

Isto não é uma obra: Arte e ditadura

JULIA BUENAVENTURA VALENCIA DE CATSES¹

I

NÃO FOI A ARTE que enfrentou a ditadura: foi a ditadura que enfrentou a arte, pois estava nesta, no Brasil dos anos 1950 e 1960, a semente de qualquer revolução, um questionamento profundo da propriedade privada. Esse questionamento chamou-se *teoria do não objeto*, chamou-se *exercício experimental da liberdade*, chamou-se “abandonar a arte como coisa”, como mercadoria, objeto de luxo ou título de valor, para tornar-se experiência; propor o museu como escola, e propor o público como artista. Dissolver a fronteira entre arte e vida, o que era um boicote à relação capitalista entre produção e consumo.

O projeto era liberar o homem, e quando esse é o projeto, quem está no poder tem de tomar providências.

* * *

Vou por partes. Primeiro, é preciso notar que essa arte revolucionária, que questionava a mercadoria, valor de troca e ordem social, não se alimentava da arte revolucionária da primeira metade do século XX. Uma ruptura tinha sido estabelecida entre a geração de Di Cavalcanti e Portinari, com suas telas figurativas, narrativas, seus retratos de proletários nas cidades industriais e camponeses na roça devastada, e a geração dos 50, os abstratos geométricos ou orgânicos.

Após a Segunda Guerra, era difícil procurar uma saída figurativa. Esse caminho parecia esgotado, desde que o realismo socialista converteu a revolução em dogma, e sua arte, em catequeses. Em resumo, não esteve nas mãos dos artistas o papel de esgotar a arte figurativa: esteve nas mãos de Stalin acabar com a figuração, pelo menos durante um determinado intervalo.

Escapando da disputa sobre se foram paulistas ou cariocas que começaram a abstração no país,¹ vale assinalar que o crítico de arte e político Mário Pedrosa foi fundamental na introdução dessa nova corrente. De volta ao Brasil em 1945, após a saída de Getúlio Vargas do poder, Pedrosa se encarregou de difundir a obra de Calder, e de ter bate-papos com diferentes artistas sobre a Teoria da Gestalt que explica *a percepção como um ato de organização*. Assim, a visão de um objeto não é mera contemplação, mas o estabelecimento instantâneo de uma estrutura lógica. Os jogos das palavras que, tendo letras cruzadas, podem ser lidas, ou a imagem, já clássica, do vaso que às vezes é vaso e às vezes dois perfis tiveram sua origem nessa escola. *Ver* implica não só o olho, mas o cérebro, pois é este último quem organiza as partes e identifica aquilo que está sendo visto.

A arte podia então tomar esse princípio para propor jogos de identificação, como faziam os poetas concretos, ou de percepção, mais de acordo com o neo-concreto, dando ao olho uma imagem tão básica que o cérebro teve que abrir mão de sua constante tentativa de converter tudo em informação, para dar passo a um exercício de percepção, de experiência sensível.

Convidando a identificar ou a perceber, a abstração encarava uma questão que, até o momento, não tinha sido enfrentada: a recepção da obra de arte, o papel desempenhado por aquele que vê a obra. O espectador então passou de observador passivo, encarregado de digerir uma mensagem dada, à posição de partícipe, encarregado de completar a mensagem e, inclusive, de criá-la.

As complexas possibilidades dessa abstração foram exploradas durante os anos 1950 e 1960. *Objeto ativo* (1960) de Willys de Castro é um claro exemplo disso. Trata-se de uma tela disposta de forma perpendicular à parede e na qual, por um jogo puramente visual (um quadrado branco sobre o chassi negro e um quadrado negro sobre a tela branca), é gerada a ilusão de uma reentrância, um *acidente* tridimensional. Acidente inexistente, mas que o cérebro do espectador termina por configurar, partindo da armadilha estabelecida pelo artista.

Ora, para que serviria uma armadilha sem presa? Isso seria como uma piada sem ouvinte, um poema sem ouvido. A obra de De Castro gira em torno do espectador: sem esse, ela não faz sentido,² e mais que isso, ainda não está terminada. Em resumo, o visitante é o encarregado de finalizar a obra.

