prática sistemática deles têm sido amplamente criticada, sob o argumento de que, ao se selecionar e fragmentar conteúdos, o processo de aprendizagem fica descontextualizado, impedindo ao aluno compreender as relações entre o conteúdo estudado e a totalidade do contexto a que ele pertence, comprometendo, portanto, o entendimento global do que está sendo estudado. Contudo, não é a seleção linear de conteúdos ou a sua fragmentação que torna o processo de ensino-aprendizagem ineficaz ou desmotivante, mas a maneira como ocorrem no processo de ensino. Uma vez que a criança se encontra em um determinado nível de desenvolvimento efetivo; uma vez que possui um determinado nível potencial de desenvolvimento e, uma vez que, em função desses níveis, ela só pode compreender e imitar determinados conteúdos e práticas, então a seleção de conteúdos que lhe sejam acessíveis torna-se inevitável. Contudo, o tipo de conteúdo ou prática oferecidos à criança, bem como o contexto e a maneira como eles lhe são apresentados, é o que definirá a qualidade e a eficácia do processo de ensino-aprendizagem. Antes de mais nada, a prática musical deve ter um sentido/significado para o aluno: deve ser, de fato, uma prática musical.

Cabe ao professor reconhecer as características da ZDP de cada aluno e conhecê-las inclui conhecer seus gostos e preferências musicais, seus hábitos de escuta, seu universo musical cotidiano de referência, seu repertório, a maneira como esse aluno se relaciona com a música e os sentidos que as práticas musicais apresentam em sua vida. Essa primeira investigação revelará ao professor quais conceitos musicais o aluno possui, que noções dos fenômenos sonoros e musicais traz consigo e quais precisa adquirir, ampliar ou transformar. Em relação à prática musical, essa primeira investigação revela o que o aluno é capaz e/ou gosta de executar (cantando ou tocando), como o faz, além de revelar seu potencial de aprendizagem e performance. Quando essa investigação inicial não é feita, quando o professor ignora a bagagem prévia de conhecimento musical do aluno, desconsiderando os *sentidos* e *significados*¹⁴ que a música e o fazer musical assumem na vida do aluno, então a situação de ensino-aprendizagem pode se tornar frustrante para o aluno (e para o professor). Por isso em algumas situações formais de ensino-aprendizagem

14 Numa outra perspectiva teórica, Schroeder (2009) analisa essa questão a partir da abordagem da música como uma linguagem dotada de sentido, praticada e fruída sempre dentro de um contexto significativo.

de música tornam-se desmotivantes e até ameaçadoras, levando os alunos a se afastar delas: mesmo gostando de música e desejando aprendê-la, o aluno não pode suportar as opressoras exigências e tarefas do aprendizado formal quando este se afasta dos sentidos e, porque não, da própria “musicalidade” da música...

Como ressalta Vigótski (2004), atentar para a importância de se conhecer a bagagem prévia de conhecimentos dos alunos, acatar seus interesses e motivações, considerar o aluno como sujeito de sua aprendizagem, não significa diminuir a função do professor ou negar a necessidade de sistematização, disciplina e planejamento do processo de ensino-aprendizagem formal. Pelo contrário: é o professor, na situação de ensino formal que tem melhores condições de saber “o que” e “como” ensinar, de maneira a agir com a máxima eficácia na ZDP do aluno. A figura do professor, enquanto mediador entre o aluno, a situação de ensino-aprendizagem (meio social da aprendizagem) e os novos conhecimentos é um dos elementos mais importantes desse processo. Exatamente por isso é que as *limitações e carências do professor*, tais como a falta de conhecimentos, a incapacidade de improvisar, de tocar “de ouvido”, de expressar-me musicalmente, além de seus preconceitos e rigidez de pensamento, repercutem negativamente na situação de ensino-aprendizagem. Afinal, se o professor não possui certas habilidades, como poderá conduzir seu aluno até que ele mesmo as adquira? Por isso Vigótski atenta para o fato de que ensinar exige não só amplos conhecimentos, como também estudo constante, capacidade de autotransformação/desenvolvimento e de criação. Quando a situação formal de ensino-aprendizagem conta com um professor estudioso e que sabe aprender com sua própria experiência docente que busca constantemente seu próprio desenvolvimento, ela tenderá a ser rica e estimulante e, se nela ocorrer a transmissão de conteúdos selecionados ou a prática musical sistemática, estas não serão nocivas, mas, pelo contrário, serão elementos propulsores do desenvolvimento musical dos alunos.

A teoria psicopedagógica de Vigótski – de que a verdadeira aprendizagem (apropriação/interiorização) é um processo ativo, calcado na experiência, na vivência e também na interiorização do novo – pode servir como fundamento teórico para os Métodos Ativos em Educação Musical. Ao valorizar a experiência musical imediata, os Métodos Ativos apresentam um aspecto positivo, que é promover a vivência musical por parte do aluno, integrando-o em uma prática musical coletiva e, ao mesmo tempo, nova, diferente daquelas a que ele tem acesso no cotidiano. Sob essa perspectiva, a Educação Musical na escola não deve prescindir da prática musical: primeiro porque é ela que tornará significativo o processo de ensino-aprendizagem interno à sala de aula (fazer/vivenciar música tende a ser mais motivador que falar sobre música ou só ouvi-la); segundo porque são as práticas musicais escolares que permitirão a *ampliação do significado social da música na vida das crianças*, na comunidade escolar, na comunidade na qual a escola está inserida e, conseqüentemente, na sociedade como um todo. A partir da perspectiva da psicopedagogia Vigótskiana, oferecer novos conhecimentos musicais às crianças significa semear nela novas necessidades musicais.

Portanto, praticar música (sistematicamente, organizadamente, intencionalmente) desde a Educação Infantil pode significar a criação da necessidade de se manter essa prática nas demais fases da educação formal: no ensino fundamental e médio; incluir na Educação Infantil práticas musicais distintas daquelas que as crianças experimentam em seu cotidiano pode promover, nas comunidades e na sociedade como um todo, num futuro próximo, a necessidade da música em suas diferentes dimensões (sem mencionar, ainda, os possíveis benefícios psíquicos, cognitivos e motores, que as vivências e o aprendizado musicais podem resultar no desenvolvimento infantil). A prática musical coletiva, proposta pelos Métodos Ativos, se bem conduzida e planejada, pode ser intensamente motivadora e produtiva (Autran, 2008). Portanto, ao contrário de se considerar os Métodos Ativos (e de certa forma as práticas musicais sistemáticas) apenas como modelos de adestramento musical das crianças, pode-se concebê-los como verdadeiras portas de ingresso ao mundo musical.

A prática mecânica, desatenta e repetitiva de padrões rítmicos e/ou melódicos pode ter pouco significado para o aluno, o que torna o processo de aprendizagem sem sentido (mas nunca se pode, assim mesmo, generalizar; a ausência de sentido pode não ser para todos). Mas, o que se encontra na base das propostas pedagógicas dos Métodos Ativos é que, ao vivenciar a prática musical imediata, coletiva e contextualizada, o aluno possa experimentar com maior ou menor grau o prazer e a satisfação de fazer música, de vivê-la integralmente em seu corpo e em sua mente, antes de precisar dominar seus aspectos teóricos. Aliás, os Métodos Ativos surgiram justamente para se contrapor ao que se chamava uma prática de memorização ou de adestramento. Seus objetivos eram opostos ao que era considerado tradicional, e advogavam a prática musical coletiva, contextualizada e significativa em contraposição ao aspecto teórico do ensino. Assim, o processo de aprendizagem-desenvolvimento musical poderá ser efetivo porque estará baseado no duplo movimento do processo de apropriação/interiorização: do externo (música) para o interno (aluno) e do interno (motivação) para o externo (prática musical). Daí a grande ênfase dada para que a aprendizagem-desenvolvimento ocorra concretizando o processo de apropriação/interiorização: que as ações do processo educativo façam sentido para o aprendente, que mobilizem sua atenção e intenção.

SITUAÇÕES FORMAIS DE APRENDIZAGEM: A IMPORTÂNCIA DO MEIO SOCIAL E DA MEDIAÇÃO DO PROFESSOR

Vigótski (2004), ao afirmar que o fator mais importante no processo de ensino-aprendizagem é o *meio social*, definiu como meio social educativo aquele que é sistematizado, planejado, estruturado, organizado, de maneira a promover experiências de ensino-aprendizagem que maximizem as possibilidades de desenvolvimento da criança. É nisso que consiste a diferença qualitativa entre as experiências de aprendizagem-desenvolvimento formais/escolares e as do cotidiano: as primeiras têm (ou deveriam ter), por serem inten-

cionalmente organizadas e universais (destinadas igualmente a todos), mais condições de impulsionar o desenvolvimento psicointelectual.

Vigótski defende que, embora não se possa agir imediatamente, diretamente no processo de aprendizagem-desenvolvimento da criança, na educação formal o professor age de forma indireta, não-imediata, mas sim mediada, organizando o meio social no qual o processo de ensino-aprendizagem ocorre. Mesmo admitindo que o aluno é o sujeito de sua aprendizagem, Vigótski ainda assim considerava o meio social como o principal fator do processo de ensino-aprendizagem. O *meio social* inclui não só o espaço imediato no qual a situação de ensino-aprendizagem ocorre (a sala de aula, a relação professor-aluno, a figura do professor, com suas concepções, métodos e estratégias), mas também a organização da própria escola e de seu currículo. Inclui, também, um vasto conjunto de elementos subjetivos e objetivos, como a política educacional, as concepções e conceitos sobre a natureza do processo de ensino-aprendizagem, o *status social* e simbólico do conhecimento a ser aprendido e os discursos pedagógicos que legitimam ou refutam tais concepções, organizando ou influenciando indiretamente a organização do currículo e do método pedagógico.

No que se refere à Educação Musical, esse meio social inclui não só as estratégias pedagógicas, as atividades, o método, a seleção de conteúdos e de repertório e os modelos musicais de performance e estilos. Vai além, incluindo o *próprio status do conhecimento musical em si, na comunidade e na sociedade como um todo*. Nesse sentido, educadores musicais não podem prescindir de conhecer as diferentes e variadas práticas musicais, não podem deixar de investigar os valores, significados a elas atribuídos e as representações que carregam consigo¹⁵. Enquanto ato criador e transformador, educar não é um ato rígido e distante dos interesses e a motivação dos alunos.

A respeito do papel do professor, um outro aspecto da teoria de Vigótski deve ser abordado. O ser humano relaciona-se com os eventos, com a vida, com o meio social por meio da *linguagem*, da palavra. Para Vigótski (1998), a aquisição da linguagem oral e, posteriormente, da linguagem escrita produz intensa e profunda transformação na mente, pois amplia sobremaneira as capacidades de ação do psiquismo. A linguagem amplia as capacidades cognitivas, cria novas ações mentais e também condiciona as percepções humanas. A fala/discurso e a percepção estão intimamente relacionadas entre si. Tal premissa leva, por sua vez, ao pressuposto de que também a audição (e a própria prática musical) é mediada pela linguagem e, portanto, mediada por seus conteúdos simbólicos.

Ora, tal pressuposto pode contribuir no sentido de revelar a importância do papel do professor e de sua fala/discurso na condução do processo de ensino-aprendizagem musical. A fala/discurso do professor não apenas pode (e deve) orientar o processo de

¹⁵ Ver artigo de Wazlawick & Maheirie (2009) sobre a importância do contexto de aprendizagem e do valor ou *status* dos conhecimentos para o aprendiz.

ensino-aprendizagem, no que se refere à transmissão de novos conhecimentos e de novas maneiras de tocar e cantar, como também orientar e transformar principalmente a maneira como os alunos ouvem música, a maneira como percebem aquilo que ouvem, a maneira como concebem os fenômenos sonoro-musicais. Nesse sentido pode-se enfatizar a importância da capacidade de comunicação do professor nos processos de desenvolvimento da sensibilidade estético-musical como mediadora das atividades de apreciação musical: a fala do professor pode exercer um impacto decisivo, guiando e ampliando a percepção dos alunos¹⁶. Portanto, a partir das idéias de Vigótski, pode-se investigar até que ponto a apreciação musical orientada não é mesmo um instrumento efetivo de educação musical. Nesse caso, a fala mediadora do professor, implicando ou não a transmissão de conteúdos, poderia ser um instrumento para se conferir qualidade e autenticidade ao processo de ensino-aprendizagem musical.

AS PRÁTICAS MUSICAIS E A EXPERIMENTAÇÃO SONORA NA CONSTRUÇÃO DE NOÇÕES/CONCEITOS MUSICAIS ABSTRATOS

Outro aspecto que pode ser considerado em relação às possibilidades efetivas de ação na ZDP dos alunos por meio do uso dos Métodos Ativos e de práticas musicais sistemáticas é o fato de que, nesses métodos, trabalha-se a música em sua totalidade e não seus aspectos puramente sonoros. Embora tais métodos ou práticas também trabalhem separadamente os elementos estruturais da música (ritmo, melodia, harmonia), a maioria deles baseia-se em atividades que utilizam a música em sua inteireza, deixando de lado o caráter de “exercício” que a Educação Musical tradicional muitas vezes enfatiza. Os Métodos Ativos buscam aproximar a criança da música tal como ela a conhece e experimenta no seu processo de socialização musical primária¹⁷. Nas suas vivências musicais cotidianas, a criança raramente (ou mesmo nunca) tem contato separadamente com elementos estruturais constituintes da música, tampouco o tem com aspectos e características segmentadas dos eventos sonoros (altura, timbre, duração, intensidade). Pelo contrário, a criança vivencia e experimenta a música em sua totalidade: ela ouve, canta e dança músicas “inteiras”, músicas que ela reconhece, identifica, memoriza e gosta (ou “desgosta”); músicas que constituem uma unidade sonora simbólico-afetiva, com a qual a criança se relaciona¹⁸.

Por isso, no início do processo de Educação Musical, momento no qual a criança está ainda criando seu vínculo simbólico-afetivo com o fazer musical escolar/sistemático, o

16 Já existem trabalhos que relatam a importância da fala do professor no processo de apreciação musical orientada, tais como os de Rodrigues (2007) e Gohn (2007).

