

Arte e política em contexto autoritário. Brasil – Brasília, 1967-1984

Angélica Madeira

A década de 70 do século XX traz consigo novos ventos e novas direções, para utilizar uma expressão cunhada por Mario Pedrosa, crítico e teórico da arte, que já vislumbrava, em 1967, que estávamos inaugurando um novo ciclo nas artes. Nos Estados Unidos, a arte pop, já totalmente assimilada, cede espaço ao minimalismo e às experiências conceituais. Na Europa, onde vigoram as tendências já consagradas do abstracionismo, surge uma nova onda de figuração. No Brasil, encontra-se esgotado o debate que opunha os adeptos da continuidade da tradição figurativa aos pioneiros da arte não-figurativa. Os primeiros artistas e críticos envolvidos na chamada “batalha do concretismo”, que animara a cena artística durante os anos 1950 e 1960, interessam-se agora por outras propostas, expedientes e idéias. Em um momento de grandes definições, tanto no campo da arte quanto no campo político, os artistas passam a produzir uma arte fora das normas, hoje reconhecida como uma abertura de caminhos e tendências, uma arte que lhes permitiu burlar, ao mesmo tempo, a ditadura e o mercado.

A passagem dos anos 1960 para 1970, no mundo inteiro, foi marcada por grandes reviravoltas políticas e sociais, conduzidas sobretudo por atores pouco habituados a tais papéis e que emergiram como força na cena pública: os jovens. Foram movimentos liderados por filósofos, professores, estudantes, artistas, militantes e sindicalistas que já rompiam com o dogmatismo das instruções dos partidos e identificavam-se com posturas mais anarquistas que se divulgaram com o apoio da contracultura internacional. Este talvez tenha sido o primeiro movimento verdadeiramente mundializado e mediatizado e que tornou evidentes as novas inquietudes que marcaram o *gap* entre os filhos do pós-guerra e seus pais. Para a geração da contracultura – e essa parece ter sido uma descoberta comum – o que interessava era sua capacidade de mudar o mundo, a partir de micro-revoluções individuais e cotidianas, revoluções que pudessem se abater sobre o poder nos mais finos interstícios em que ele se manifestasse. (Foucault, 1975, 1986).

Após ter recebido críticas acirradas por parte de intelectuais e artistas envolvidos com uma militância política mais tradicional, as propostas da geração jovem impuseram-se como uma nova força rebelde, uma mudança de atitude responsável pela reorientação do campo das artes no Brasil. Havia responsabilidade naquela busca, naquele desejo de ultrapassar os constrangimentos – a ditadura e sua censura, a mídia, o mercado, mas também as regras

internas ao campo da arte, a arte como instituição, a crítica, os museus, as relações de poder. A quem compete o juízo estético? O que sabem os críticos? Quais as novas funções da arte diante de novas evidências históricas, a ditadura militar e a sociedade de consumo, a repressão e o milagre brasileiro?

Estas questões estão presentes em grande parte da arte produzida no Brasil dos anos 70 que, além de ter sido prolífica do ponto de vista estético, foi politicamente ativa. As respostas deixam ver a riqueza e abertura de possibilidades que fizeram desta década uma das mais férteis e proféticas, prenunciando direções que se firmariam na arte internacional nas duas décadas seguintes. Arte ambiental, arte corporal, super 8, imagens de segunda geração, ações artísticas, propostas inusitadas que a história da arte recente está longe de ter inventariado, foram reinvenções dos anos 60. Já se tornou clássico tomar o ano de 1968 como marco da historiografia da cultura brasileira, tal a força com que o Ato Institucional nº 5 se abateu sobre o campo das artes. Mas na verdade a renovação da arte brasileira já estava sendo sinalizada desde pelo menos 1967, quando Mario Pedrosa, em texto inaugural sobre as rupturas de seu tempo, refere-se às propostas de Hélio Oiticica e de Lygia Clark como antecipadoras das tendências internacionais e marcos de um corte radical com a arte moderna. Mario Pedrosa foi um dos primeiros responsáveis pela elaboração do conceito de pós-modernidade, apontando seu vínculo com Duchamp e com todo o movimento Dadá. Em passagem, hoje antológica, dado seu caráter precoce e premonitório, afirma Pedrosa:

Hoje, em que se chegamos ao fim do que se chamou de arte moderna (inaugurada pelas *Demoiselles d'Avignon*, inspirada pela arte negra recém-descoberta), os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior e iniciado, digamos, pela *pop art*. A esse novo ciclo de vocação anti-arte, chamaria de *arte pós moderna*. (Pedrosa, 1981).