Esse tipo de jogo com o olho-cérebro do espectador foi explorado até acabar com o mesmo objeto plástico ou, pelo menos, pô-lo em questão. A obra de Lygia Clark diz muito a esse respeito. Após abandonar as telas caracterizadas por figuras geométricas, Clark entrou na escultura, propondo obras, os *Bichos*, que podiam mudar de forma. Como é sabido, tratava-se de objetos feitos de placas de alumínio articuladas por dobradiças a serem movimentadas, o que transformava totalmente sua forma e com isso sua percepção.

O convite ao espectador para intervir na obra de arte já não era só mental, era físico, tangível. O visitante ia interatuar com a peça, pegar nela para criá-la novamente, negando com isso “a sacrossanta intocabilidade da obra de arte”, para usar as palavras de Mário Pedrosa (1995, p.269).

Proposta por Lygia Clark em 1964, *Caminhando* consiste em uma fita de Moebius em papel que o espectador (mas essa palavra aqui é um contrassenso!) começará a cortar com tesouras para não terminar jamais. *Caminhando* faz do transcorrer, do percurso, um fenômeno palpável; dispõe o infinito nas mãos de quem decide brincar com ela, e o verbo brincar cobra, aqui, todo sentido. Brincar é uma aprendizagem cujo objetivo está nele mesmo, não por fora de seus limites; por isso quem apreende brincando jamais fica entediado.

Então, onde está a obra? Onde está *Caminhando* de Lygia Clark? Concordaremos em que não está na fita, tampouco nas tesouras, mas no presente

expandido daquele que executa a experiência proposta pela artista. A obra é, antes de qualquer coisa, a ação do participante.

Logo, simplesmente não há obra. Ou, pelo menos, não há nada a ser vendido. Você ou eu podemos fabricar nossas fitas e ter uma experiência “Clark” em qualquer momento, sem precisar de investimento nenhum, basta papel, cola e tesouras.

Tomo isso para explicar como a introdução da abstração foi a origem de duas consequências fundamentais na arte da segunda metade do século XX. Em primeiro lugar, dar ao espectador um papel determinante na obra de arte, pois sem ele não há obra; em segundo, um questionamento do objeto, o que levaria a uma implosão da arte como mercadoria. A obra de Clark, nesse aspecto, é profundamente subversiva, política e anticapitalista, no sentido em que está feita para não possuir o menor valor de troca (o alumínio é o menos nobre dos metais). Um Clark só tem valor de uso, mas é um uso particular, estético, isto é, com o “para quê” inserido nele mesmo, um uso sem uso, ou o maior dos usos possíveis por estar contido nos seus próprios limites.

Essas novas experiências são definidas por Ferreira Gullar (1960), no texto intitulado “Teoria do não objeto”, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* em 20 de dezembro de 1960:

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência.