17 O processo de socialização musical primária refere-se ao processo espontâneo de aprendizado musical pelo qual toda criança passa no decorrer de seu desenvolvimento, no cotidiano, em contato com as práticas musicais de sua família, comunidade e sociedade como um todo.

18 Schroeder (2009) propõe a abordagem da música como linguagem dotada de significados e sentidos.

trabalho pedagógico que prioriza as práticas musicais baseadas na unidade/totalidade musical pode vir a ser mais significativo para a criança. Contudo, essa abordagem não desqualifica a dimensão sonoro-musical, mas sugere que ela deve ser trabalhada a partir da prática musical significativa, contextualizada. No caso da disciplina Educação Musical, inserida no ensino fundamental, o trabalho com elementos do som e da música pode ser mais efetivo se, no início, estiver inserido numa prática musical integral, pois é essa prática que conferirá à criança o sentimento de que está fazendo música. A esse respeito, pode-se dizer que a *prática musical coletiva* é uma das práticas humanas mais vivas, dinâmicas, intensas e envolventes, e que o impulso de realizá-la é um instinto humano inato.

No que diz respeito às práticas musicais, pode-se dizer que as crianças trazem um potencial musical ou um instinto musical que, no seu dia-a-dia, é extravasado por meio das práticas musicais cotidianas, as quais, por sua vez, são práticas que se referem ao fenômeno musical integral, incluindo seu contexto sócio-cultural. Por isso as práticas musicais cotidianas quase sempre adquirem um sentido mais musical para as crianças, quando comparadas às práticas musicais escolares: quando ingressam no coral da igreja, na banda de rock, no grupo de *rap*, na bateria da escola de samba, no termo de congado, as crianças musicalizam-se fazendo música, ouvindo e imitando os adultos, e exercendo essa atividade musical com um sentido a priori determinado. Nessas situações espontâneas de aprendizagem musical o trabalho separado de partes ou elementos da música sempre é feito em função da *totalidade da experiência musical* que, por sua vez, assenta-se em uma situação ou *contexto sócio-cultural de performance* (o desfile de carnaval, a festa do congado, o culto religioso). A experiência da música nessas situações pode ser entendida como integral. E, de todos os elementos dinâmicos constituintes da música (tanto elementos formais, estruturais, como simbólicos), pode-se dizer que o elemento execução ou performance, quando coletivo, é um dos que apresenta maior poder de envolver e dar sentido à música. Além dele, o contexto sócio-cultural de performance terá o poder de envolver o interesse da criança se, além de ser coletivo, ele também tiver um *status social positivo*¹⁹. Nessa perspectiva, deve-se indagar que sentido sócio-cultural as práticas musicais escolares possuem para a criança: são práticas reconhecidas e valorizadas pela comunidade escolar, pelos pais, pela comunidade extra-escolar, pela mídia, pela sociedade? A esse respeito, parece ser ineficaz tentar impor aos alunos novas práticas musicais que, de tão diferentes e distantes da realidade musical, tornam-se completamente alheias e sem significado para eles. É necessário, pois, prepará-los, mobilizá-los e motivá-los previamente para o novo. Afinal, permanecer na bagagem musical cotidiana do aluno, reproduzindo apenas aquilo que ele musicalmente já conhece e aprecia é uma atitude educativa, no mínimo, inócua. Nessa perspectiva, oferecer práticas musicais diferentes

¹⁹ Numa outra perspectiva, Wazlawick & Maheirie (2009) abordam o contexto sócio-cultural de performance como as “comunidades de prática musical”.

daquelas do cotidiano do aluno, tal como muitas das práticas sistemáticas tradicionais (canto coral, prática instrumental coletiva), não significa ignorar ou desrespeitar os interesses dos alunos ou sua cultura musical cotidiana. A escola deve ser o lugar para se conhecer o novo, o diferente, o não-cotidiano. O que se deve ter em mente é a maneira como se deve fazer isso.

Então, como fazer coincidir o interesse musical dos alunos com as práticas musicais escolares, tal como defende Vigótski? Talvez um primeiro passo seja levar os alunos a conhecer e vivenciar situações musicais existentes na sociedade e procurar relacioná-las às práticas musicais escolares: ir a concertos e apresentações de grupos musicais infanto-juvenis já formados (bandas, orquestras de sopro, corais, grupos instrumentais diversos, orquestras de câmara etc.), ou mesmo a concertos e ensaios abertos de grupos profissionais²⁰. Um segundo passo seria estimular os alunos a perceberem que tais práticas têm um *status* social positivo, um *valor* social positivo e que podem encontrar alegria e satisfação pessoal ao realizá-las. Um terceiro passo seria iniciar as crianças em sua própria prática musical coletiva, contextualizada numa situação sócio-cultural de performance significativa. Nesse caso, um simples recital de final de ano pode não ser suficiente, pois uma situação sócio-cultural de performance significativa implica, antes de mais nada, um sentido e um valor social-comunitário da música.

Outra questão que pode ser abordada a partir das idéias de Vigótski é até que ponto, na Educação Musical para o ensino fundamental, a experimentação sonora (isto é, o trabalho com sons que não se relacionam entre si da forma empregada no sistema tonal) levará a criança a desenvolver conceitos musicais abstratos. Segundo os pressupostos de Vigótski, as propostas de Educação Musical, baseadas nas concepções da música experimental ou de vanguarda e que enfatizam a manipulação sonora, a criação e a escrita alternativa, talvez possam ser mais eficientes – se considerarmos o objetivo de desenvolver conceitos musicais abstratos – quando trabalhadas com jovens e adultos, que já desenvolveram ou estão desenvolvendo seu potencial de abstração e que contam com um nível maior de compreensão do fenômeno sonoro-musical²¹. Mas caberia perguntar sobre as possibilidades educativas que tais propostas podem oferecer quando aplicadas no ensino fundamental ou na educação infantil, momento em que a capacidade de abstração das crianças encontra-se ainda em desenvolvimento e suas habilidades cognitivas voltadas para o imediatismo das vivências concretas e integrais. Nesse caso, tanto o ensino tradicional (ao buscar previamente o domínio técnico e teórico de estruturas musicais fragmentadas), quanto as propostas de ensino de vanguarda (que, por meio da manipulação das propriedades do som, busca levar o aluno a

20 Tal como propõe o projeto da Osesp “Conheça a Orquestra”.

21 Como também afirma Schoroeder (2009, p. 47/48), ao apontar para a importância de o ensino musical ocorrer dentro de um “contexto esteticamente significativo”.

construir conceitos teórico-musicais) corre o risco de se afastar da música integral, tal como o aprende e a conhece.

Considerando-se a obra de Vigótski, pode-se questionar a partir de que momento do desenvolvimento infantil as crianças são capazes de criar conceitos partindo da exploração/manipulação sonora concreta, para que tais atividades não sejam aplicadas a esmo, ajudando a desvalorizar a Educação Musical e a perder de vista sua necessidade na escola. Não que tais atividades não sejam importantes, pelo contrário. Mas o que se discute aqui é: *como, quando e de que maneira* elas podem ser aplicadas. A obra de Vigótski sugere que tais atividades podem ser mais produtivas quando associadas a três fatores: *freqüência* (devem acontecer periodicamente no processo de musicalização, pois se forem atividades esporádicas, não permitirão às crianças compreendê-las e apreender o seu objetivo pedagógico); *contextualização* (deverão ser atividades que façam parte de um contexto/prática musical integral); *momento* (deverão ser atividades adequadas aos níveis efetivo e potencial de desenvolvimento psicointelectual da criança, do contrário não promoverão o desenvolvimento musical, mas apenas o fazer por fazer e o entretenimento).

A IMITAÇÃO E A REPETIÇÃO NOS PROCESSOS FORMAIS E INFORMAIS DE EDUCAÇÃO MUSICAL, A PARTIR DA PERSPECTIVA DA PSICOLOGIA SÓCIO-HISTÓRICA

Segundo a perspectiva da Psicologia Sócio-Histórica, o processo de transmissão/apropriação constitui a base inevitável de todo processo educativo, seja ele formal ou espontâneo. Por isso, qualquer processo de ensino-aprendizagem assenta-se em elementos comuns, que fazem parte do processo de transmissão/apropriação: a *observação* (foco da atenção consciente), a *imitação*, a *execução* (aprender fazendo) e a *repetição*. Segundo a perspectiva de Vigótski, observação, imitação, execução e repetição, enquanto elementos inerentes à natureza do processo de transmissão/apropriação de conhecimentos – e, portanto, inerentes ao processo de aprendizagem/desenvolvimento do psiquismo humano – não são atividades nocivas em si mesmas, isto é, não implicam necessariamente a passividade do aprendente ou a sua robotização. No que diz respeito às aprendizagens musicais, alguns desses elementos aparecem mais em determinados tipos de aprendizagem que em outros. O ensino tradicional de música tende a centrar-se na observação de elementos teóricos (como quando o foco da atenção consciente detém-se na leitura/escrita musical e nos conceitos teórico-musicais) e na repetição como base para o domínio técnico. Os processos de aprendizagem musical informal, por sua vez, tendem a apresentar os elementos observação, imitação, execução e repetição como atividades constantes, com a diferença de acontecerem permeadas pelos sentidos da prática musical integral. Existem trabalhos que abordam a questão de como a observação, a imitação, a execução e a repetição acontecem nas distintas situações de ensino-aprendizagem de

música, aparecendo, inclusive, permeadas pelo rigor e por certo nível de sistematização. A diferença na maneira como esses elementos ocorrem nas situações formais espontâneas de ensino-aprendizagem musical é que, geralmente, nas aprendizagens espontâneas eles acontecem vinculados à experiência integral da música, ao fenômeno musical inserido em seu contexto social de performance. Por exemplo, quando um jovem ingressa como aprendiz numa bateria de escola de samba, sua experiência de aprendizado musical não está desvinculada do significado simbólico-social “percussão – escola-de-samba – música – carnaval”. Entretanto, sua experiência de aprendizado insere-se em um contexto sócio-cultural que confere sentido à sua prática e, por mais imitativa e repetitiva que ela seja, essa prática confere-lhe, ao mesmo tempo, um determinado grau de motivação, enfatizado pela possibilidade de pertencer a um grupo valorizado no seu ambiente, valorizado pela mídia etc. Nesse caso, a imitação e a repetição não podem ser consideradas como atividades mecânicas, robotizadas, não-criativas, pois que seus executores podem se encontrar imersos nelas de corpo e alma.

Em outras situações, talvez naquelas que envolvam mais formalidade, a execução e a repetição para se obter certo domínio da técnica do instrumento podem se tornar, muitas vezes, cansativas e desmotivantes, pois são práticas isoladas, não pertencentes a um contexto significativo de performance, ainda que exista a possibilidade de um recital no final do semestre o que, em muitos casos, não é suficiente para conferir a vitalidade, a energia, a motivação, o poder integrador que a música pode trazer ao seu aprendiz. Por outro lado, quando imitação e repetição são realizadas sem o foco da atenção consciente; quando são realizadas sem sentido pelo executante, corre-se o risco de se tornarem práticas inúteis, cujo único efeito é adestrar e não desenvolver musicalmente. Nesse caso, o executante está imitando e repetindo mecanicamente um conteúdo que provavelmente não será interiorizado e que, portanto, não poderá constituir aprendizagem/desenvolvimento musical efetivo. A imitação e a repetição, quando em situações de aprendizagem musical que se inserem em um contexto significativo de execução musical performance sócio-cultural, tais como as situações de aprendizagem da música popular, levam os aprendizes a interiorizar não só a ação restrita e mecânica de executar um instrumento – como, por exemplo, a execução de um surdo numa bateria de escola de samba – mas também a interiorizar o significado global dessa ação, fazendo com que um movimento repetitivo e individual tenha sentido e lugar em um todo muito maior: a situação sócio-cultural performática daquela música, que é o desfile da escola de samba no carnaval.

Portanto, imitação e repetição em si mesmas não constituem elementos adestradores no processo de ensino-aprendizagem. Pelo contrário, são elementos-chaves do processo de apropriação/aprendizagem/interiorização. No que se refere à imitação (a partir da observação), esta também faz parte do processo de apropriação/aprendizagem e encontra-se onipresente nos processos espontâneos de aprendizagem musical. Vigótski deu especial atenção ao papel da imitação como elemento propulsor do desenvolvimento, como prática

que se baseia nas capacidades potenciais da criança, na sua ZDP. A capacidade de imitação da criança assenta-se em suas capacidades potenciais. A imitação é um caminho para a criança apreender e interiorizar o mundo, seus conhecimentos, seus significados: é o momento da aprendizagem em que a criança, imitando, torna interior como parte integrante de seu psiquismo aquilo que é exterior (ações, conhecimentos, raciocínios). Quando a criança imita tarefas e conteúdos, é porque ela é capaz de compreendê-los, de intuir seus significados e/ou sentidos sociais. Portanto, quando a criança imita, os conteúdos imitados já se encontram acessíveis ao seu nível desenvolvimento, ainda que não possam ainda ser realizados independentemente, mas com a ajuda/mediação de outrem.

Por isso, para Vigótski, a imitação (e a repetição) pode ser uma atividade criativa, com o poder de agir na ZDP e impulsionar o desenvolvimento psicointelectual, proporcionando aprendizagem efetiva, desde que aconteçam em determinadas circunstâncias e momentos. Portanto, nem toda prática musical imitativa é uma prática adestradora ou passiva. Desde que esteja associada à atenção consciente; desde que nasça da sensibilidade e tenha um sentido; desde que esteja associada a um contexto de aprendizagem mais amplo, significativo – a imitação não será uma prática adestradora, mecânica ou robotizada.