A década de 1970 foi então, paradoxalmente, muito experimental e muito teórica. Não se pode dizer que tenha havido qualquer pensamento filosófico unificado, ao contrário, o quadro é de grande diversidade e dispersão. Pode-se dizer que há uma produção filosófica intensa e dominantes discursivas que se firmam, categorias que emergem dos textos destes

filósofos e ativistas sem os quais a década não seria a mesma. O pensamento por eles produzido modelou seu tempo e foi precursor de questões que só se tornaram visíveis com a pós-modernidade. Neste plano, intelectuais franceses, como Foucault, Roland Barthes, Gilles Deleuze e Félix Guattari, foram importantes parâmetros para deslocar a “geografia do pensamento”, das grandes explicações totalizadoras para os saberes localizados, identificando nas instituições mais próximas e que interferem na esfera do mundo privado, as responsáveis pela formação de corpos dóceis, convenientes ao funcionamento do sistema capitalista nesta sua fase já mundializada e tardia. Segundo Foucault, desse embate, desse confronto foi extraída a grande força do movimento crítico dos anos 60 e 70, o que permitiu, na esteira de Nietzsche, o retorno dos saberes até então abafados e submissos. Foram anos de uma intensa atividade crítica que deu sustentação aos movimentos raciais, ao feminismo, ao movimento *gay*, aos movimentos contra os métodos violentos utilizados nas escolas, nas prisões e nos hospitais psiquiátricos, assim como a todos os movimentos conduzidos por minorias discriminadas. Movimentos sociais, crises políticas, revoltas estudantis nos Liceus e nas Universidades, táticas de guerrilha nas cidades e no campo, lutas libertadoras em países africanos, protestos, mini-saia, pílula, o legendário Maio de 68 em Paris, a primavera de Praga, ápice do movimento *hippie* e da contracultura nos Estados Unidos, embates raciais violentos; nos países da América Latina, quase todos já sob o regime militar, ocorriam os últimos estertores de manifestação pública nas passeatas contra a ditadura e o uso do arbítrio e da força.

“Mas a revolta estava em todas as partes, assumira uma escala universal” (Bittencourt, 1980). No Brasil, a mudança da década é extremamente significativa em todos os campos da vida social e bastante sensível no campo das artes visuais. Os acontecimentos políticos pós-1964 incidiram diretamente sobre o campo cultural e acabaram por ser decisivos para toda a produção estética.

A nova arte dos anos 70 põe em cheque muitos dos valores modernistas. Ao se referir, no trecho acima citado, à arte *pop* e à anti-arte, Mario Pedrosa aponta as duas rupturas mais importantes que estão em curso no campo. A primeira abole a clivagem entre objeto de arte e produto de consumo; e a segunda remete à suspensão de valores a respeito dos quais houvera, até então, consenso: o purismo e o bom acabamento. A limpeza, o equilíbrio, a depuração da linguagem, a escolha adequada dos materiais – verdadeiros cânones em todas

as esferas da produção artística – foram valores considerados dominantes por toda uma geração anterior de críticos e artistas.¹