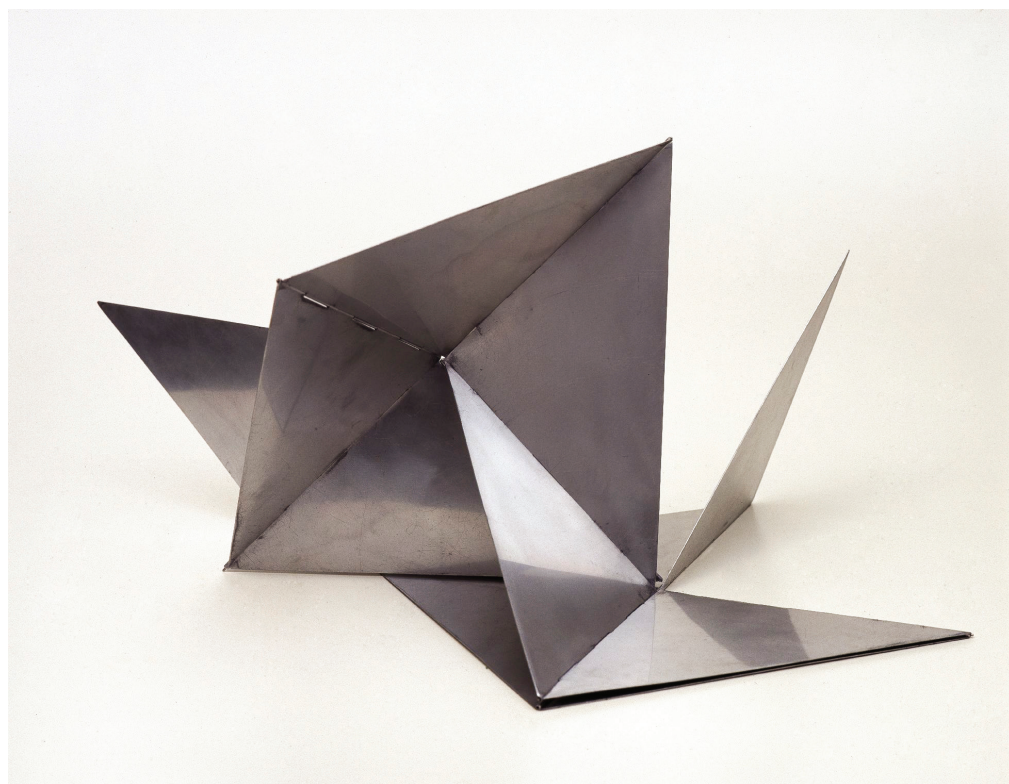
Ferreira Gullar escapa de definir o não objeto como algo imaterial, desmaterializado, mas “um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico”, isto é, um ente cujo conhecimento tenha de ser tangível, concreto, experiencial. Um objeto – não objeto – que precisa ser visto, palpado, sentido, experimentado, para ser conhecido. Um objeto-experiência.

Sete anos mais tarde, Hélio Oiticica (1967), no seu texto *Esquema geral da nova objetividade*, propõe algumas características que há de ter essa nova arte do não objeto, entrando já em questões abertamente políticas:

1. vontade construtiva geral;
2. tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete;
3. participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.);
4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;
5. tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos ismos característicos da primeira metade do século na arte hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito “arte pós-moderna de Mário pedrosa”);
6. ressurgimento e novas formulações do conceito antiarte...

Willys de Castro, *Objeto ativo de 1959*.
Óleo sobre tela colada sobre madeira.

Lygia Clark, *Bicho: caranguejo duplo*, 1961.
Alumínio.



Uma antiarte, uma arte que seja experiência, e um artista que, consequentemente, abandone o papel de gênio, para ser, usando os termos de Oiticica, um “proposicionista”, “empresário” – organizador – ou “educador”. Isso é um motor social encarregado de propor experiências de conhecimento e não um criador de objetos de luxo.

Daí a ênfase de Oiticica no transcorrer do texto em se perguntar sobre o público, sobre o *para quem* da arte, não reduzir essas experiências a uma elite, mas abri-las para o povo, para as favelas, para essa Mangueira de onde Hélio tinha subtraído seu mais valioso tesouro, o parangolé.

II

Na primeira década de 2000, em uma exposição que retomava parte de sua produção nos anos 1970, o artista Artur Barrio escreveu no chão, do lado de uma de suas peças, a seguinte sentença: “Isto não é uma obra de arte – é apenas um protótipo” (Freire, 2005, p.149).

Longe da proposta de Magritte com o quadro do cachimbo que diz “Isto não é um cachimbo”, a sentença de Barrio não remetia a jogo conceptual nenhum. Barrio simplesmente estava sendo claro: aquilo disposto na galeria, tantos anos depois, não era a obra; era um objeto feito para dar uma noção da peça, assim como uma maquete de um antigo templo consegue dar a ideia da edificação, mas não é a edificação nela mesma.

A peça era *Situação TE (Trouxas ensanguentadas)*, obra que foi exposta na mostra *Do Corpo à Terra*, organizada por Frederico Moraes entre 17 e 21 de abril de 1970 no Palácio das Artes e Parque Municipal de Belo Horizonte. Tratava-se de obras compostas por uma série de materiais descartáveis, perecíveis (carne, ossos, barro, espuma de borracha, pano, cordas, cinzel e facas) envolvidos em espécies de sacos que davam a aparência de corpos humanos. Barrio deixou as peças num rio esgoto, o Ribeirão Arrudas, no Parque Municipal, atraindo uma grande quantidade de pessoas que entre o medo e a curiosidade espionavam esses *mortos* abandonados. A tensão generalizada terminou por provocar a intervenção do Corpo de Bombeiros e da Polícia, que retiraram a obra para investigar as *provas*.