Sob esse aspecto, da mesma maneira que muitas práticas musicais informais - baterias de escola de samba, maracatus, congadas, termos de boi, cantoria, coros de igreja - têm seus processos de ensino-aprendizagem baseados na prática musical imediata, integral, coletiva, na imitação e na repetição, os Métodos Ativos de Educação Musical formal apropriaram-se desses princípios com a finalidade de se tornarem instrumentos efetivos de musicalização infantil. Assim, a crítica que se faz à prática musical coletiva e repetitiva como adestradora, no âmbito da educação formal, pode ser equivocada na medida em que confunde a má qualidade e condução do trabalho educativo, com as propostas metodológicas. Em geral associam-se as situações cotidianas de ensino-aprendizagem de música com a espontaneidade, com a falta de sistematização, com a ausência de repetição técnica, com a total soltura, e não se percebe que, mesmo nas aprendizagens informais existe uma metodologia, uma sistematização, uma didática que se transmite de geração a geração, que torna possível que as muitas tradições musicais populares permaneçam no tempo.

Portanto, defender, baseando-se nas idéias de Vigótski, sistematização, organização, imitação e repetição nos processos formais de ensino-aprendizagem de música não implica necessariamente defender um processo de adestramento, nem tampouco a castração de habilidades musicais criativas espontâneas²². Assim, o que pode ser castrador e inibidor é a maneira como as práticas musicais se dão. Sob esse aspecto, práticas musicais formais tradicionais, tais como as do canto coral ou canto orfeônico, das ban-

22 Se o processo de apropriação/aprendizagem sempre é ativo e se constitui como um processo de auto-educação, pode-se dizer que a criança sempre seleciona e filtra os conteúdos (ainda que inconscientemente) que interioriza, agindo seletivamente em relação aos estímulos e informações do meio externo.

das de sopro, das fanfarras, dos grupos instrumentais, das orquestras infanto-juvenis, ao contrário de serem meras situações de adestramento musical e/ou de imposição da cultura “de elite” às crianças, podem ser oportunidades efetivas para o desenvolvimento de novas escutas, de novas vivências musicais, de novas formas de relacionamento com a música. Os educadores musicais sabem disso, mas podem aprender a fundamentar e apoiar suas decisões em idéias que não sejam apenas musicais, mas que digam respeito ao próprio processo de ensino/aprendizagem, segundo a visão de Vigótski.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUTRAN, P. C. "Periferia Sem Hip-hop: A música de fanfarra, o chorinho e o samba instrumental entram na escola e na vida de jovens da zona leste de São Paulo e abrem portas até para a carreira no exterior." *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2, São Paulo, quarta-feira, 09/07/2008. Disponível em: http://www.estadao.com.br/estadao/hoje/20080709/not_imp202918_0.php
- GOHN, Daniel. "Aprendendo com as Mídias Sonoras." *Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Núcleo de Pesquisa em Mídia Sonora. Salvador/Bahia, 1 a 5 de setembro de 2002. Disponível em www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP6GOHN.pdf>. Acessado em 13/06/2008.
- _____, Daniel. A Apreciação Musical na Era das Tecnologias Digitais. *Anais do XVII Congresso da ANPPOM 2007*. São Paulo, 27 a 31/08/2007, p. 1-12. Disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/educacao_musical/edmus_DGohn.pdf > Acessado em 20/12/2007.
- LEONTIEV, Aléxis. *O Desenvolvimento do Psiquismo*. 2ª ed. São Paulo: Centauro Editora, 2004. Tradução de Rubens Eduardo Frias.
- RODRIGUES, Henderson. "O Que Acontece Quando Aprecio Música? Uma Abordagem Interdisciplinar." *Anais do XVII Congresso da ANPPOM 2007*. São Paulo, 27 a 31/08/2007, p. 1-6. Disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007 > Acessado em 20/12/2007.
- SACKS, Oliver. *Alucinações Musicais: Relatos Sobre a Música e o Cérebro*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. Tradução de Laura Teixeira Motta.
- SOUZA, Jusamara et al. "Leitura e Teoria Musical Nas Práticas de Bandas de Rock." *Anais do XI Encontro Anual da ABEM*, de 08 a 11 de outubro de 2002, Natal, Rio Grande do Norte. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. CCHLA – DEART – Escola de Música. pp. 343-349.
- TARGAS, Keila de M. & JOLY, Ilza Z. L. "Canções, diálogos e educação: uma experiência em busca de uma prática escolar humanizadora." *Revista da ABEM*. Porto Alegre, V. 21, pp. 113-123, março de 2009.
- Vigótski, Lev S. *A Formação Social da Mente: O Desenvolvimento dos Processos Psicológicos Superiores*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____, Lev S. *Psicologia Pedagógica*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Tradução de Paulo Bezerra.
- _____, Lev S. "Aprendizagem e Desenvolvimento Intelectual na Idade Escolar." In: Luria, Leontiev, *Vygotsky e Outros. Psicologia e Pedagogia. Bases psicológicas da Aprendizagem e do Desenvolvimento*. São Paulo: Centauro, 2005.
- WAZLAWICK, Patrícia & MAHEIRIE, Kátia. "Sujeitos e músicas em movimentos criadores compoendo comunidades de prática musical." *Revista da ABEM*. Porto Alegre, V. 21, 103-112, março de 2009.

Geração 80: A pós-modernidade pictórica

MARIA HELENA CARVALHAES*

Palavras-chave:
arte contemporânea;
pintura; modernismo;
transvanguarda;
Geração 80;

Key words:
Contemporary Art;
painting; modernism;
trans-avantgarde;
Eighties Generation.

Resumo: O presente artigo é composto por trechos da introdução e dos primeiros capítulos da dissertação de mestrado: “A Pintura Além dos Limites da História: uma leitura crítica da Geração 80”, desenvolvida por Maria Helena Carvalhaes, sob orientação da Prof^a Dr^a Maria Aparecida Bento, apresentada ao curso de Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina e defendida em abril de 2009. O texto busca dimensionar historicamente a Geração 80 e proporcionar uma reflexão a respeito da produção em pintura realizada no cenário paulistano nos primeiros anos da década de 1980.

Abstract: This article is composed of excerpts from the introduction and opening chapters of the dissertation: “The Painting Beyond the Limits of History: a Critical Reading of the Eighties Generation”, developed by Maria Helena Carvalhaes, under the guidance of Dr Maria Aparecida Bento, presented to the Visual Arts Master of Faculdade Santa Marcelina (April, 2009). The text aims to understand historically the so-called “Geração 80” and provide a reflection about the painting held in São Paulo in the early years of the 1980’s.

* Maria Helena Carvalhaes tem Bacharelado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo e Mestrado em Artes Visuais pela Faculdade Santa Marcelina, São Paulo.

O presente artigo¹ visa uma aproximação do debate que envolve a produção de pintura realizada nas duas últimas décadas do século XX. Seu propósito é compreender como tal produção insere-se, adquirindo sentido, no circuito artístico contemporâneo e quais as bases para um entendimento histórico dessa pintura, ao se considerarem as transformações de ordem social, econômica e cultural que marcaram os últimos cem anos.

O legado da obra de Marcel Duchamp (1887 – 1968), ao questionar violentamente os atributos estéticos da obra de arte e conferindo prioridade aos aspectos conceituais, é o motor de grandes transformações que ganham forma em tendências posteriores como a pop art, a arte conceitual, o minimalismo, a arte ambiental, e os eventos do Grupo Fluxus. Paralelamente, há uma incorporação intensa de novas tecnologias, marcando presença no campo das artes desde o surgimento da fotografia. E um aparente esgotamento da pintura, tal como afirma Douglas Crimp:

“A partir de hoje a pintura está morta”: já faz quase um século e meio que esta frase, atribuída a Paul Delaroche, foi pronunciada diante das provas irrefutáveis trazidas pelo invento de Daguerre. Mas, mesmo com a renovação periódica da sentença de morte ao longo da era modernista, parece que ninguém quis assumir sua execução; e, no corredor da morte, a vida tornou-se longeva. Durante a década de 60, entretanto, parecia que, por fim, era impossível ignorar o estado terminal da pintura. Os sintomas estavam por toda parte: na obra dos próprios pintores, todas dando a impressão de reiterar a declaração de Ad Reinhardt de que ele estava “simplesmente fazendo as últimas pinturas que alguém seria capaz de fazer (...)”. (Crimp, 2005)

Essa afirmação de Ad Reinhardt (1913 – 1967), mencionada por Crimp, diz respeito à exploração pictórica monocromática a qual o pintor se dedica na fase derradeira de sua carreira artística. Se é nítido que o campo artístico se alarga ao longo do século XX, uma vez que abrange diferentes materiais, suportes, mídias, procedimentos etc., fazendo com que seja praticamente impossível delimitar um conceito de arte, é também evidente que as explorações sucessivas das vanguardas, orientadas na busca pelo ineditismo estilístico, geram uma crise na arte, sobretudo no momento em que aparentemente não há nada mais que se possa fazer de novo a não ser declarar a morte de determinada linguagem. Um exemplo disso não deixa de ser a exploração monocromática de Reinhardt e sua afirmação fatídica: “apenas as últimas pinturas que alguém pode fazer”. Ou seja, nenhuma orientação que buscasse o *novo* na pintura poderia ir além dos limites de uma obra monocromática. Era o fim da pintura, ao menos sob a ótica modernista.

A história da pintura moderna (desde o surgimento da fotografia, na visão de Crimp) é marcada por sucessivas sentenças de morte. Contudo, muito embora tenha sido repudiada por artistas e críticos, especialmente nos anos 60 e 70, como uma

¹ Integraram a banca de defesa: Prof^o Dr^a Lisette Lagnado (Fasm) e Prof. Dr. Waldenir Caldas (USP).

linguagem ultrapassada, vinculada a um modelo de arte com o qual se buscava incessantemente romper e comprometida com o gosto burguês, a pintura passa por processos de revitalização no final do século XX. Isso é observável em manifestações relevantes como a transvanguarda italiana, o neo-expressionismo alemão e a *bad painting* norte-americana, todas elas marcando processos de retomada da pintura em diferentes países nos anos 1980.

Esse ressurgimento da pintura demanda de historiadores e críticos de arte uma revisão dos paradigmas usados para compreender a produção modernista da mesma forma que as matrizes críticas que deram conta da produção até meados do século XIX tiveram que ser revistas quando surgiram as vanguardas cuja proposta era explorar a arte em seus limites máximos. Sob a lógica moderna, centrada em sucessivas experimentações de linguagem, o que explicaria a produção de artistas contemporâneos que se expressam através da pintura simultaneamente a outros que exploram as mais avançadas tecnologias e os campos artísticos mais inusitados? Seriam os primeiros menos legítimos que os segundos?

Parece-nos desnecessário entrar nesses méritos de legitimidade. Fato é que a pintura está presente no cenário das artes visuais ainda nos dias de hoje, talvez de forma não tão hegemônica quanto fora outrora, uma vez que passa a dividir sua atenção com as instalações, as performances e toda uma série de linguagens tecnológicas que despontam ao longo dos últimos cem anos. Nessa perspectiva, a questão muda de foco: o que há de contemporâneo na pintura que existe (ou resiste) no final do século XX? Como compreender e analisar a produção do período?

ALICERCES DA GERAÇÃO 80

O termo “Geração 80” abarca a produção de jovens artistas brasileiros que despontam na cena nacional no início daquela década, mais precisamente entre 1982 e 1985, quando acontecem exposições significativas abordando a pintura como assunto e apontando para uma tendência de retorno a esta linguagem.

A maior parte dessa produção crítica está atrelada direta ou indiretamente às exposições realizadas na época. Houve, na década de 1980, uma série de exposições que contribuíram para a construção da imagem da “Geração 80”, sendo que grande parte delas abordam a questão da pintura.

Para o crítico de arte e curador Fernando Cocchiarale, as exposições cumprem um papel decisivo para a constituição de uma imagem sobre a produção contemporânea. Diz ele:

Assim como os manifestos das vanguardas históricas e os textos produzidos pelos grandes teóricos de arte do pós-guerra (por exemplo: Clement Greenberg, Mário Pedrosa e Pierre Restany) seriam fontes privilegiadas para a compreensão da arte do princípio do século XX, as exposições (e secundariamente os textos que as acompanham) desempenhariam na arte do final do século recém encerrado, o mesmo papel essencial dessas fontes escritas. A nova situação

das artes na era das exposições implicou o surgimento e a consolidação de um novo agente que progressivamente viria tomar lugar da velha crítica de arte: o curador. (Cocchiarale, 2004)

A exposição mais emblemática do período, responsável por lançar e legitimar essa geração de artistas, bem como por atentar a todo o circuito artístico e grande parte dos veículos de comunicação (não necessariamente especializados no assunto) sobre o fenômeno da volta da pintura, foi a mostra *Como vai você, geração 80?*, que aconteceu em 1984 no Parque Lage, no Rio de Janeiro, reunindo 123 artistas, quase todos no início de sua carreira. A esta exposição podemos seguramente atribuir o peso de um marco histórico, responsável por influenciar fortemente a leitura que fazemos hoje daquele período.

A produção em pintura desse período, por sua vez, foi rapidamente incorporada pelas instituições de legitimação da arte e avalizada por críticos do período, que enfatizavam seu caráter emocional em detrimento da *frieza* das linguagens conceituais que estiveram em evidência ao longo dos anos 60 e 70. Segundo Frederico Morais: “Os anos 80, no Brasil, foram marcados por uma forte e envolvente revitalização da pintura, que significou um reencontro do artista com a emoção e o prazer, após quase duas décadas de predomínio de uma arte fria e hermética.” (Morais, 1991)

O mercado também esteve afoito em absorver o *novo*, o que no caso não passava de uma produção concentrada em um dos formatos plásticos mais tradicionais: a pintura, expressão artística bem adaptada à estrutura de museus e para a qual era mais fácil definir critérios de valor, dada a existência única de cada obra, ou mais precisamente, nos moldes do pensamento de Walter Benjamin (1985), a sua essência não-reprodutível. Toda a dificuldade de valorar obras conceituais, que abdicavam da materialidade, ou produções em vídeo, por exemplo, cujas reproduções, não distinguíveis *a priori* dos originais, podiam estar em toda a parte, dava lugar a um modelo já reconhecido. Um alívio para o mercado e para as instituições de arte.