Em 1965, Hélio Oiticica mostra seus primeiros Parangolés, na exposição *Opinião*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aquela era a hora de ultrapassar os valores puristas e limpos e, em lugar deles, adotar uma estética suja, materiais inusitados e nojentos, baratas, lixo, esperma e sangue. Os artistas estavam interessados em uma arte que fosse ação política, uma arte que desse conta de cavar um buraco de respiração em um país sob censura e sob o peso da ditadura. Nunca os artistas estiveram tão apartados do projeto do Estado, nunca o Estado quis tanto afastar os artistas do seu convívio. Foram numerosos os casos de exílios forçados ou semi-voluntários, ameaças e convites para que se calassem. Comparado com o momento político anterior, sob o governo do presidente Kubistchek, certamente o mais democrático até então vivido no Brasil desde o início da República, aquela passagem da década de 1960 para 1970, ficou marcada por uma profunda cisão entre o campo das artes (e o campo intelectual em geral) e o campo do poder, tanto do poder político quanto do poder econômico. No entanto, nunca a arte foi tão rica de propostas novas, de formas inusitadas de fazer política, seja em seus desvios e derivas – comportamentos reativos, segundo Luciano Martins² – seja em suas provocações concretas que punham em causa a relação entre as representações e a realidade, em um desdobramento crítico que se rebatia ao mesmo tempo sobre a instituição da arte e sobre o regime militar.

A superação das tendências abstrato-concretas da arte – das artes visuais em geral, mas também na arquitetura, na poesia – no final dos anos 1960, ocorreu menos motivada por um

¹ Tendo como principal defensor Mario Pedrosa, que travou verdadeira batalha contra os resquícios do modernismo, representado então pelos artistas Di Cavalcanti, Lasar Segal, Tarsila do Amaral e Cândido Portinari, ainda vivos nos anos 1950, as tendências concreto-abstratas foram introduzidas no Brasil a partir das Bienais de 1951 e 1953 que permitiram aos artistas brasileiros a tomada de conhecimento das neovanguardas européias. Artistas como Mary Vieira (discípula de Guignard e, posteriormente de Max Bill), Samsom Flexor, e em seu primeiro momento, Lygia Clark e Hélio Oiticica foram pioneiros nessa guinada importante em termos de gosto estético, nessa reorientação de sentidos pela qual passou a arte brasileira, em seu esforço de ultrapassar o anedótico e o folclórico e adequar-se à nova realidade urbano-industrial do país. Sobre os impasses do “otimismo construtivista” na obra desta geração e particularmente na de Amílcar de Castro ver Naves (1996, 225 ss.).

² Segundo o sociólogo Luciano Martins, essa geração, impedida de participar na vida política do país, desenvolveu uma atitude reativa que se manifestou através de três formas de comportamento: a redução vocabular, a moda da psicanálise e o uso das drogas. Cf. Luciano Martins, “Geração AI-5” in *Ensaios de Opinião*. Rio de Janeiro, 1970.

esgotamento interno daquela linguagem (tanto que continua a ser uma referência forte em toda a história da produção artística brasileira) do que por sua inadequação à conjuntura política. As tendências puristas em arte pareciam deslocadas e, de alguma forma, não se coadunavam com os métodos truculentos dos militares. O “otimismo construtivista” ficou também inviabilizado na outra ponta, pela interdição da arte de cunho social, remanescente do modernismo-nacionalista, alojado no gosto dos intelectuais e artistas ditos engajados. Grande parte dos artistas, teóricos e mentores intelectuais vinculados aos quadros políticos da esquerda brasileira defendiam uma arte engajada, que fizesse o retrato e denunciasse as condições de vida das camadas desfavorecidas da sociedade brasileira, uma arte acessível, que falasse a linguagem do povo, que contribuísse para a conscientização e, conseqüentemente, para a revolução. Esta arte que se desenvolveu por exemplo, nos Centros Populares de Cultura³ e teve um importante intérprete na figura do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, também foi interrompida pela ditadura militar, principalmente após o estabelecimento da censura prévia em todos os meios de comunicação.

Da instauração do regime militar em 1964 até 1968, a produção artística brasileira assumiu riscos, apresentou propostas radicais e conheceu um período de grande incremento e de busca de novas linguagens, mudanças de rumos e atitudes. Naqueles anos, surgiram as experiências estéticas mais radicais, as que darão o tom da arte brasileira da década seguinte. Em 1965, ocorreram algumas exposições marcantes, que indicavam todas as novas tendências: *Opinião 65*, organizado por Ceres Franco e Jean Boghici, em agosto e setembro, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, inspirado no espetáculo musical do mesmo nome, encenado pelo Teatro de Arena; e *Proposta 65*, organizado por Waldemar Cordeiro na FAAP, em dezembro, em São Paulo. Ambas as mostras reuniam artistas brasileiros nativos ou radicados nas capitais carioca e paulistana, além de alguns estrangeiros, afinados com as mesmas tendências estéticas que marcariam a década: por um lado, a guinada do retorno à figuração, com todas as variantes que comporta; e por outro, as propostas conceituais, que deslocavam de modo radical o centro da atenção da arte – até então radicado na obra – para