Em um momento como esse, após o AI-5, quando dezenas de pessoas estavam desaparecendo, expor essas *carcaças* no esgoto de um parque público era trazer à luz aquilo que estava acontecendo de forma oculta, soterrada. Era dar conta de todos esses corpos, pessoas, cujo destino resultava um mistério.

A obra de Barrio surpreendia os passantes, chamava-os, gerava aglomeração (algo proibido em primeira instância pelo regime) e concentrava o horror do ato de ver e de pensar que aquilo ali poderia ser um companheiro, um filho, uma irmã. *Trouxas ensanguentadas* falava diretamente com todos esses pais que estavam à procura dos filhos, jovens que saíram de casa e simplesmente sumiram.

Surpreendia também, porém, o policial, que pensava como foi que isso escapou do quartel? Em que momento deixamos sair as provas positivas do que estamos fazendo?! Temos que limpar o esgoto!



Artur Barrio, *Situação TE (Touças ensanguentadas)*, 1970.
Fotografia registro da ação por César Carneiro.

Cildo Meireles, *Árvore do dinheiro*, 1969.
Cem notas de 1 cruzeiro dobrados.



Barrio soube expor o que estava acontecendo criando provas falsas de fatos reais. E isso justamente em 1970, ano em que as torturas, os assassinatos e os sumiços se multiplicaram:

Foi no início da década de 1970 que se intensificou o desaparecimento de indivíduos, os métodos de repressão foram intensificados a níveis ilegais com a ocorrência de sequestros, cárcere privado, tortura, assassinato, esquartejamento e ocultação de cadáveres. O auge da repressão aconteceu durante os governos dos presidentes Emílio Medici e Ernesto Geisel, de tal modo que as organizações de direitos humanos consideraram o primeiro como “brutal”. (Gasparetto Jr., 2010)

Assim, volto à minha pergunta inicial: onde está a obra de Artur Bairro? A peça não é uma escultura, não é um bronze de Rodin, nem um óleo de El Greco, ainda que consiga mostrar todo o espanto que experimentamos na frente daquilo que somos capazes de fazer, de maquinar. A obra não é um objeto, é um ato, é uma intervenção na cidade, e a reação que ela provoca, a situação limite, a tensão da sociedade na frente de si mesma.

Agora, neste momento, ver a *Trouxa ensanguentada* no marco de uma exposição, sobre o impecável chão de uma sala de galeria só pode levar o artista a tentar explicar desesperadamente: “Olha! Isto não é uma obra de arte!”. Pois ver uma qualidade estética nesse embrulho espantoso significa tirar qualquer qualidade ética, política da obra; desfazê-la. Mais ainda, uma contemplação estética de uma obra como essa significa um teatro, significa um espectador que, sem compreender nada, ficou encurralado, fingindo que compreendia.

Com isso não quero dizer que o protótipo da obra não deva ser mostrado; pelo contrário, claro que deve ser exposto, é urgente que seja compartilhado, mas no marco de um museu capaz de discutir com aquele que entra, de criar um circuito de diálogo, e não um convite a admirar qualidades formais de algo que, além de nojento, torna-se incompreensível e termina afastando o público da obra, da arte atual e, portanto, elitizando seu conhecimento, tornando-o assunto de especialista.

É nesse sentido que Hélio Oitica sugere o artista como propositos, ou empresário, ou educador, isto é, um artista que deve gerenciar uma conversa, e não propor uma contemplação passiva.

Isso, porém, está ficando bem difícil hoje. Em nossos dias é impossível conversar, a ditadura de qualquer forma ganhou o primeiro *round*, e então ao artista só resta deixar um letreiro, como um naufrago lança uma garrafa ao mar, com o aviso: “Atenção, isso que você vê aí não é uma obra de arte”.