O fenômeno estava dado: diversas exposições e textos falavam do assunto, consagravam artistas jovens, muitos em fase inicial de suas carreiras; houve uma repercussão intensa, com veículos não especializados em arte, tais como jornais e revistas. Todos mencionavam uma nova geração da arte brasileira, sendo o reaparecimento da pintura uma de suas principais características. Títulos como “Os super-heróis da *nova pintura brasileira*” (*Folha de São Paulo*, 14/08/1984) ou “Humor à luz do sol: as obras da geração 80 tomam os jardins” (*Istoé*, 25/07/1984) refletem a atmosfera festiva que se cria em torno dessa geração responsável por apresentar uma arte coberta pelas adjetivações mais propícias ao período de abertura democrática: *descomplicada, despreziosa, alegre, jovem, irônica e capaz de mostrar que* “um quadro não precisa ser apreciado com a mão no queixo, olhos apertados e ar de seriedade” (Xexéo, 1984).

O estrondoso sucesso e a boa receptividade da mídia aos poucos dão lugar a um intenso debate crítico. Pesquisadores e críticos de arte começam a problematizar a produção do período, questionando a aclamação exacerbada e eufórica em torno de uma

geração de artistas tão jovens. O que antes era alegria, arte despreziosa, passa a ser tomado, em visões mais extremas, como futilidade, descaso com a tradição artística e com os problemas sociais. O antes *exercício de liberdade* (Mário Pedrosa) protagonizado pelos jovens artistas converte-se em atitude artística conformista e nostálgica: o mais puro exemplo de como a voracidade do mercado de arte pode celebrar jovens artistas da noite para o dia. Na visão de Martin Grossmann:

A *transvanguardia*, por exemplo, apoiava-se na sua história - há nesse caso, um diálogo frutífero com o seu passado. No entanto essa mesma tradição perdeu sua força no nosso contexto, principalmente pelo fato de não termos as referências in loco (em museus) como os europeus e os americanos. A debilidade desse nosso *revival* torna-se ainda mais evidente quando é sabido que a maioria de nossos jovens artistas pintores desconheciam a pequena história da pintura brasileira, ignorando até jóias mais recentes como Malfatti, Guignard ou Volpi, por exemplo. (Grossmann, 2001)

Já para Ricardo Basbaum, o problema é que a crítica responsável por lançar e legitimar a Geração 80 “esquiva-se do confronto direto com as obras para centrar-se em aspectos comportamentais de uma geração”. Com isso, o próprio termo “Geração 80” adquire o status de um rótulo vazio, muitas vezes incapaz de dar conta de uma produção heterogênea. Diz ele:

É interessante destacar que a ausência de uma leitura crítica em contato direto com as novas obras não prejudica a repercussão do fenômeno da Geração 80. De fato, as ideias que acabam consagrando-se como representativas do trabalho desses artistas desempenham um papel altamente eficiente como *slogans*, frases de efeito, chamarizes sugestivos, a um só tempo sedutores e transgressores, fluindo através dos meios de comunicação de massa: prazer, rebeldia, alegria, espírito libertário, ocupação de novos espaços, o efêmero, arte não cerebral, etc. (...) Torna-se necessário reconhecer que esta adjetivação apresenta alto grau de eficiência, ao destacar de imediato a nova produção da produção anterior – e ‘Geração 80’ é um *slogan* eficiente – mas, na falta de outra dimensão crítica mais consistente, transforma-se em frágeis conceitos, sujeitos ao consumo desgastante da mídia. (Basbaum, 2001)

É, assim, natural e legítima a busca, por parte de uma crítica de arte, por destacar uma “nova” produção, reconhecendo suas características e apresentando à sociedade, mas no caso da Geração 80” na ótica de Basbaum, faltaram análises mais criteriosas, focadas nas obras, e não provindas de um discurso amplo, genérico e importado sobre a pintura. São bases desse discurso as formulações teóricas do crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva sobre a transvanguarda². Contribuem, também, para esse quadro,

2 Em 1979, Bonito Oliva formula o termo transvanguarda para caracterizar a produção italiana do período, representada por artistas como Clemente, Chia, Cucchi, e Paladino entre outros, cujos trabalhos, apresentados no formato bidimensional, podiam ser caracterizados por uma retomada da posse da subjetividade do artista. O autor defende a ideia de que a forma de operar desses artistas é bastante distinta daquela que se tornou característica do modernismo, quando as proposições coletivas para a arte, encabeçadas pelos movimentos de vanguarda, marcavam uma situação caracterizada pelo que chama de darwinismo linguístico, uma vez que a legitimidade da produção artística sustentava-se na contínua inovação do estilo e do discurso sobre arte. A transvanguarda repre-

o sucesso internacional do neo-expressionismo e o reaquecimento do mercado com a volta da pintura conferindo novamente uma materialidade à produção artística.

As críticas de Basbaum a alguns posicionamentos da crítica de arte nacional em relação à produção do período atentam para uma demanda por análises mais específicas sobre aquelas obras e contribuem para relativizar de maneira sensata a celebração eufórica que rondava a Geração 80, sobretudo no que diz respeito ao alvoroço da mídia e do mercado. Por outro lado, algumas características comportamentais e posicionamentos dessa geração, levantados por essa crítica mais entusiasta e atrelados ao próprio retorno da pintura, são bastante pertinentes para um debate sobre as configurações do cenário contemporâneo.

Frederico Morais foi um dos principais articuladores dessa nova pintura que despontava no Brasil. Ao longo dos textos que escreve para exposições coletivas do período, o autor formula um conjunto de argumentações sobre a “nova pintura”. Segundo Basbaum, podemos encontrar no texto “*Gute Nacht Herr Baselitz* ou Hélio Oiticica Onde Está Você”, de Morais para o catálogo da Exposição *Como Vai Você Geração 80?*, alguns pontos que sintetizam seu posicionamento em relação à produção do período. São eles: a associação da pintura com prazer e emoção; o nomadismo descompromissado atribuído ao jovem artista (que incorpora diversas referências e materiais); a pintura como reação à arte excessivamente intelectual do período anterior.

Todas essas características estão nas formulações de Bonito Oliva sobre a *transvanguardia*. Seriam, então, transposições arbitrárias de um discurso importado?

Diferentemente das vanguardas dos anos 1960 (artísticas, políticas) que sonhavam colocar a imaginação no Poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas de hoje descreem da política e do futuro. Mas não são exatamente pessimistas, ou melhor, preferem deixar as grandes questões de lado. E na medida em que não estão preocupados com o futuro, investem no presente, no prazer, nos materiais precários, realizam obras que não querem a eternidade dos museus, nem as póstumas. (Morais, 1984).

O tom de Frederico Morais ao abordar a pintura é sempre o de uma defesa apaixonada, entusiasmada: “dizem que é *bad painting*, eu a vejo linda. Dizem que é feia, ultrajante – eu a sinto sensualíssima”. Todavia, vale lembrar que o autor estava em contato direto com as obras e com os artistas, uma vez que seus textos eram produzidos geralmente para os catálogos das exposições.

Havia, por conta da abertura democrática, gerando uma nova situação, um clima otimista em torno do que fosse renovação, novidade, assim como uma grande necessidade em se atualizar a produção nacional. Por isso, a ênfase da crítica do período recai sobre a

senta, portanto, esse momento além da vanguarda, quando o artista abandona a missão de evocar o novo e assume a possibilidade de se inspirar em (e até mesmo de se apropriar de) diferentes estilos (do passado recente ao mais longínquo), estabelecendo livres conexões oriundas de sua sensibilidade particular.

geração, muito mais do que sobre as poéticas dos artistas em particular. O trecho a seguir de Marcus Lontra sintetiza a atmosfera narrada pelos textos da época:

Herdeiros do silêncio, essa geração sonhava com muito som, muito sol e *rock and roll*. Nas artes, perpassava um sentimento de liberdade, m desejo de ser feliz, de pintar a vida com cores fortes e vibrantes, valorizando o gesto, a ação. Ao esgotamento do modernismo e ao excessivo suporte teórico que confinava a arte em uma espécie de castelo acadêmico somente penetrado por mentes e espíritos elevados, contrapunha-se um desejo de fazer da arte o local das emoções, um caldeirão borbulhante de odores, prazeres e sensações. Esse compromisso hedonista, essa ânsia de ser feliz vai encontrar suas raízes no desejo coletivo de “participar”, de integrar a coletividade democrática que se sonhava. (Costa, 2004)

A nova “safra” de artistas que surgia no âmbito de tendências internacionais, legitimadas também por exposições coletivas e postulados teóricos, influenciava esse tipo de posicionamento por parte da nossa crítica. Cocchiarale afirma que havia várias exposições internacionais, na época, afinadas com a defesa da volta da pintura, “todas se opunham ao tom intelectual das tendências minimalistas e conceituais e propunham a volta do fazer (pintar) como meio de recuperar a subjetividade do artista e do público, a partir do prazer sensível”. Nesse sentido, a superação do intelectualismo conceitual pressupunha “a ênfase na esfera corporal, sensível, como também na pintura e sua materialidade” (Cocchiarale, 2004). O autor enxerga essa posição em curadores da época, como Achille Bonito Oliva (*Vanguarda / Transvanguarda*, Roma e Milão, 1982) e Márcia Tucker (*Bad Painting*, Museum of Contemporary Art de Nova York, 1978).

Frederico Moraes menciona, por sua vez, o escrito de Jean Marc Poinot sobre a representação francesa no Catálogo da XII Bienal de Paris, em 1982, afirmando que isso pode ser atribuído à Geração 80:

Alguns quiseram ver no frescor dos temas uma forma inocente de reagir à crise ambiente, uma espécie de sadia ignorância: parece-me antes que há um voltar-se para o mundo interior, um tipo de recusa do presente adulto. Nem por isso esses artistas são uns inocentes e tal regressão tem provavelmente uma qualidade liberatória menos perigosa que as tentativas de totalitarismo dogmático de alguns de seus predecessores. (Moraes, 1984)

O crítico Roberto Pontual, em seu livro *Explode Geração*, ressalta o fato de que esses jovens artistas que despontam nos anos 1980 são herdeiros de vinte anos da recente história do Brasil. Eram ainda crianças quando, em 1964, a ditadura militar se instaura no país. Presenciam, contudo, ainda bastante jovens, a abertura democrática.

Como o núcleo que constitui uma geração em causa é por natureza, contestador de uma circunstância prévia – filho desviando a rota do pai, sensualidade tomando o lugar da repressão, malícia substituindo mentira – melhor maneira não há, para retratá-lo, do que partir daquilo que através dele se nega. Assim, em uma primeira instância, o estilo da Geração 80 se tece com uma série de nadas: nada de frieza, nada de olimpismo, nada de altas teorias, nada de conceituação abusiva... (Pontual, 2004)

A produção da Geração 80 é, assim, tanto fruto de uma onda de jovens artistas em busca de espaço para se expressar quanto de uma crítica de arte que quer revelar uma nova maneira de se “fazer arte” nesse contexto político novo. Ambos se inspiravam num discurso internacional que parecia encaixar-se precisamente aos seus propósitos. Os primeiros críticos que abordaram o fenômeno focavam suas análises em atributos comuns. Apesar das características gerais da produção dos anos 80 terem contribuído para a fixação de um rótulo que, como qualquer outro, esvaziava o potencial de leitura das obras de cada artista e suas particularidades, uma das principais características da produção do período é justamente que o *novo* era muito mais uma atitude em relação à arte: de retomar a pintura, de visitar descompromissadamente diferentes estilos do passado, identificada na maior parte dos artistas que despontavam no período, do que propriamente um estilo ou algum postulado estético.

A centralidade da pintura, manifestação tomada como ultrapassada nos anos 1970, reiterava o fato de que os critérios baseados no ineditismo estilístico já não podiam ser tomados como algo que se referenciasse à “atualidade artística” e isso, por si, já indica uma mudança na organização cultural daqueles tempos, algo que remete a um possível esgotamento dos valores associados à modernidade.

A PINTURA PAULISTANA (1982-1986)

A exploração da pintura é o ponto controverso entre diferentes artistas que despontam, tais como Nuno Ramos e Rodrigo Andrade, então expoentes da Casa 7 (1982-1985); e Leda Catunda, Leonilson e Mônica Nador, artistas provenientes da Faap.

De um ponto de vista mais amplo, a geração de artistas dessa década demonstra um forte interesse em desatrelar a arte de um posicionamento ideológico necessário, de uma postura “cerebral” que se tornou preponderante nos anos 70. Por isso a retomada da pintura em seus aspectos mais propícios à manifestação da subjetividade: gestualidade (geralmente favorecida pelo grande formato dos suportes), aplicação de cores intensas, figuração simplificada ou desenvolvida sem grande rigor. Outra característica relevante que justifica a centralidade da pintura é a grande importância conferida ao “fazer”. A intervenção manual era algo que havia sido praticamente abandonado pelos artistas vinculados à arte conceitual, manifestação artística que marca a produção dos anos de 1970 e que se caracteriza pela preponderância da ideia como processo e por um posicionamento radicalmente crítico em relação às instituições de arte e ao caráter mercadológico da obra, aproximando-se da noção de uma “arte desmaterializada”. Na visão de Cristina Freire:

As proposições conceituais negam a aura de eternidade, o sentido único e permanente e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria. É nesse momento que as performances, instáveis no tempo, e as instalações, transitórias no espaço, tornam-se poéticas significativas. A efemeridade das propostas sugere a mais íntima relação entre

arte e vida. Frequentemente são ações que ao se situar num corpo mais amplo (social e político) incluem projetos que expandem o limite da subjetividade, misturando as esferas do público e do privado. (Freire, 2006)

Privilegiando a recuperação do fazer manual garantido pelo ato pictórico, artistas dos anos 1980 assumem uma postura menos crítica e politizada do que os do período que os precede. Essa preponderância do fazer implica também uma baixa preocupação com o acabamento do “produto final”, sendo a ausência do chassi uma marca de seus trabalhos. As obras *Narciso*, de Leonilson, e *Campo 6*, de Mônica Nador, são realizadas sobre lonas desprovidas de chassis. Muitas pinturas da Casa 7, sobretudo do período anterior a 1985, são realizadas sobre o papel Kraft, um material de muito pouca durabilidade, o que coloca o ato de intervenção pictórica como tão ou mais importante do que a própria obra que dele resultava.