³ Os Centros Populares de Cultura, vinculados à União Nacional de Estudantes e ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), surgiram no Rio de Janeiro e foram o resultado de uma iniciativa de jovens intelectuais e artistas de criarem uma arte voltada para a conscientização política das classes populares. Foram muitas as experiências no teatro, na poesia e duas no cinema. O grupo, formado por Oduvaldo Vianna Filho, Carlos Estevão Martins, idealizadores, mas também por Carlos Diegues, Eduardo Coutinho e outros, desenvolveu suas atividades em portas de fábricas e povoados da zona rural, entre 1961 e 1964.

a fruição, para o público participante, para o processo comunicativo que a obra instaurava. A *Nova Objetividade Brasileira*, organizada por Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Frederico Moraes e outros, em 1967, também no Rio, apresentou um balanço da arte brasileira, assim resumido por Hélio, no catálogo que acompanha a exposição:

1- Vontade construtiva geral; 2- Tendência para o objeto, ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3- Participação do espectador (...); 4- Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5- Tendências para composições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” (...); 6- Ressurgimento e novas formulações do conceito de anti-arte. (Oiticica (1967), *Cadernos História da Pintura no Brasil*, p.20).

A Nova Figuração, no Brasil, apesar de afinada com o Novo Realismo europeu e com a *Pop art* norte-americana, encontrou um filão próprio, profundamente envolvido com as questões locais. A utilização de materiais novos, como o acrílico e o néon, a fatura da arte industrial, o grafismo, a publicidade, a linguagem próxima à comunicação de massas, foram decisivos para a divulgação intensa e aceitação imediata daqueles ícones enraizados no imaginário popular urbano, como se fosse um novo folclore das cidades. Ao mesmo tempo, aquelas imagens podiam ser investidas de alto teor político, trazendo à tona, de forma indireta, contradições e temas de relevância social, como a violência, a brutalidade, a ameaça, dando-lhes um tratamento em que se reconhecia a contemporaneidade política e estética daquela nova linguagem. Rubens Gerchman, Antonio Dias, Waldemar Cordeiro, Wesley Duke Lee, Pedro Escosteguy, Carlos Vergara, entre muitos outros trazem um sentido de ruptura e de experimentalismo que contagiam e repercutem sobre todas as artes. Também, na vertente do “experimentalismo”, encontraremos artistas consagrados, como Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, vindos da melhor tradição concretista, e que desde a experiência do neoconcretismo deram uma grande guinada em sua linguagem e na própria definição do campo das artes plásticas. Nas obras desses artistas, como disse Sérgio Ferro, artista que também expôs em *Proposta 65*: “Inexiste a preocupação com a unidade, a correção, a elegância de linguagem: para dizer o novo, com a crueza necessária, há que esquecer as boas maneiras e as limitações gramaticais.” (Ferro (1966), *Arte em Revista* 2, p. 26).

As exposições tiveram ótima acolhida, de crítica e de público, o que certamente lançou seus idealizadores, mecenas, críticos e artistas na experiência de reeditá-las. Surgiram assim, a

mostra *Opinião-66*, e a *Proposta-66* que, se para os críticos já tinham perdido o frescor da invenção e surpresa do ano anterior, para os artistas foi uma ocasião de aprofundar e teorizar sobre suas próprias propostas. Houve discussões e seminários sobre Fenomenologia, Estruturalismo, Anti-arte. Frederico Morais⁴, influente crítico do momento, assim sintetiza aquela efervescência de novidades:

E quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda idéia de obra. Da apropriação de objetos partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas ou simplesmente de situações. A obra acabou. (Morais, 1986).