* * *

Em 1969, Cildo Meireles propõe a obra *Árvore de dinheiro*. Trata-se de cem notas de 1 cruzeiro dobradas e dispostas sobre um pedestal, e cujo preço é vinte vezes maior, isto é, 2.000 cruzeiros.

Novamente deparamos com um não objeto, um objeto que só pode con-

solidar seu sentido na cabeça do espectador, quando ele adverte que uma coisa é o valor das notas e outro é o valor da peça. Como notas, custam uma coisa, como arte, outra. E então, esse espectador se pergunta *quem* ou *o que* assina o valor, que decide quanto vale uma nota, quanto custa 1 cruzeiro. *Árvore de dinheiro* questiona a medida de todas as coisas numa sociedade capitalista, e como isso, passa a discutir a autoridade. Levar até as últimas consequências a obra de Cildo Meireles é dinamitar a base do sistema. Mas isso tudo há de acontecer na cabeça de quem observa, na surpresa espontânea de estar na frente de uma contradição nos termos.

* * *

Em 15 de julho de 1973, Antônio Manuel lançou a exposição intitulada *Zero a 24 horas*, mostra singular, pois longe de acontecer na sala do museu, consistia em uma publicação jornalística com tiragem de 60 mil exemplares a ser distribuída nas bancas da cidade. O espaço para a publicação foi concedido por *O Jornal*, cujas diretivas, após várias negociações com Manuel, cederam-lhe as seis páginas do suplemento cultural de domingo.

A ideia de fazer uma exposição impressa surgiu de uma circunstância específica: o cancelamento da mostra individual que Manuel faria no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ato de “autocensura institucional” no clima de repressão do momento, que fez Manuel inventar uma outra via de dar a conhecer seu trabalho. Um novo caminho que, aliás, recolhia toda a experimentação que o artista vinha desenvolvendo fazia alguns anos com respeito às publicações periódicas.

Em 1966, Antônio Manuel começou a desenhar sobre folhas de jornal, mas a fragilidade própria desse tipo de material, incapaz de suportar a humidade da tinta, o levou às instalações de *O Jornal do Brasil*, onde solicitou que imprimissem várias das capas em papel *fabriano*, cujas espessura e capacidade de absorção lhe permitiram desenhar com liberdade. Uma vez dentro do jornal, Manuel passou a outra fase: começou a experimentar com os *flans* ou matrizes – cartões plastificados em alto e baixo relevo – que o artista recolhia de madrugada, antes de serem jogados após as impressões. Posteriormente, Manuel arrumou um salvo-conduto que lhe permitiu circular livremente pelas dependências de *O Dia*, onde começou a realizar suas próprias matrizes, chegando a produzir impressões que, em algumas oportunidades, conseguiu inserir entre os jornais que seriam distribuídos normalmente. Obra essa que teve por título *Clandestinas*.

Zero a 24 horas compilou, assim, toda essa experiência. As páginas continuam alguns textos sobre Manuel, um texto de Lygia Pape sob pseudônimo de Janaína, e as seis obras rejeitadas pelo MAM-RIO: *Urnas quentes*, *O bode*, *Marginianos*, *Éden*, *O galo*, e as já mencionadas *Clandestinas*.

A obra, de original múltiplo, desdenhando o caráter de peça única, era feita para acontecer no domingo quando um desavisado leitor fosse até a banca,

comprasse o jornal, e então, tomando seu café da manhã, começasse a percorrer, perplexo, angustiado de estar com um panfleto subversivo entre as mãos, o suplemento de Manuel. Aí é que transcorria a obra, o resto. Ter um desses jornais hoje é somente ter, como em Barrio, um protótipo, uma lembrança do acontecido.