Essa nostalgia do “fazer” é o que justifica valores muito corriqueiramente atribuídos à produção do período, tais como “a volta do prazer de pintar” ou “o quadro como depósito de energias”, que remetem à Achille Bonito Oliva e que foram incorporados por parte da crítica de arte nacional, tal como vimos anteriormente. E, de fato, a busca pelo “fazer pictórico” está presente mesmo em obras de caráter mais racional e, portanto, mais próximas do sentido adquirido pela arte dos anos 60 e 70, tal como “Entre o Figurativo e o Abstrato”, de Leda Catunda. Por mais crítica (em relação à própria natureza da pintura e da natureza da imagem em nossa sociedade) que seja a obra dessa artista, sua opção pela pintura remete a uma valorização da ação manual, um âmbito destinado à subjetividade de um agente.

Assim, apesar da opção pela pintura estar em consonância com uma busca pela manifestação da subjetividade, o que é nítido nas obras de Leonilson, Nuno Ramos e Rodrigo Andrade, essa postura não é uma característica que pode ser atribuída genericamente à Geração 80. As obras de Catunda e Nador (do período entre 1982 e 1985), por exemplo, caracterizam-se por um posicionamento autocrítico em relação à pintura que realizam. No caso de Mônica, isso se dá pelo diálogo que estabelece com a tradição pictórica minimalista, o que remete ao próprio fim da pintura de tradição moderna, algo que a artista ironiza por meio de títulos como *Bom e Velho Monocromático* e pela combinação entre essa tradição pictórica moderna e uma ornamentação que evoca uma noção de beleza que se tornou ultrapassada no âmbito do modernismo. No caso de Leda, isso se dá por meio de uma atitude irônica que combina a apropriação duchampiana com o seu principal rival: a pintura.

Por esse motivo, a pintura realizada no Brasil naqueles anos não podia ser agrupada estilisticamente como algo dotado de uma identidade comum. Como vimos, trabalhos como *Entre o Figurativo e o Abstrato*, de Leda Catunda, e um *Sem Título*, de Rodrigo Andrade, partem de princípios diametralmente opostos. A primeira, repleta de ironia, é uma obra de apelo racional, direcionando o observador a, ao menos, uma mínima reflexão crítica

sobre a natureza das imagens com as quais nos defrontamos cotidianamente. A segunda é uma obra de natureza expressiva em que, através da gestualidade no ato mesmo de pintar, o artista busca dar vazão a aspectos de sua interioridade.

A tradição expressionista, de natureza mais lírica e emocional que outras manifestações modernas, foi uma base importante para as tendências internacionais de retomada da pintura dos anos 80, que influenciaram fortemente a produção nacional. Essa tradição foi incorporada principalmente por artistas que buscavam assumir a pintura como um espaço propício à manifestação da subjetividade, um âmbito da expressão humana que havia sido renegado pela arte de caráter ideológico das décadas anteriores. Os artistas da Casa 7 remetem a tais valores. Valendo-se tanto das influências recentes do neo-expressionismo quanto da própria tradição expressionista, Nuno Ramos e Rodrigo Andrade desenvolvem obras que primam pela expressão enérgica de estados emocionais. O peso de suas obras, marcadas pela materialidade da tinta e pela gestualidade, vincula-se a essas tensões existenciais vivenciadas no âmbito da individualidade.

A obra de Leonilson também evoca seu sentido da dimensão da subjetividade, porém, no princípio de sua carreira, suas pinturas remetem muito mais à questão do “fazer pictórico”, atrelado a valores como liberdade e espontaneidade, do que propriamente à expressão imediata (e carregada de densidade) dos estados emocionais. Não há uma ligação direta com a produção neoexpressionista, mas uma identificação com alguns valores que remetem à base teórica de Bonito Oliva, tais como “ecletismo” e o “prazer de pintar”. Um diálogo intertextual com referências diversas é uma das características da produção desse artista. O desenho começa a assumir a função simbólica que caracterizará sua obra mais madura. Com o passar do tempo, Leonilson incorpora outros elementos (palavras, bordados e outros materiais heterogêneos) e elabora, de fato, sua poética confessional, marcada por um lirismo bastante diverso daquele caracteristicamente expressionista.

Todavia, mais do que uma ênfase dos aspectos subjetivos – algo que não se notava tão fortemente em obras como *Campo 6*, de a Nador e *Entre o Figurativo e o Abstrato*, de Catunda, apesar da opção pelo fazer pictórico – essa geração demarcava uma diferente em relação com a arte. No primeiro momento, o que se percebia era a centralidade da pintura, algo que permeou todo o discurso. No segundo momento, análises procuravam evocar os aspectos comuns daquela produção. O problema é que se tratava de uma pintura estilisticamente bastante diversa, que estabelecia diálogos intertextuais com um amplo leque de referências artísticas modernistas, assim como com imagens provindas dos meios de comunicação de massa, tais como televisão, revistas, gibis etc. Era difícil, portanto, unificar a leitura da Geração 80 dentro de uma linha interpretativa comum.

Vale notar que não há grande inovação estilística na produção, mas um estado de retomada do passado, de colagem de distintas referências, talvez por isso muitas leituras ainda hoje enfatizem seu caráter conservador e seu apelo mercadológico. Nas obras analisadas, podem-se perceber referências distintas, tanto nacionais quanto internacionais,

de períodos históricos remotos ou recentes, de tendências mais expressionistas a tendências mais racionalizadas. Por esses motivos, uma coesão improvável entre os diferentes artistas faz-se paradoxalmente necessária para a percepção de sua real dimensão, uma vez que a pluralidade de referências é justamente a principal característica dos artistas que retomam o fazer pictórico. Isso explica a apropriação generalizada das teses de Bonito Oliva percebida criticamente por Ricardo Basbaum, como vimos. Afinal, esse crítico italiano é um dos primeiros a notar que o “darwinismo lingüístico” característico da era das vanguardas não se ajustava mais a uma produção contemporânea que parecia uma miscelânea de estilos e referências.

Há, sem dúvida, muito para ser analisado de cada artista em particular e também uma demanda sólida por uma percepção crítica do contexto cultural e criativo. A abordagem coletiva da produção desses artistas remete a uma sensibilidade diferente daquela que caracterizou as gerações anteriores. Vista por esse prisma coletivo, a produção dos anos 1980 parece inaugurar, no Brasil, o que se convencionou chamar de pós-modernidade. Independente de qualquer juízo de valor que se possa atribuir à produção da Geração 80 é marco de uma inédita forma de experiência cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. “Casa 7: pintura”. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), 1985 (catálogo de exposição).
- BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, Marca D’Água, Contra Capa, 2001.
- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na era de Sua Reprodutibilidade Técnica”. *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COCCHIARALE, Fernando. “A volta da pintura na era das exposições”. In: COSTA, Marcus de Lontra. *Onde está você geração 80?*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar, 1997.
- FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson e DBA, 1998.
- OLIVA, A. B. *The international trans-avantgarde*. Milano, 1982.
- GUINLE, Jorge. “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. “Geração 80” ou: Como matei uma aula de arte num shopping center”. *Módulo*. Rio de Janeiro, jul./ago 1984. Edição Especial, *Como vai Você Geração 80?*
- MORAIS, Frederico. *Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?*. Revista *Módulo*, Rio de Janeiro, jul./ago. 1984. Edição Especial – “Como vai Você Geração 80?”.
- PONTUAL, Roberto. “Explode, geração”. In: COSTA, Marcus de Lontra. *Onde está você geração 80?* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

III Seminário Semestral de Curadoria*

RICARDO BASBAUM E LISETTE LAGNADO**

Palavras-chave:
crítica; curadoria;
conceitualismos;
instituição; Bienais.

Key words:
criticism; curatorship;
conceptualism;
institution; Biennials.

Resumo: Trabalhar com a premissa de que a prática curatorial exige uma formação crítica do curador significa desenhar um perfil intelectual que afaste a hipótese de restringir suas tarefas a serviços da produção. Esse partido traz, porém, a responsabilidade e necessidade de uma intervenção além dos domínios do espaço expositivo, na vida pública. Dessa perspectiva, como entender o papel do artista além de mero produtor de objetos artísticos, quando seu fazer reúne crítica, agenciamento e curadoria? Se a transversalidade propicia formatos diferenciados de atuação curatorial, quais são, em contrapartida, os perigos a serem mapeados? Como pertencer à classe artística e conseguir isenção para criticar ao mesmo tempo?

Abstract: *The premise that curatorial practice requires that the curator have art-critical training implies an intellectual profile not restricted to production services. This approach, however, brings with it the responsibility and need for intervention beyond the domains of the expository space, in public life. From this perspective, how should the artist's role be understood, beyond being a mere producer of art projects, when his/her practice involves criticism, agencing and curatorship? If transversality provides differentiated formats of curatorial activity, what, in turn, are the dangers to be mapped? How can one belong to the artistic class yet maintain a degree of separation in order to simultaneously criticize it?*

*Cada seminário é organizado a partir de uma troca por escrito entre os participantes, resultando num roteiro construído para um encontro dialógico. O III Seminário foi um evento aberto ao público no dia 16 de junho de 2009.

**Ricardo Basbaum é artista e professor de Arte e Curadoria da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), hoje também professor no Mestrado em Artes Visuais da Fasm. Como artista, participou em 2007, entre inúmeras exposições, da Documenta 12 (Kassel, Alemanha), a mais prestigiada mostra internacional.

LISETTE LAGNADO: *Então, Ricardo, vou retomar uma frase sua a respeito do eu-você para discutir o papel do curador: “Se eu quiser contribuir, devo ser um integrante, como os outros.” No caso, você está situando o leitor que você não tem interesse em “atuar como uma espécie de ‘diretor’ ou coordenador de atividades, separado do grupo”. Tenho defendido aqui, mas também em artigos e palestras, que o curador não pode deixar de lado sua formação crítica. Com isso, quero afastar, por um lado, a redução das tarefas do curador ao trabalho, ainda que incontornável, de produção; por outro lado, quero insistir na responsabilidade intelectual do curador na vida pública, ou seja, a necessidade de sua intervenção para além dos domínios do espaço expositivo. Gostaria que você falasse sobre uma equação difícil: como pertencer e criticar ao mesmo tempo? Tuas observações críticas sobre a pintura dos anos 1980 têm essa duplicidade: foram escritas por um artista, mas um artista que, não sendo um “pintor”, não aparece na interpretação consagrada sobre tua geração e que se consolidou como narrativa oficial. Será que essa situação “à margem” constitui uma chave para compreender por que até hoje, mais de vinte anos após a primeira publicação de “Pintura dos anos 80: algumas observações críticas”, é a reflexão mais consequente que tenha sido feita?*

RICARDO BASBAUM: Esse é um ponto chave das relações de qualquer um (literalmente: seja crítico, curador, espectador, artista etc.) com a obra de arte: deixar-se envolver pelo apelo empático, imediato, do contato direto; e processar esse contato em termos de produção de distâncias, ou seja, ter um resultado produtivo deste contato – tanto de um sujeito, quanto da obra – que se dê enquanto transformação, de sermos outros em relação à situação anterior ao contato. Trata-se de produção de alteridades, com toda a complexidade que sabemos ser característica desse processo. É uma condição aguda e procuro percebê-la a partir da posição que me propus ocupar nessa cadeia de relações, isto é, como artista. Talvez essa condição possa ser resumida nos termos que nomeavam o projeto de curadoria que realizei no Porto, em 2001: “mistura + confronto”: deixar que se percam os contornos de uma coisa e outra (sujeito e obra; eu e você; etc.), para em seguida estabelecer um combate em que não há vencedores ou vencidos (algo próximo ao jogo ou diálogo – mas que não se reduz a esses campos, ao portar alguns graus de perversidade).

Tenho procurado investigar o papel do artista além de mero produtor de obras de arte, para exercer uma atuação também nos campos da crítica, agenciamento e curadoria. Desde logo, compreendi que o investimento na construção de uma poética (atuação enquanto artista) não poderia ser abandonado a cada momento em que estivesse organizando minha atuação a partir de outros papéis e demandas (agenciamento, crítica, curadoria etc.) – a singularidade de minha intervenção deveria se dar sempre do cultivo deste núcleo poético a partir do qual me inscrevo como artista. Nesse sentido, fui aos poucos delimitando um terreno de atuação com marcos ou sinalizadores que pudessem identificar um certo lugar, prática ou metodologia que inevitavelmente apontassem para uma movimentação cautelosa, de modo a não

me distanciar da elaboração desse núcleo poético, do poema; ou melhor, de modo a poder me deslocar para os diversos campos ou papéis de atuação – que sempre acaba se organizando no sentido de elaborar uma intervenção. Percebi que ao deslocar a elaboração do jogo poético para áreas diversas poderia negociar de modo mais apropriado minhas posições no campo, resguardando certa autonomia em meus deslocamentos. É nesse deliberado movimento de cruzar fronteiras que se localiza o nó do problema que você aponta: entregar-se ao contato intensivo (proximidade) e constituir espaço, distanciamento. Com certo humor, identifico essa dinâmica a partir da sigla V.C.P.: Vivência Crítica Participante.¹

Quanto aos anos 80, há uma escandalosa lacuna crítica e historiográfica, quase patológica talvez – veemente enquanto sintoma – que faz com que se construa a história do período a partir de um clichê repetido mecanicamente e inteiramente vazio de sentido (“volta à pintura”). Índice, no mínimo, da falta de um pensamento independente.