Hélio Oiticica, em sua extraordinária capacidade de pensar a arte que está produzindo, identifica-se com a Nova Objetividade, faz parte do grupo do Rio e demonstra grande preocupação em demarcar a arte brasileira das mesmas tendências figurativistas americanas ou européias. O vínculo existe, “pois no campo da arte nada é desligado de um contexto universal.” (Oiticica (1966) *in* Arte em Revista 2, p. 31). O mais importante é sua percepção de como se deu a transformação do quadro para uma estrutura ambiental que pode também ser entendida como um objeto – para além do quadro e da escultura –, tudo o que for capaz de mobilizar e abranger a escala sensorial como um todo, o que permite mergulhar em um “subjetivismo renovado”, nas palavras do próprio Hélio, nas Teses que apresentou no Seminário promovido pela *Propostas-66*.

Esta nova postura entendia o subjetivismo como um movimento interior que permitia reatar com as raízes de um comportamento coletivo e individual, existencial. Por essa época, o artista já havia criado suas obras mais polêmicas – Parangolé, Núcleos, Penetráveis, Bólides – e que foram também as experiências estéticas mais marcantes da década de 60. Em todas elas, a ênfase na comunicação com o público, a preocupação em torná-lo co-criador, participador, no estranho neologismo da época, da obra em curso.

⁴ Frederico Morais, autor de idéias e experiências que marcaram a arte brasileira como as últimas manifestações de arte pública: Arte no Aterro, de 1968 e os “Domingos de criação” que aconteceram no MAM do Rio de Janeiro, em 1971, além de ter sido o responsável pelo Salão da Bússola, em 1969, no Rio de Janeiro e pela marcante exposição “Do corpo à Terra”, em 1970, em Belo Horizonte.

Assim sintetiza Naves (Naves, 1996, p. 246) o impasse que levou Lygia Clark e Hélio Oiticica a querer superar limites, em busca de maior liberdade, de ultrapassar a relação contemplativa com as obras, com o corpo, identificando um caminho em direção à interiorização: “Unir vida e arte significava instalar uma situação que excluísse toda e qualquer menção a algo que estivesse do lado de fora, e para tanto era preciso radicalizar ao máximo experiências geradoras de sensações de totalidade, num sensorialismo radical. Mesmo que isso implicasse a formação de interioridades-limite, capazes até de abolir a idéia de diferenciação.”

As afinidades entre as obras e o itinerário dos dois artistas é inegável. São com frequência mencionados seu passado comum como artistas concretos e neoconcretos, além da amizade e constante troca de idéias entre eles. No entanto, e apesar de concordar que a experiência do corpo é comum a ambos, em Lygia Clark, a via da intimidade e da interiorização predomina e se há encontro ele é inter-subjetivo, enquanto que em Oiticica, a via é traçada pelo desejo de convívio com as raízes da cultura brasileira. As tendas, os penetráveis, os parangolés denotam uma preocupação com o coletivo, o encontro, a troca, a dança, o que só pode Ter lugar no espaço público.

Como diz de forma clara o próprio artista:

Não se trata mais de impor um acervo de idéias e de estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da ”arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado. (Oiticica (1966), Arte em Revista 2, p. 31).

1966 e 1967 foram anos emblemáticos para o campo das artes no Brasil e, também em Brasília. 1966 foi lançado “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, filme que abalou a *intelligentsia* ao interpretar, de forma dramatizada e alegórica, as relações de força entre os principais atores políticos de um período pré-revolucionário, em um país qualquer da América Latina; 1967, o ano em que eclodiu o Tropicalismo, forma de, através de um rótulo, organizar um número significativo de propostas estéticas, surgidas independentemente até então e que respondiam ao reclame de uma nova linguagem, um novo respiradouro, que

aglutinasse aquela energia desperdiçada. De 1967 também é a primeira montagem de “O Rei da Vela”, a peça de Oswald de Andrade, de 1939, que alegoriza, de forma humorística e satírica, a decadência e os vícios da burguesia, assim como as relações de poder instauradas pelo capitalismo. A peça foi encenada pelo grupo Oficina, com magníficos cenários de Hélio Eichenbauer, e evidenciou o parentesco da estética tropicalista com o filão oswaldiano, mais dadá, mais radical, irônico, irreverente, do Modernismo brasileiro. Também foi em 1967 que Lygia Pape, artista construtivista consolidada, respondeu a uma chamada para compra de obras no MAM do Rio de Janeiro, enviando sua “Caixa de Baratas” – dezoito baratas grandes, cuidadosa e ortogonalmente ordenadas, presas por um alfinete, dentro de uma caixa de acrílico. A obra não foi comprada, mas, nas palavras da artista, o que lhe interessava era o gesto, um desafio, uma ironia, o que sintetiza o pensamento de Lygia Pape à época:

É uma crítica à arte trancada e morta dentro dos museus. Não queria um resultado meramente discursivo; buscava criar uma situação de asco, de nojo mesmo. Nada melhor do que baratas para isso, não? Em vez de apresentar uma coleção de borboletas, todas lindas e presas com alfinetes, algo que sempre me irritou muito, fiz uma caixa com baratas. E dava realmente um asco horrível. Ao lado desta, operando como seu contraponto, fiz uma outra caixa de formigas vivas, que continha um pedaço de carne e onde estava escrito: “A gula ou a luxúria”. Era a idéia da devoração sexual e da fome. O trabalho foi apresentado pela primeira vez na exposição Nova Objetividade, no MAM-RJ. Era uma satisfação ver aquelas saúvas enormes. (Pape, apud Duarte, p. 1, 2)

Em 1967, em Brasília, ocorre o 4º Salão Nacional de Artes Plásticas, em que se apresentam artistas de várias regiões do Brasil, principalmente do Centro-Oeste. Artistas como Siron Franco, Humberto Espíndola, João Câmara participaram dos primeiros Salões. Para muitos artistas aquele foi um ponto a partir de onde se lançaram nacionalmente. Apresentaram-se também ao concurso artistas ultra-urbanos como Hélio Oiticica e Lygia Clark, mostrando a diversidade de tendências que tanto confundiu o júri. Naquele ano, houve polêmica, em torno da decisão da premiação e em torno da aceitação ou não da obra, profundamente irreverente, “Porco empalhado”, de reconhecido artista da cena nacional, Nelson Leirner.

Sua inclusão no Salão dividiu os críticos e gerou dissenso, tornado público por provocação do próprio artista.

O Salão evidenciou o embate entre as tendências da vanguarda internacional e as tendências mais regionais, que sustentavam um dialeto específico e vinculado a aspectos das culturas locais. Este confronto dividiu os críticos que decidiram fazer compartilhar o prêmio principal, Hélio Oiticica, do Rio, um dos artistas brasileiros mais originais do período, e João Câmara, de Recife, que mostrou grandes painéis figurativos que tinham força pictórica e eficácia política. O evento foi qualificado por Mario Pedrosa como sendo a confirmação da ampla perspectiva que se podia divisar a partir de Brasília, perspectiva essa que seria capaz de abarcar o Brasil como um todo. O crítico fez tal afirmação impressionado pela energia vital que via traduzida nas 1028 obras inscritas no Salão, de 363 artistas de todas as regiões do Brasil (Pedrosa, 1981).

De 1968 a 1972, diz-se terem sido os piores dos 20 anos que durou a ditadura militar no Brasil. 1968 ficou também conhecido como o ano do “golpe dentro do golpe”, quando setores representantes da linha dura dentro das Forças Armadas tomaram o poder e instauraram um regime de terror. Estes quatro anos ficaram marcados pela arbitrariedade das prisões, torturas, desaparecimentos e exílios. A arte do período – qualquer que seja a linguagem que tomemos, pintura e artes plásticas em geral, teatro, cinema, poesia – está circunscrita a essa configuração sócio-histórica e comprova a generalização sociológica, já presente em Elias (1990) e tão visada por Michel Foucault (1996), ao afirmar que todo enunciado, inclusive os enunciados estéticos, todas as linguagens da arte se instauram a partir de suas condições de possibilidade, e essas são inelutavelmente históricas e políticas. De fato, e recuando rapidamente ao tema inicial, seja a Nova Objetividade, com seu retorno à figuração, sejam as tendências conceituais surgidas à época, todas apresentam imagens e propostas estéticas extremamente politizadas, vinculadas ao seu próprio tempo, pela forma de organizar a linguagem, na fatura e escolha dos materiais, no imaginário que põem em circulação. De forma implícita, velada e metafórica, como em grande parte da poesia e da lírica, ou de forma explícita como em alguns experimentos mais ousados das artes visuais ou do teatro, a questão política catalisou as preocupações dos artistas e intelectuais brasileiros da época. A música popular tornou-se um campo autônomo, institucionalizando-se e atuando como um dos indicadores mais importantes do debate de idéias que dividiu a intelectualidade e o público entre adeptos de uma música brasileira autêntica (engajada, nacional, de protesto) e o iê, iê, iê, recém introduzido no Brasil, apreciado por um público dito alienado. Os Tropicalistas vieram para confundir. Talentosos e inteligentes, os artistas baianos que