* * *

Na madrugada de 27 de abril de 1979, o grupo 3Nós3 – formado por Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França – realizou a obra intitulada *Ensacamento*. Uma ação simples. O grupo listou uma série dos principais monumentos de São Paulo, para depois visitá-los colocando sacolas plásticas nas cabeças dos próceres. Diz Hudinilson Jr.:

O primeiro monumento a ser encapuzado foi o *Monumento à Independência*, no Ipiranga, depois nos dirigimos para av. Paulista, onde tem a escultura *Anbanguera*, em seguida descemos para o Ibirapuera em direção ao *Monumento às Bandeiras* e depois para o centro da cidade, a pé, porque o motorista, colega do grupo, desistiu de acompanhar a gente. Ao longo do percurso cuidávamos também de fotografar o trabalho. (apud Pontes, 2012, p.76)

O assunto causou confusão e uma série de jornais publicou fotografias sobre o acontecido, de forma que os artistas conseguiram uma voz pública de denúncia, uma via pra mostrar um método de tortura bastante comum na América Latina, a sufocação com sacola plástica, também chamado de *o submarino*. Ver os monumentos com essas sacolas, assim como tantos estudantes e políticos estiveram durante a década que acabava, resultava impactante. Os monumentos, encarregados de contar a história gloriosa da pátria, iam agora contar a história escondida, não oficial, o lado ruim das honras nacionais. Além do mais, se há algo que os militares adoram são os monumentos, e fazer uso deles para denunciá-los, para mostrar esse lado mesquinho da pátria, tem uma carga de cinismo que torna a intervenção de 3Nós3 brilhante.

Após a intervenção, o grupo tomou os registros, tanto os próprios quanto os dos jornais, e fez uma publicação que incluía postais e que, mais tarde, apresentaria na 16ª Bienal de São Paulo (1981), com curadoria de Walter Zanini. Bienal essa que dedicou uma seção à arte correio, nesse momento de suma importância na comunicação e procura da liberdade artística.

De fato, a arte correio era uma forma de atravessar fronteiras, inventando recursos para escapar à censura. E é curioso ver como na Bienal de Zanini convergiram várias obras enviadas dos países latino-americanos, asfixiados pelas ditaduras, com diversas outras peças enviadas dos países que estavam do outro lado do Muro de Berlim, asfixiados pelos regimes comunistas.

* * *

A arte durante a ditadura é uma arte viva, isto é, politicamente comprometida. Uma arte revolucionária como há de ser toda arte, não pelo tema, mas



Antonio Manuel, *Deu a louca, Homem Apresenta-se Nu no Museu – Como Obra de Arte*, Série *Clandestinas*, 1973. Jornal.

3Nós3 (Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael Franca), *Ensacamento*, 1979.



pelo meio, por esse ímpeto de sair na procura do público, sair às ruas na busca das pessoas, camuflar-se através dos jornais, através das notas, através dos monumentos para criar uma consciência do presente. Uma arte que bebe de todas as transformações dos anos 1950 e 1960, do legado de Mário Pedrosa e de Ferreira Gullar, uma arte que volta a inventar seu objeto procurando uma troca entre os homens que exceda a troca do consumo. Uma arte destinada a criar vínculos entre as pessoas que sejam capazes de escapar do mercado.

Em resumo, o caráter revolucionário não está tanto na mensagem: *estamos sendo torturados, calados, desaparecidos, assassinados*; está em como essa arte volta a criar aquilo que compreendemos por arte, a produção do sentido.³ É por isso que hoje, com outras condições políticas, mas com um capitalismo que está acabando tanto com o planeta quanto com as relações humanas, e que está concentrando a riqueza de uma forma ainda pior do que na época dos feudos e colônias, temos de voltar para essa arte, para enfrentar nosso agora.

* * *

Finalmente, quero fazer um resgate do acontecido em relação ao Boicote à X Bienal de São Paulo (1969), pois se trata de um episódio-chave, por meio do qual podemos ver o nível de intervenção, de preocupação do regime com as artes plásticas no país, além de dar notícia da resposta internacional que permite enxergar o nível de importância da arte e da crítica brasileiras no panorama ocidental.

O Boicote à X Bienal teve sua origem numa tarde de janeiro, quando um general e alguns militares armados de metralhadoras entraram no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para, fechando suas portas, prender as obras e impedir a mostra dos artistas brasileiros selecionados para representar o país na Bienal de Jovens em Paris.