LL: *No campo da crítica, vimos que é necessário gerar conceitos novos para dar conta de fenômenos estéticos que surgem de uma prática que até então teve uma configuração já delimitada e decodificada. Para dar um exemplo, Tunga inventou a instauração, um estado que se situa entre a instalação e a performance, cujo sentido gera um diferencial em relação a duas modalidades artísticas que pareciam ter chegado ao limite de suas potencialidades². Mais recentemente, Regina Melim lança o conceito de performance, que você endossa, ao vincular experimentação e participação. São duas posições que desviam da definição da performance tal como foi compreendida a partir das experiências dos anos 1960. Você acha que a invenção de conceitos permite uma continuidade entre as formas históricas e o momento contemporâneo?*

RB: Gosto do modo com que você e Regina propõem os conceitos de instauração e performance, pelo deslocamento que trazem, tanto em direção à presença do corpo como em termos da mobilização de relações arte/vida. Além disso, apontam ainda para certa ambiência experimental que é sempre importante enfatizar. Mas, sobretudo, indicam uma situação híbrida, que para mim é sempre mais interessante: escapam da performance enquanto campo isolado e propriamente caracterizado apenas em sua autonomia, para ocupar o espaço em que os diferentes meios e formas de ação podem convergir uns sobre os outros – instalação, performance, objeto, intervenção, vídeo, escultura etc.: vejo tanto a instauração como a performance cultivando uma abertura intermídia e multimídia, interessadas em acentuar a passagem através da qual se configura o momento poético, os instantes de arte (mais do que deter-

¹ Cf. Ricardo Basbaum, “V.C.P.- Vivência Crítica Participante”. *Ars*, ano 6, n° 11, 2008, pp. 27-38.

² Cf. Lisette Lagnado, “A instauração: um conceito entre instalação e performance”. Artigo originalmente publicado em: *Lapiz*. Revista Internacional de Arte, n° 134-135. Madri, julho / setembro, 1997.

minar fronteiras e linhas fixas). Assim, as categorias e conceitos são postos como ferramentas de ação e não como índice ou rótulo identificador e portador de um arquivamento estático, classificador.

LL: *Muito se fala hoje de arte conceitual, a despeito da localização histórica dessa tendência. Gostaria que você apresentasse teu ponto de vista crítico e artístico. Você defenderia a permanência da arte conceitual? Na tua prática artística, os procedimentos da arte conceitual continuaram vigorando nos anos 80, quando proclamava-se a “virada”.*

RB: A chave histórica da chamada arte conceitual tem sido sim revista nos últimos anos – ocorreram algumas exposições e publicações, com o intuito de perceber melhor qual o seu legado e influência no presente. Se, por um lado, arte conceitual se confunde com experimentalismo, no sentido de avançar para além dos suportes e espaços convencionais, por outro, também, se mescla em diversos graus com as relações entre arte e política e com as atitudes da crítica institucional. Além disso, traz elementos para pensarmos as negociações constantes por uma autonomia da arte e do artista frente às determinações econômicas do circuito de arte e pela defesa do sentido da obra em suas diversas etapas e transações, elaborando críticas ao formalismo e esteticismo. Para mim, parece claro que a arte contemporânea é constituída por uma inevitável dimensão conceitual, e é em decorrência deste traço que elabora seu funcionamento – nesse sentido, mesmo a pintura dos anos 80 (que na época foi aclamada por seus propagandistas como anti-conceitual) possui uma dimensão conceitual explícita, tanto em sua pragmática eficiente junto ao circuito quanto em sua consciência frente a uma história da arte e dimensão cultural da imagem.

Faço parte de um grupo de artistas que começou a atuar nos anos 80, procurando adotar uma postura aberta a diversas formas de linguagem e a certos recursos experimentais, atento à imagem do artista e às relações com o circuito. Assim, foi fundamental desde o início o contato com a chamada arte conceitual ortodoxa (por exemplo, Kosuth) e não-ortodoxa (por exemplo, Kaprow) em busca de recursos de trabalho e reflexões sobre a arte e o artista. Há aí a importante construção da imagem do artista como próxima do intelectual, que me interessa e serve de referência. Mas, ao mesmo tempo, uma significativa vertente de pensamento da arte brasileira – presente de modo incisivo no Rio de Janeiro, onde vivo e trabalho – enfatiza a importância da dimensão sensível, sensorial, como fundamental e igualmente constitutiva da relação com a obra de arte: este caminho me parece também decisivo, pela ênfase nos processos de constituição do corpo e da subjetividade. Na articulação destas matrizes (sensorial e conceitual), Lygia Clark surge como figura proeminente, quando se constata que seu conceito de “linha orgânica” (1954) já alinhava os dois campos, articulando sensação e conceito de modo instigante e provocante, desempenhando

papel-chave no neoconcretismo e seus desdobramentos.³ É assim que meu trabalho se constitui: nas idas e vindas entre uma irreduzível condição conceitual e o imperativo do enfrentamento sensorial – haverá aí tanto uma fenomenologia do conceito como a efervescência das sensações (sejam imediatas, sejam mediadas), do voltar-se ao (corpo do) outro. Percebo que a área de trabalho que tenho desdobrado se estrutura em direta relação com diversos aspectos de um conceitualismo ampliado, em contato com o corpo e generoso com deslocamentos entre papéis e linguagens – muito além, portanto, da articulação inglesa/norte-americana que marcou a etapa da arte conceitual em finais dos anos 1960.

LL: Assim como há a necessidade de redefinir categorias estéticas, podemos perceber um movimento semelhante na mudança de identidade das mostras. Foi o caso do esgotamento do formato-bienal com a plataforma de Ivo Mesquita para “Em Vivo Contato” na 28ª edição e agora com o 31º Panorama da Arte Brasileira, com curadoria de Adriano Pedrosa. Quando defendendo a responsabilidade intelectual do curador, quero discutir a cilada do sistema neoliberal, que transformou o valor simbólico do “curador independente” numa expressão semântica vil: “serviço terceirizado”. Harald Szeemann (1993-2005) inventa para si a “profissão” de independent curator justamente por conta das estreitezas institucionais que tolhem as práticas artísticas contemporâneas. É preciso lembrar que não fosse a reação desencadeada por sua exposição “When Attitudes Become Form” (1969), talvez não surgissem determinadas características da profissão.⁴ E em que consistia inicialmente? Adaptar a estrutura das instituições às exigências das práticas artísticas contemporâneas e investir em projetos com intensas intenções no lugar de master pieces. Diante de tudo isso, observamos que o chamado curador independente desempenha hoje o papel inverso. Sua dependência econômica acarreta uma submissão moral pouco discutida.

Qual a garantia do profissional que desenha um projeto e se compromete publicamente e internacionalmente a realizá-lo quando a Fundação para a qual trabalha negligencia as publicações, as dívidas assumidas com a comunidade de artistas e prestadores de serviços, e ainda recebe censuras em relação a diversos artistas convidados? O debate não logrou eliminar uma gestão personalista. Ainda falta um bom caminho na profissionalização do cargo de curador-geral de uma mostra tão importante no Brasil e no mundo. A elaboração de uma convocatória de projetos que passam por um comitê de especialistas não foi suficientemente compreendida e protegida como um caminho – ainda que sem nenhum purismo de intenção! – para a liberdade do pensamento, sem as ingerências de quem está lá exclusivamente para tornar exequível um projeto expositivo com um programa definido.

É preciso perceber que os cargos de poder não são mais ocupados por monstros fardados em militares como no período da ditadura, mas tampouco a palavra democracia serve de proteção

3 Cf. Ricardo Basbaum, “Within the Organic Line and After” in *Art after conceptual art*, 2006, pp. 87–99.

4 Em 1969, Harald Szeeman faz a mostra “When Attitudes Become Form” na qualidade de diretor do Kunsthalle Bern.

contra o que venho chamando de formas contemporâneas de chantagem. A interiorização da censura atingiu um tal nível de perversão que o curador, que responde por um conjunto ideológico dentro de um espaço de criação, se tornou refém da acepção policial da palavra “profissão”, mais precisamente do “profissional liberal”, que lhe garante os meios de existência.⁵

Você, que participou de uma das diversas provocações do curador alemão Jens Hoffman, de que “a próxima documenta deveria ser curada por um artista”, você levantaria seriamente a bandeira de um curador-artista para a 29ª edição da Bienal, tendo em vista a redefinição do formato da mostra e a experiência em curso na 7ª Bienal do Mercosul?

RB: Formou-se uma nova ambiência na arte brasileira a partir dos anos 80 (quando nossa atuação começa, somos parte da geração da abertura política), sob o impacto desse novo capitalismo (também chamado de capitalismo cognitivo); é claro que não se trata de um efeito local, mas planetário. Qualquer gesto de reflexão sobre a arte do final do século XX deve ser feito a partir do reconhecimento desse re-arranjo (local, global) do circuito ou sistema de arte. É nessa ambiência que o curador independente é pressionado a se tornar “curador funcionário”, ou que os espaços independentes de artistas sobrevivem com patrocínios, por exemplo, da Petrobras – e em que os desdobramentos da arte brasileira recente parecem ser administrados pelos setores de marketing de grandes empresas (Itaú, Branco do Brasil, Oi, Vale do Rio Doce etc.). Nunca as empresas do setor financeiro, comunicação ou minas e energia tiveram tanto interesse (sem dúvida, estratégico, do ponto de vista das empresas) em arte contemporânea e fomento da cultura. Quem quer que desenvolva trabalhos na articulação entre arte e cultura deve ter um mínimo de discernimento do problema, no sentido de indagar qual seria a maneira de configurar seus gestos e formas de ação de modo a reivindicar alguma autonomia ou resistência – no sentido de não permitir uma instrumentalização absoluta.

Concordo com você que a crise da Bienal é uma crise de gestão ou modelo administrativo, reconhecidamente ultrapassado, anacrônico. Isso foi diagnosticado pelos curadores da 28ª Bienal; mas parece ter faltado a veemência necessária para trazer a público a questão e confrontar o anacronismo; não houve habilidade em construir a articulação política que produziria a pressão necessária – articulação do circuito que você indica ter sentido falta, quando foi curadora. Sabemos como isso é complicado – mas é aí que reside o impasse. Nesse sentido, quem quer que assuma a curadoria da 29ª Bienal enfrentará os mesmos crônicos problemas, que se repetirão se não houver a mudança do modelo gerencial ou administrativo. Houve uma tremenda perda quando não se repetiu a prática de escolha do curador através de projeto: sem um comitê de seleção, que organize a submissão de projetos e a escolha final do nome,

⁵ Lembramos que Rancière dedica um capítulo para separar política de polícia em seu livro *O Desentendimento*, traduzido no Brasil um ano depois em 1996.



eu-você: coreografias, jogos e exercícios, 2008
ações, performance, vídeo
7ª Bienal de Xangai
foto: cortesia da Bienal de Xangai



membranosa-entre (NBP), 2009
detalhe de instalação
Luciana Brito Galeria
foto: Ricardo Basbaum

não se tem a credibilidade necessária para trazer transformações. Infelizmente, no Brasil a prática de escolha de curadores ou diretores de museus se dá sempre através da indicação política; praticamente nunca há editais para projetos. O resultado é uma imensa maioria de gestões sem qualquer motivação ou credibilidade para realizar mudanças institucionais. A Bienal do Mercosul, por exemplo, tem se reinventado a cada edição; uma das razões de seu sucesso é a escolha dos curadores através de um projeto de trabalho. Não acredito que um artista à frente da 29ª Bienal possa fazer alguma diferença, enquanto não houver alteração no modelo administrativo.

Mas sua pergunta me faz recordar algumas das reivindicações do coletivo Art Workers Coalition⁶, enunciadas em 1969: “artistas devem ser admitidos como membros do Board de Diretores do Museum of Modern Art de Nova York”; ou mesmo “um comitê de artistas com responsabilidades curatoriais deve ser instituído anualmente para organizar exposições”. Portanto, penso que a presença de artistas poderia fazer diferença se passarem a integrar comissões e comitês de gerenciamento das instituições, por exemplo – ter artistas em situações decisórias e deliberativas poderia eventualmente trazer modos diversos de se perceber e relacionar com instituições e eventos.

LL: Seguindo a trilha que anuncia o fim de todos os modelos, é possível verificar que, depois do evento Geração 80 no Parque Lage (Rio de Janeiro), que conseguiu lançar um branding, o Antarctica Artes com a Folha buscou fazer o mesmo para os anos 1990. A compreensão de que mapeamentos são necessários para uma descentralização do poder da cultura é uma agenda que vem sendo cumprida pelo programa Rumos, do Itaú Cultural, com a clara missão de evidenciar a pluralidade da arte feita do norte ao sul do país. Estamos testemunhando a mudança da identidade das mostras. A Paralela, que é uma mostra com objetivo comercial, virou um Panorama e o último Panorama do MAM-SP parecia uma seleção de artistas para uma Bienal. Nesse sentido, você não acha que há um esgotamento de projetos de mapeamento de jovens artistas – se ainda contabilizarmos a programação de Temporadas de Projetos no Paço das Artes e Selecionados do Centro Cultural São Paulo?

RB: Não há dúvida que nos últimos dez anos os jovens artistas têm sido bastante mapeados, em diversos projetos. Por um lado, esta prática está ligada às relações do campo da arte sob a nova economia, uma vez que é interessante para as empresas associar sua imagem à jovialidade do artista em início de percurso, cheio de energia e disposição (conforme o clichê do “jovem”); por outro, é resultado também dos atuais sistemas de ensino e formação (graduação, pós-graduação), que a cada ano lançam um número considerável de “jovens artistas” no circuito. É espantoso

⁶ Art Workers Coalition: movimento coletivo, composto de artistas e críticos, formado em Nova York em 1969, com o objetivo de combater “as políticas estagnadas dos museus de arte pelo mundo”. Entre outras ações, foi elaborada uma petição de treze pontos incluindo as reivindicações acima. Cf. http://www.wageforwork.com/AWC_Doc.pdf.

como os artistas em início de trabalho têm sido precocemente ultra-mapeados e catalogados – pode ser interessante indagar quais os efeitos na produção de obras e invenção de linguagens de tal hiper-institucionalização e arquivamento, a se colocar desde cedo junto à prática dos artistas; que tipo de arte se produz a partir de tal modo de agenciamento institucional e corporativo? Cabe aos próprios artistas ultra-mapeados desenvolver os mecanismos apropriados de resistência e garantir sua capacidade de deslocamento e invenção, em meio à dinâmica que os captura. Claro que algo interessante pode ser produzido frente à dificuldade e peculiaridade da situação. Mas quando você aponta um “esgotamento de projetos de mapeamento de jovens artistas”, talvez o que possa estar em crise (embora eu tenha dúvidas se existe tal esgotamento) seja a apropriação simplista e sumária do jovem artista a partir da imagem “jovial, energética e rebelde” – esta é a imagem que interessa às empresas patrocinadoras (claro que o clichê não é produzido assim de forma tão rasa; trata-se de imagem mais sofisticada e complexa, mas que nunca abandona a “beleza da jovialidade”, o “momento primeiro em que se é lançado ao mundo”, a “emoção das descobertas”, “o enfrentamento do que já está instituído” etc.). Trata-se de um sistema perverso, pois ao mesmo tempo em que o jovem artista é bem recebido, mapeado, arquivado, apoiado, a partir do momento em que esse artista deixa de ser “jovem” ele é completamente abandonado institucionalmente: as portas se fecham e não há mecanismos tão generosos de apoio e arquivamento que façam justiça à continuidade do trabalho e da pesquisa; as instituições e coleções não se preocupam em acompanhar a dinâmica do circuito para pensar suas coleções (agem sobretudo a partir de seus círculos de relações) etc.