desembarcaram no Centro-sul e passaram a transitar entre Rio e São Paulo, traziam muitas idéias e algumas belas composições. Caetano Veloso e Gilberto Gil vinham de uma experiência da vida cultural de Salvador que era bastante profícua, no início dos anos 60, e havia servido para aglutinar talentos e atrair artistas de outras partes do Brasil, para a Bahia. Mesmo assim, era preciso acontecer na cidade em que tudo acontecia, no dizer de Frederico Morais (Arte em Revista 2, p. 34). No encalço do sucesso de João Gilberto (nos anos 50), Maria Bethânia e de Glauber Rocha, também baianos e já consagrados, no ambiente artisticamente favorável do Rio de Janeiro, cidade também eleita por artistas como Torquato Neto, Rogério Duarte, Tom Zé, Jards Macalé, Waly Salomão, os tropicalistas lançaram-se através dos Festivais da Record, famosos à época, com canções que tornaram-se logo sucesso, mas não sem antes entrar em conflito com outras tendências, cujas canções eram as armas de uma verdadeira batalha campal, compartilhada com muita intensidade pelo público. “Alegria, alegria”⁵ foi a quarta música colocada, perdendo para “Ponteio” de Edu Lobo e para “Domingo no parque”, de Gilberto Gil que apresentou-se acompanhado por “Os Mutantes”. “Alegria, alegria” trouxe aquele tufão de ar novo que os mais jovens precisavam para respirar: o corpo em plenitude, reinstaurado pela dança, ao invés do corpo sofrido e torturado; arranjos inesperados do maestro Rogério Duprat – dissonâncias, incorporação da música concreta, mesclas de tradições rítmicas variadas; poesia *pop*, toda uma recuperação de forma renovada e seletiva de valores modernistas. Predominava o tom de irreverência e de humor, a reatar com a Antropofagia, como estratégia para lidar com a cultura de massas à qual estávamos expostos, e que nos chegava simultaneamente da Inglaterra e Estados Unidos. Aqui havia também uma cultura dos subúrbios, o *kitsch* nacional, constituído de flores de papel crepon e plástico, Nosso Senhor do Bonfim, Lindonéias e de Noivinhas da Pavuna⁶. “O Tropicalismo cumpriu, assim, um papel carnalizador no âmbito de nossa cultura, tendo sido simultaneamente debochado, crítico, restaurador e prospectivo.” (Morais, 1994, p. 8).

Tomar o campo da música para introduzir o debate sobre as artes visuais justifica-se não só por ter sido aquele paradigmático da situação das artes como por ter tido muito maior visibilidade nos meios de comunicação, e portanto ter sido um debate público marcante no período. Os Tropicalistas entenderam muito bem o seu momento, capturaram as energias

⁵ A marcha "Alegria, alegria" é apresentada ao som das guitarras elétricas do conjunto pop argentino Beat Boys, em 1967, no 3º Festival de Música Popular brasileira da TV Record.

⁶ Caso que ficou conhecido através de um programa popular da televisão brasileira nos anos 60.

circulantes e as transformaram em poesia, música, peças, filmes e numa visualidade e sonoridade próprias que marcaram o país na década de 1970, alegorias fortes e contraditórias que novamente mostravam as fissuras da nação, ao mesmo tempo arcaica e moderna.