Alguns protestos e uma carta da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), dirigida por Mário Pedrosa, condenaram o ato, obtendo como resposta a continuação da ação repressiva sobre o Museu. Dessa vez, os militares levaram à prisão a sua diretora, Niomar Muniz Sodré, que junto com Pedrosa tinha se encarregado de organizar o comitê de seleção da mostra.

Na frente desse novo episódio, Jacques Lassaigue, que seria o delegado da França para a X Bienal de São Paulo, escreveu uma nota de Paris, criticando a prisão de Niomar e clamando pela sua libertação imediata. A resposta veio, então, do Ministério das Relações Exteriores e consistiu no veto da participação de Lassaigue na X edição da Bienal.

Nesse momento, uma bola de neve de caráter internacional começou a rolar. O crítico Pierre Restany, encarregado da exposição de arte e tecnologia que congregaria uma delegação proveniente de quinze países e que seria parte fundamental na exposição, demitiu-se para, com ajuda de vários artistas brasileiros exilados em Paris, produzir o movimento “Non à la Biennale”, que iria somando adesões ao redor do mundo mediante cartas e comunicados.

Edy de Wilde, diretor do Stedelijk Museum em Amsterdã, juntou-se ao protesto; a delegação holandesa foi cancelada, seguida das delegações de União Soviética, Iugoslávia, Venezuela, Chile e México, cujo *muralista* David Alfaro Siqueiros recusou o convite de uma sala especial. Finalmente, os Estados Unidos tampouco enviaram delegação, o que foi anunciado num artigo do *New York Times* em 17 de julho de 1969. Caso curioso, em plena guerra fria, a Bienal conseguiu que soviéticos e americanos tomassem um mesmo caminho: a não participação do evento.

A reação nacional foi mais moderada, o que logicamente se deve à profunda repressão do período: a Bienal da Bahia tinha sido fechada em 1968 com atos igualmente violentos; em Ouro Preto e Belo Horizonte, outras exposições foram censuradas, uma série de aposentadorias punitivas para professores das universidades públicas foram expedidas, e centenas de pessoas vinculadas às artes e à política estavam indo embora do Brasil.

Dado o panorama, a falta de reação nacional veio da censura direta e latente, mas também se deveu à ausência de unidade entre artistas e intelectuais, pois, nas palavras de Aracy Amaral (1981, p.156), no Brasil “reuniões infundáveis, objetivavam uma decisão coletiva que finalmente não foi tomada”.

A X Bienal de São Paulo, contudo, abriu suas portas; magra e tradicionalista, esteve longe de ter o interesse suscitado pelo seu próprio boicote. Após esses episódios, ou em meio a eles, Mário Pedrosa viajou para o Chile, onde montaria o Museu da Solidariedade por convite do presidente Salvador Allende.

Antes de deixar o país, refugiado em Cabo Frio, Pedrosa escreveu um de seus melhores textos, “A Bienal de cá para lá”. Trata-se de 60 páginas brilhantes onde o autor percorre a história da Bienal de São Paulo, e da arte no Brasil desde a década de 1930 até a década de 1970. No final do artigo, Pedrosa fala sobre o panorama das artes plásticas de seu presente imediato, apontando para um artista que consiga questionar o mercado capitalista, enfrentar a constante transformação de tudo o que existe em mercadoria, em valor de troca. Um artista capaz de propor a arte como um *exercício experimental da liberdade*, que através de “atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade-criatividade” dirija seus passos à “aspiração utópica [...] de uma sociedade em que o homem não trabalhe mais para ganhar a vida com o suor de seu rosto, para que pelo trabalho e pelo lazer, sem mais diferenças entre um e outro, aprenda a viver” (Pedrosa, 1995, p.282).

Essa aspiração utópica hoje é urgente. A arte tem de partir da aspiração de mudar a sociedade, dessa divisão entre produção e consumo, da compreensão de todo valor – e toda qualidade – como quantidade, valor de troca, o que tira qualquer chance de conhecimento sensorial e de experiência livre, sem objetivo ou finalidade externa. Mais ainda, a arte – como afirma Pedrosa – há de furar essa divisão entre trabalho e lazer própria do modelo de produção capitalista, onde você não produz uma *coisa*, produz capital, e por isso termina completamente desvinculado (alienado) do sentido último de sua própria atividade.