Existem mecanismos de apoio para o jovem artista e para o artista consagrado – que são os que produzem dividendos a partir de imagens-clichê; mas o intenso processo de trabalho e pesquisa, em seus riscos e idas e vindas – próprio do artista em *meio de carreira* (nem jovem, nem consagrado) – não produz o mesmo interesse de investimento institucional e corporativo. Creio que a crise que você menciona é sintoma do esgotamento desta primeira série de clichês quanto à imagem do artista (“jovem” e “consagrado”) e a hesitação (ou desinteresse...) institucional e corporativa em associar suas imagens aos processos de desenvolvimento efetivo das pesquisas. É nesse desenvolvimento – muito mais do que em relação ao artista jovem ou ao consagrado – que se colocam as relações reais entre arte e cultura e que as questões se agudizam de fato; e é aí que então os investimentos refluem, tomando cautela frente ao mundo real, no sentido de evitar o enfrentamento direto com o campo da arte, com as produções efetivas e ativas etc., em seu tensionamento das linhas culturais.

LL: Estamos de acordo que o curador ganha popularidade a medida que o neoliberalismo, por meio do marketing, abocanha o mercado cultural. Nesse processo, perdeu-se o que me parecia ser a ferramenta mais preciosa para a atividade curatorial, a saber: a investigação que fundamenta toda

pesquisa. A partir dos anos 80, o pesquisador de arte foi sendo eclipsado por um tipo de autoridade que não deixa de ser um especialista-generalista formado em cursos diversos. Na Europa e nos Estados Unidos, em virtude da grandeza de suas coleções, as instituições souberam privilegiar a formação em história da arte.⁷ Diferentemente dos círculos anglo-saxões, onde o curador é uma figura de respeito, no Brasil, esse personagem é literalmente demonizado, pré-fabricado a partir de notícias de escândalos. O debate raramente consegue inseri-lo no campo dos estudos da crítica. Quando o faz, em ambientes acadêmicos, vemos que a história das exposições ainda é a história de um campo minado por preconceitos. Os partidos são realmente cindidos, sem negociação: se o outro lado está sempre “abaixo da crítica”, qual o parâmetro objetivo? Fica evidente que o “anti-go” conservador de museu tinha uma ligação mais íntima com a missão do historiador da arte, enquanto a figura do curador independente me parece um desdobramento do crítico moderno, inclusive sua face mais polêmica.

Mas o que significa ser curador independente, ou seja, não ter de responder, em primeira instância, em nome de uma coleção que está sob a sua guarda, não ter de dar consistência e valor a um patrimônio? Poderíamos pensar um potencial subversivo que se articularia justamente nessa condição de falta?

A mesma pergunta, se formulada no contexto brasileiro, conseguiria a mesma resposta? Entre nós, esta falta que caracteriza o trabalho do curador independente é dupla, ambígua também, porque mesmo trabalhando sobre um acervo, este acervo é, de saída, deficitário. Agora, se este curador declara que trabalha na reescritura da narrativa das manifestações culturais, como pensar esta “independência” numa cidade que tem as carências das coleções públicas de arte contemporânea de São Paulo? Como não politizar tarefas em princípio “burocráticas”, como a elaboração de estratégias de parcerias para captação de recursos que possam viabilizar projetos educativos? Nesse sentido, a política de desengajamento se torna mera consequência da perda da autonomia intelectual sobre o projeto.

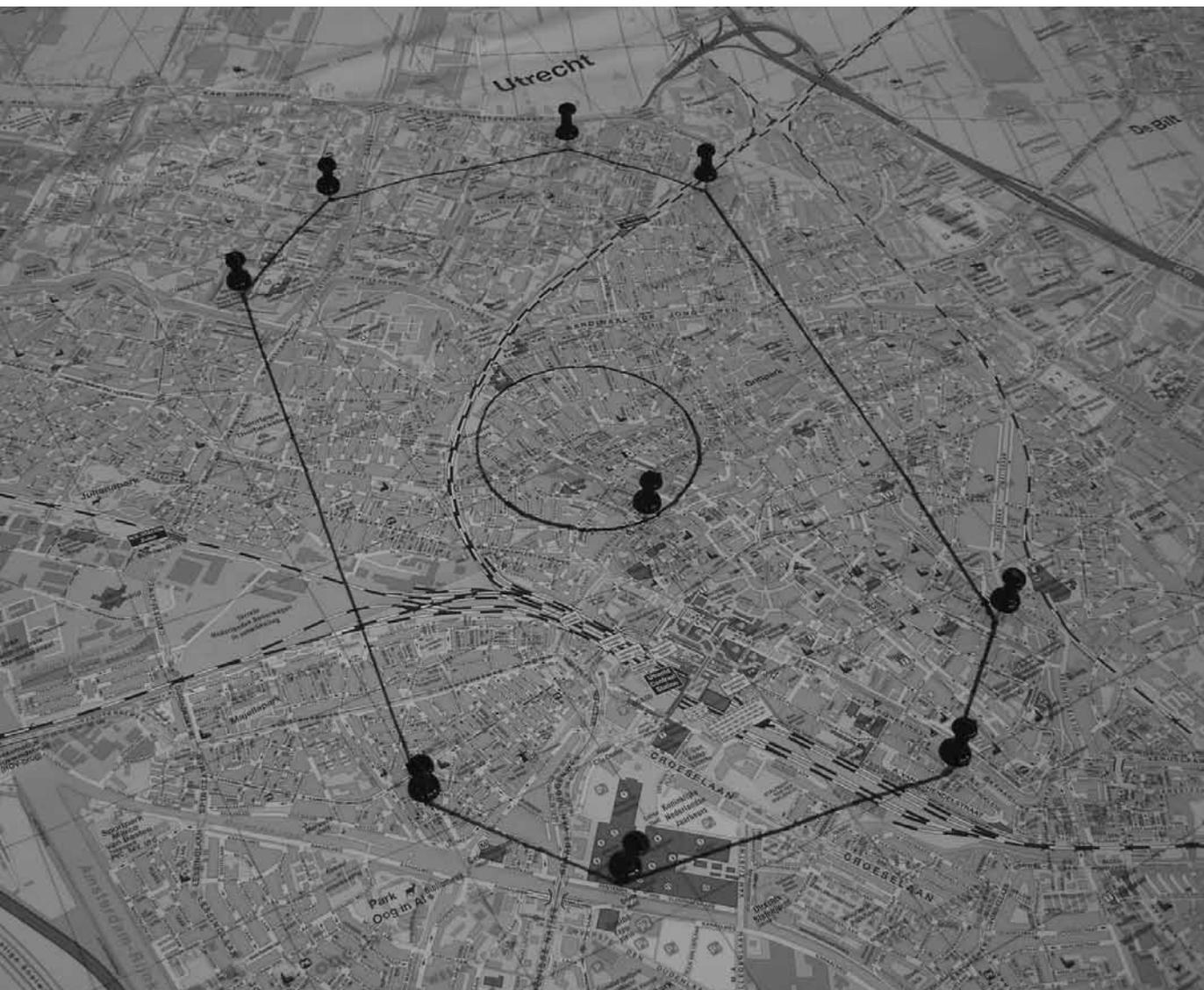
O Brasil faz parte da fortuna crítica dos historiadores europeus e norte-americanos na condição de ex-colônia. Ser curador na América do Sul significa questionar um discurso hegemônico que elegeu paradigmas de vanguarda a partir de Picasso ou Duchamp, Pollock ou Warhol. Não se trata de um “sujeito falante anônimo” (un être parlant anonyme, na acepção de Rancière): tanto o silêncio como as contextualizações simbolizam uma estrutura de subjetivação. Quero dizer que a curadoria tem sua própria forma política, não precisa propor um engajamento. Em si, já denota toda uma organização institucional. Ela permite fazer historicizações. Talvez seja menos “aristocratizante” do que a atividade dos conservadores que operavam por hierarquias e estabeleciam quais os gêneros mais nobres, materiais nobres etc. em virtude da ciência do restauro. Mas suas exclusões são tão problemáticas quanto as inclusões. Por isso, a curadoria é “perigosa”. Por isso, não poderia ser exercida sem o conhecimento do jogo de poder dentro da cultura de massa.

7 Pesquisas recentes revelam, contudo, um dado muito preocupante: jovens curadores migram para cursos de gestão empresarial. Cf. Chin-tao Wu. Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980. São Paulo: Boitempo, 2006.

Na era em que instituições e mercado parecem unir suas forças em direção a eventos espetaculares, o curador vem sendo acusado de tomar a palavra para promover o discurso hegemônico, ao invés de acompanhar projetos de artistas que possam ser dissonantes. O que me parece incompreensível é que o curador se afastou do espaço social antes mesmo de lhe servir de caixa de ressonância. Me pergunto se uma exposição tem o poder de instaurar um lugar que pertence à política, assim como é (ou foi) a fábrica, a rua ou a universidade...

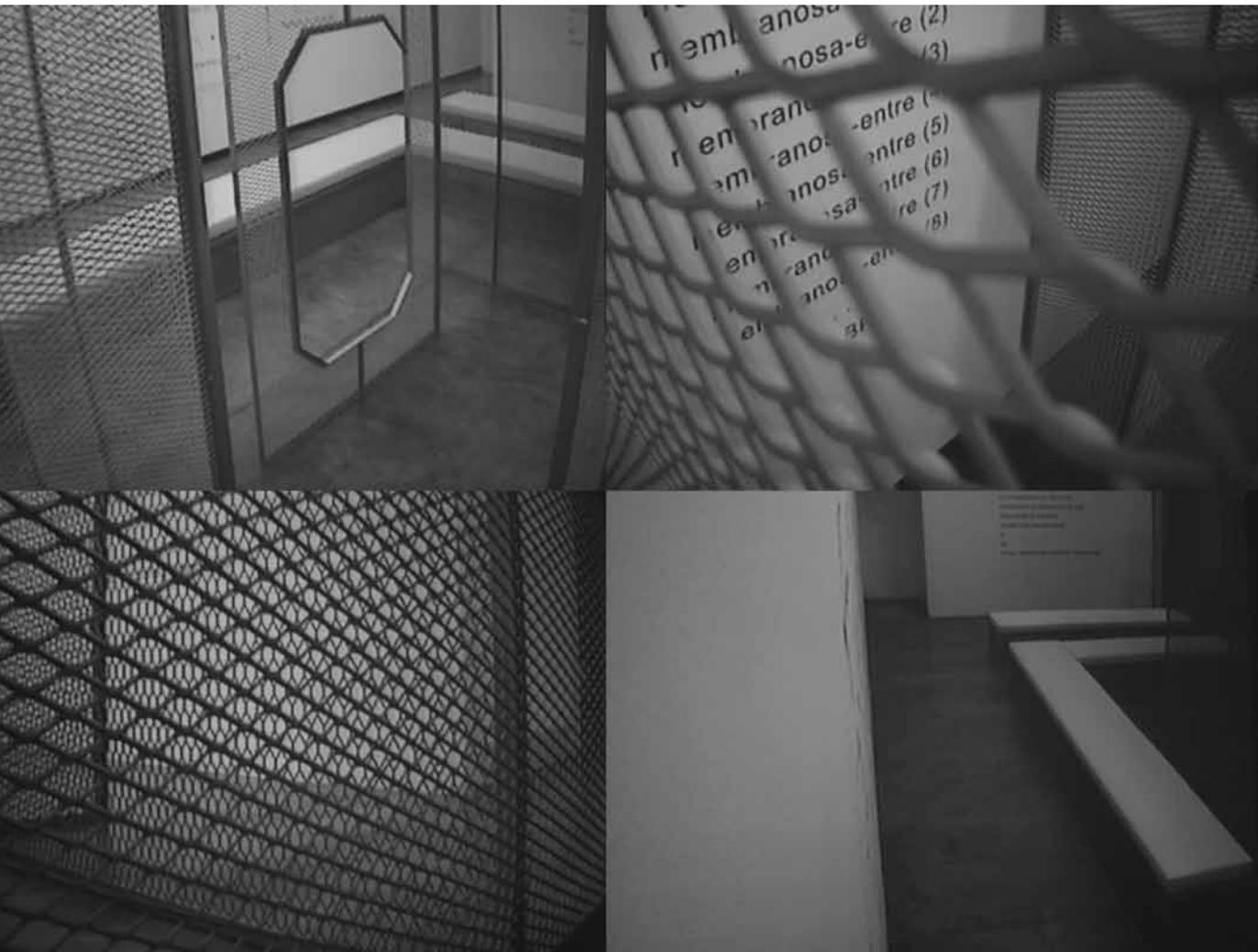
RB: Penso ser interessante você apontar para aspectos “perigosos”⁸ da atividade curatorial, uma vez que, devido à sua direta adequação ao *status-quo* do ambiente da arte dentro do regime econômico neoliberal, o curador é imediatamente identificado como agente de inscrição das obras no arquivo geral da normalidade institucional; ou seja, personagem (no senso-comum) sobretudo pacificador das tensões e conflitos propostos pelas obras, responsável pela inserção dos artistas no jogo hegemônico da arte. Mas quando você recoloca a questão – importante – da potencial “periculosidade” do exercício curatorial, compreendo a possibilidade desse gesto em dois níveis: por um lado, ao conceber o evento, o curador (aquele que inventa e propõe um evento – exposição, jogo, espetáculo, publicação etc.) pode exercer uma intervenção ao nível de sua modalidade e funcionamento, concebendo sua arquitetura e estrutura, indicando quais os segmentos ali contidos e como se inter-relacionam, e mesmo interferindo em modelos de organização, gerenciamento e produção, em contato (ou não) com a instituição com que está trabalhando; ou seja, pode potencialmente construir o evento também em seu nível interno, de gerenciamento, administração etc., buscando autonomia para seu gesto. Por outro lado, cabe ao curador desenvolver, alimentar e acelerar as linhas de contato entre as obras exibidas e a sociedade ou campo da cultura, intensificando os pontos em que efetivamente o poema constitui sua dimensão pública ou comum (empatia, conflitos, tensões, impasses etc.) – ou seja, politizando as obras de modo concreto. Trata-se, neste segundo momento, de conceber a ação curatorial enquanto gesto que se recolhe para privilegiar a relação direta das obras com seu público de espectadores, leitores e visitantes, fazendo-as funcionar em potência significativa. Pode-se assim imaginar a imensa força com que se pode revestir a ação do curador, se tomar para si esta dupla tarefa: articular o evento/exposição em sua arquitetura interna; colocar as obras em funcionamento pleno, ativando seus

8 Talvez seja interessante lembrar que “perigo”, na era moderna, era associado a qualquer elemento estranho ou estrangeiro que pudesse ameaçar a pureza idealizada e asséptica de uma proposta, circuito, sistema ou situação. Daí tópicos como “erro”, “ruído” e “acaso” serem comumente rejeitados como nocivos pelos administradores ou por quem ocupasse postos de gerenciamento ou poder, tornando-se importante veículo para ações e intervenções dos artistas. Para o mundo pós-moderno, entretanto, caracterizado por uma maior horizontalidade entre os processos de produção e consumo (“todo mundo é um artista”), “perigo” parece ser uma espécie de condição ambiental permanente, sempre mantida no limiar de “evento possível” – tanto via catástrofe ambiental ou cósmica (choque de um meteoro), quanto eminência de ataque terrorista ou levante político. Se, no primeiro caso (modernidade), as instâncias de poder procuravam “eliminar” qualquer ameaça de “perigo”, no segundo (contemporaneidade), tal noção é permanentemente cultivada pelas mesmas instâncias, sob a justificativa intimidatória de uma necessária “mobilização iminente” e contínua. Desde a Guerra Fria, somos forçados a viver nossas vidas sob o signo da emergencialidade.



membranosa-entre (NBP), 2009
detalhe de instalação
Luciana Brito Galeria
foto: Ricardo Basbaum

sistema-cinema (membranosa-entre [NBP]), 2009
câmeras de circuito-fechado, instalação
Luciana Brito Galeria
fotos: Ricardo Basbaum



pontos de contato com a sociedade. Nesse caso, sem dúvida que o curador atua com força no jogo político, de forma própria e singular; e, ao mesmo tempo, um evento/exposição assim concebido instauraria uma capacidade de intervenção envolvendo de modo pleno a relação entre “o poético e o político” (como escreve Suely Rolnik, em ressonância com a proposição de Catherine David para a documenta X, 1997), podendo extrair daí importantes efeitos. A proposição acima, entretanto, coloca-se como possibilidade de articulação que para se efetivar envolveria etapas seguidas de contínua negociação: assim, talvez o resultado não se coloque pleno, enquanto autonomia efetivada do evento; mas sempre se podem tensionar limites e assim deslocar as linhas para configurações diversas ou ligeiramente disformes.

LL: *Um curador-artista teria assim a possibilidade de burlar (ou desviar) rotas de inscrição dentro de uma suposta normalidade. Gostaria que você desse um exemplo que você considera bem-sucedido, para que possamos analisá-lo em conjunto.*

RB: Hoje (isto é, no cenário dos últimos 25 anos, em aceleração constante) tantas coisas acontecem pelo planeta e em tal velocidade, que se torna impossível a qualquer um seguir os passos de todas as coisas. Por outro lado, isso faz com que se esteja atento sobretudo a certas redes de relacionamento e contato, apontando para o que passa próximo e que pertence às dinâmicas afins; de modo que o que posso trazer aqui são exemplos permeados por essa proximidade, além de ações e projetos que vivenciei ou mesmo produzi e organizei. De modo direto, cito a experiência proposta por David Medalla, ao criar em 2000 a London Biennale: Medalla inventa uma anti-bienal, absolutamente desburocratizada e impulsionada pelo investimento de desejo de seus participantes – era assim que se produzia valor ali: pela vontade de estar junto, se agrupar, interessar-se pelo erotismo do corpo e do contato coletivo enquanto matrizes de intervenção e produção de pensamento. Diversos grupos se mobilizaram, formou-se uma forte rede de artistas articulados por certa disponibilidade afetiva, muito próxima da maneira como o próprio David Medalla desenvolve seus trabalhos (performances, intervenções, situações participativas, proposições coletivas, forte relação arte/vida). Em 2001 um segmento da London Biennale ocorre no Rio de Janeiro – com a presença de Medalla e Guy Brett –, momento em que novos artistas e outras práticas de ação emergem na cena da cidade, driblando certa estratificação do circuito local.

Penso também no evento Zona Franca, que ocorreu por exatamente 52 semanas, também no Rio de Janeiro, em 2001. Os organizadores (núcleo formado por Alexandre Vogler, Guga Ferraz, Aimberê Cesar, Roosivelt Pinheiro e Adriano Melhem) buscaram um formato voltado diretamente à experimentação e aos diversos meios expressivos – sem impor limites diretos – dando vazão e canalizando uma imensa energia não assimilada pelo circuito de arte institucional (sobretudo na dinâmica direta das

atividades, sem intermediários, quase que eliminando a distinção entre artistas e público). Também esse evento se coloca como decisivo para que diversos artistas conquistem visibilidade, trazendo modelos de produção, organização e trabalho que fortalecem a prática desses agentes frente ao circuito local e brasileiro, desenvolvendo forte traço de independência e autonomia fundamentais para um diálogo institucional mais equilibrado, onde o artista não mais aceitará aquela posição subserviente, de funcionário do circuito, típica dos anos 80.

Outro momento bastante significativo se refere à atuação do grupo A Moreninha, no Rio de Janeiro, em 1987-88. Este grupo, formado por artistas e críticos com atuação forte naquele momento (próximos ao que se chamou de Geração 80), realizou uma série de intervenções que considero muito importantes para se entender a dinâmica da arte contemporânea do período. Não se pode falar exatamente em processo curatorial, ao se referir a A Moreninha, mas sim em uma série de ações ligadas à articulação de diversos tipos de eventos – por um lado, próximos ao happening e à performance (maratona de pintura impressionista na Ilha de Paquetá; intervenção em palestra de Achille Bonito Oliva), e, por outro, voltados à compreensão da mecânica própria da construção do acontecimento mediático, a partir da produção de notícias ficcionais e construção de fatos, posteriormente veiculados pela imprensa. Mas é importante que se perceba, também, que A Moreninha realizou ainda uma exposição, autogestionada (Lapada Show), além de um vídeo e uma publicação (ambos chamados *Orelha*). Assim, o conjunto de gestos que se produziu compõe um corpo crítico que indica tomada de posição em relação ao ambiente da arte daquele momento: considero A Moreninha como o fim da Geração 80, pois indicou a saída dos artistas da posição passiva em que eram então colocados – assediados por clichês de todos os tipos (“volta à pintura” etc.) –, recuperando a possibilidade da fala, discurso e escrita. Nesse sentido, A Moreninha antecipa os coletivos de artistas que irão se multiplicar a partir da segunda metade dos anos 1990, em diferentes pontos do país. Claro que percebo minha trajetória – com a Dupla Especializada (em parceria com Alexandre Dacosta) e A Moreninha – como se desdobrando a partir daí, em relação direta com as experiências da revista *item* (1995-2003) e espaço *Agora* (1999-2003). Estes dois últimos gestos se configuram, respectivamente, como ação voltada à renovação do discurso da crítica de arte e ação direcionada à renovação da dinâmica do circuito de arte local. Em ambos os casos, trata-se de prática próxima à curadoria, que procura reunir atividades afins para fortificar a possibilidade de uma proposição coletiva; ou seja, há uma aposta em estratégias de agrupamento por afinidade, de modo a constituir ferramentas de negociação da inscrição junto ao circuito, construindo esta inscrição a partir de posição mais autônoma. Gosto de pensar que esse conjunto de ações coletivas indica experimentação em torno de um deslocamento de papéis junto ao circuito,

apontando para o delineamento de outra imagem do artista, com implicação em modos diferentes de construção da obra e sua circulação.

Quero ainda enfatizar aquele que considero o trabalho em que realizo de modo mais direto a superposição entre as práticas do artista e do curador: trata-se da série “re-projetando”, que comecei a desenvolver em 2002. Nesta proposição, procuro demarcar áreas de ação para a realização de eventos, a partir de um procedimento que envolve ao mesmo tempo acaso e controle: utilizando um mapa (que pode ser de uma cidade, bairro ou outro espaço qualquer – a escala é variável), projeto sobre ele a “forma específica NBP” (elemento virótico com o qual trabalho desde 1991), de modo a determinar nove pontos (formados pelos oito ângulos e o círculo central), localizando assim nove regiões. Nesta áreas – que podem ser pesquisadas em diferentes graus de extensão – serão então formalizados os eventos – que também podem se configurar de diferentes maneiras: posso realizar propostas de minha autoria, envolver artistas convidados, propor o desenvolvimento de projetos curatoriais localizados, promover conferências, seminários etc. O resultado se dá em uma sequência de eventos, onde os projetos se contaminam reciprocamente – todos desenvolvidos a partir da presença transversal do desenho ou marca NBP. Ocorrem diversas camadas de contato, em planos e níveis variados, implicando portanto em uma operação de construção de discurso, de modo a se delinear os sentidos comuns, em suas curvas ora convergentes, ora divergentes. Trata-se então de um processo que se inscreve claramente no desenvolvimento de meu trabalho – ao propor uma possibilidade de articulação da forma NBP – e ao mesmo tempo aponta para a arquitetura de eventos, em clara proposição de viés curatorial. Em abril de 2008 tive a oportunidade de realizar a série “re-projetando” de forma completa, trabalhando junto ao Casco – Office for Art, Design and Theory (Utrecht, Holanda)⁹, então dirigido por Emily Pethick. O projeto se desenvolveu em dez dias (de 17 a 26 de abril de 2008), em diversos locais da cidade. No último dia, ocorreu a inauguração do diagrama do projeto, seguido de mesa-redonda com a presença dos participantes – além de confraternização final. A partir daí a exposição estava aberta ao público, apresentando, além do diagrama, documentação de todas as atividades. “Re-projecting (Utrecht)” foi uma excelente oportunidade para se perceber as relações entre diversos parâmetros de construção do evento, a presença da instituição e sua modalidade de funcionamento (que vão para o primeiro plano) – em contato direto com as questões e conceitos inscritos e viabilizados pelo projeto NBP.

⁹Veja aqui documentação completa do projeto: <http://www.cascoprojects.org/?show=&browseby=search&entryid=139&searchq=re-projecting>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERRO, Alexander e BUCHMANN, Sabeth (orgs.) *Art after conceptual art*. Cambridge, Londres: MIT Press, Viena: Generali Foundation, 2006.

BASBAUM, Ricardo. “Pintura dos anos 80: algumas observações críticas”. Originalmente publicado em: *Gávea*, nº 6. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro: PUC, 1988.

HOFFMAN, Jens e HOLLER, Carsten. *The Next Documenta Should Be Curated By An Artist*. E-flux/Revolver, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

Wu, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo, 2006

de livro, o livro é um livro, sou eu

Junto aos livros que leio carrego quase sempre uma provisão de pequenos marcadores coloridos. Com eles vou colorindo as páginas e alimentando arquivos (com os silêncios, as palavras, os livros). Talvez seja um vício. Uma mania. Ou uma tentativa de construir outros mundos com os tijolos deixados por outros, testar seus encaixes. Por isso não posso parar no trabalho de arquivista (acho tediosos os arquivos sem fim). Eles são constituídos sim para desencadear um trabalho de delírio laboratorial: juntar amostras, testar suas combinações, investigar suas ocorrências, roubar-lhes o sentido, o contexto, o endereço, criar bichos fantásticos e geografias impossíveis.

de livro, o livro é um livro, sou eu é uma dessas construções que se inicia aqui na *marcelina*. Parte de uma ocorrência recorrente: num livro, se fala de um livro. O escritor fala de seu ofício, fala de si, fala de si no mundo. E a leitora também escreve junto, pois rondam por sua cabeça tantas entrelinhas. O que quero com meu trabalho não é falar de “palavra e imagem”. Não me interessa falar sobre literatura. Isso tudo são os tijolos apenas. Eu quero falar de gente. E espero que dessas construções que esboço roubem tijolos e telhas, que de sua demolição se levantem edifícios ou casinhas de sapé.

Marilá Dardot (Belo Horizonte, 1973) é Mestre em Linguagens Visuais (EBA, Ufrj, 2003). Entre suas exposições, destacam-se a individual *Ficções* (Galeria Vermelho, São Paulo, 2008) e as participações nas coletivas *Proyectos para desconstrucción* (Roma e México, 2008) e na 27ª Bienal de São Paulo (São Paulo, 2006). Vive e trabalha em São Paulo.

SOBRE A ARTISTA:

GUIMARÃES, Cao & DARDOT, Marilá. *BOMB*, nº 102. Nova York, inverno de 2008.

PEDROSA, Adriano (org.). *Desenhos [drawings]: A-Z*. Lisboa: Madeira Corporate Services, 2006.

PEDROSA, Adriano e MOURA, Rodrigo. Volante impresso para o Projeto Pampulha. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, abril e maio de 2002.