Desvinculação que acaba em contrassenso, não fazemos a menor ideia de para quê trabalhamos, e fica impossível, na carreira em que estamos submersos, pararmos para pensar sobre o assunto de por que estamos destruindo todo nosso entorno. A arte seria, então, uma forma de parada, de contramão, e as possibilidades abertas na década de 1970 estão nos chamando agora, num momento em que a ditadura já não é político-militar, mas de ordem abertamente econômica. Em resumo, hoje o monopólio do mercado não precisa de ditaduras, pois ele mesmo está no comando. A tarefa da arte é encontrar um caminho para furá-lo, e as propostas dos anos 1970 podem nos ser bastante úteis nesse propósito.

Notas

- 1 Estou referindo a resposta de Paulo Herkenhoff a Aracy Amaral, no livro intitulado *Pincelada: pintura e método* (VV.AA, 2006, p.41). O autor estabelece um questionamento à história da abstração no Brasil feita por Amaral (1998), porque a crítica nega a condição abstrata de uma tela de Ismael Nery (artista nascido em Belém, mas chegado ao Rio ainda criança) da década de 1920, por estar assinada.
- 2 Devo, porém, acrescentar que isso acontece com toda obra de arte, e com todo ato de linguagem. A diferença em relação a esse momento específico consiste em que a questão de recepção vira um problema, assunto que passa a ser profundamente questionado e pensado.
- 3 De fato, aqui é pertinente lembrar todo o trabalho com vídeo realizado durante a década de 1970; a exposição sob curadoria de Aracy Amaral, *Expoprojeção* (1973), é a primeira encarregada de reunir obras realizadas com esse veículo/mídia. Porém, isso é tema de um artigo completo.

Referências

- AMARAL, A. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981.
- _____. (Org.) *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: DBA, 1998.
- FREIRE, C. O presente-ausente da arte dos anos 70. In: *Anos 70 trajetórias Iluminuras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.
- GASPARETO JUNIOR, A. *Desaparecidos políticos*. 2010. Disponível em: <<http://www.historiabrasileira.com/ditadura-militar/desaparecidos-politicos>>. Acesso em: jan. 2014.
- GULLAR, F. Teoria do não-objeto. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 20 dez. 1960.
- OITICICA, H. *Esquema geral da nova objetividade*. Rio de Janeiro: s. n., 1967.
- PEDROSA, M. *Política da Artes*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995. (Textos Escolhidos I)

PONTES, M. A. do N. *A documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/ação e 3nós3*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2012.

VV.AA. *Pincelada: pintura e método*. Projeções da década de 50. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2006.

RESUMO – O presente texto faz um percurso pela arte durante o período da ditadura militar no Brasil, analisando especificamente as propostas de obra como ação ou desmaterialização da obra de arte. Partindo da arte abstrata dos anos 1950 e 1960, da teoria do não objeto de Ferreira Gullar e das propostas do crítico Mário Pedrosa, o ensaio aborda obras de Willys de Castro, Ligya Clark, Artur Barrio, Cildo Meireles, Antônio Manuel e o grupo 3Nós3, assim como faz uma incursão pelo chamado boicote à Bienal de São Paulo de 1969.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea, Ditadura no Brasil, Década de 1970, Crítica da arte, Arte e política.

ABSTRACT – This essay gives a panorama of art during the period of military dictatorship in Brazil; specifically, it studies the construction of art as an action and dematerialization of the artwork. Starting with the abstract art of the 50s and 60s, the Theory of Non-object of Ferreira Gullar and the papers of Mário Pedrosa, the essay focuses on works of Willys de Castro, Ligya Clark, Artur Barrio, Meireles, Manuel Antonio and 3NÓS3 group, as well into the so-called Boycott of Bienal de São Paulo in 1969.

KEYWORDS: Contemporary art, Dictatorship in Brazil, 1970s, Art criticism, Art and politics.

Julia Buenaventura Valencia de Cayes é doutoranda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. Bolsista Fapesp.

@ – buenaventurajulia@gmail.com

Recebido em 3.2.2014 e aceito em 22.2.2014.

¹ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, Brasil.