(...) o monumento é bem moderno / (...) o monumento não tem porta / a entrada é uma rua antiga feia e torta / e no joelho uma criança sorridente feia e morta estende a mão.
(Caetano Veloso, Tropicália, 1968).

Também a opção pela alegria, pela dança e pelo corpo em regime político de exceção provocou a estranheza de muitos intelectuais que passaram a cobrar dos jovens atitudes politicamente mais conseqüentes do que aquela que ficou conhecida por seu auto-centramento e afastamento da vida política, no sentido estrito, a geração AI-5.

Essa aproximação entre os dois campos, música e artes visuais, tem também a finalidade de conectar as duas linguagens, além de permitir ver o quanto as questões sociológicas que emergem são explicativas da totalidade dos campos da produção estética da época. O demarcador político é um ponto de referência comum a toda a arte produzida no Brasil na década de 70. A cena intelectual e artística brasileira do período que nos ocupa, embora bastante concentrada no Rio de Janeiro e em São Paulo, confirma uma das hipóteses que orienta a pesquisa e que diz respeito à presença e à produtividade da categoria “Itinerância” para a constituição do campo das artes. Em todas as cidades que foram centros irradiadores de tendências e de vanguardas, atesta-se uma importante contribuição de artistas itinerantes.⁷ No seu desenrolar, a pesquisa conduziu também a uma visão de conjunto do quadro que os artistas de Brasília – bastante ilhada em termos de acontecimentos artísticos relevantes – encontravam quando se dirigiam ao centro-sul. Faço essa ressalva porque, apesar da censura prévia sobre todos os meios de comunicação e apesar da ocupação da Universidade pelos militares, parece que a informação estética atualizada circulava através de pessoas que viajavam, viam e voltavam trazendo discos, livros, experiências que contribuíram fortemente para manter um grupo de artistas atuantes na cidade, completamente apartados dos espaços institucionais do governo.

⁷ Berlim, no final do século XIX e início do XX, Paris dos anos 1920/30, Nova Iorque no pós-guerra receberam artistas de várias partes da Europa, Ásia e Américas. Faz parte das intenções desta pesquisa identificar os artistas que vieram de outros estados e foram peças-chave na cena artística carioca, paulistana e brasiliense da década.

Há unanimidade entre os artistas que viveram em Brasília à época sobre a importância da Universidade como centro aglutinador de jovens em torno de cursos livres e da biblioteca, principalmente na seção de revistas de arte e *design*. Diz um dos integrantes do “grupo de Brasília”⁸: “Em Brasília tínhamos uma boa informação sobre os movimentos internacionais de arte, através da biblioteca da UnB, que era ótima. Vivíamos lá, olhando revistas estrangeiras.” (Fontes, 1986).

Com o estabelecimento do regime militar e da censura, o campo das artes plásticas não foi imediatamente visado, talvez por ser tradicionalmente uma atividade das elites, atingir um grupo reduzido, não caracterizando um setor de perigo à segurança nacional. Como diz Rodrigo Naves: “De fato, nenhuma outra área artística brasileira tenha menor penetração pública” (Naves, 1996, p. 10). O crítico segue argumentando sobre o despreparo e o desinteresse do público quanto aos critérios de atribuição de valor e construção das reputações de nossos artistas.

No Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília, os artistas demitidos ou que se demitiram⁹, foram logo substituídos por professores que vieram de outros estados e de outros países¹⁰ para suprir a falta dos que haviam sido afastados. Isso não quer dizer que não houvesse controle sobre o ensino das artes, mas que ele parecia ser menos rígido do que o que ocorria nos cursos de ciências sociais, ou nos meios de comunicação de maior alcance, como os jornais e a televisão. O primeiro Salão Nacional de Artes Plásticas, organizado por Ferreira Gullar, ocorrera em 1964 e manteve-se com regularidade até 1967, quando explodiu o conhecido escândalo do “Porco Empalhado” de Nelson Leirner, tornado referência e marco para toda a arte brasileira, principalmente pela discussão que gerou a escultura-objeto de Leirner. Tratava-se de um grande porco embalsamado, com um pernil amarrado ao pescoço, dentro de um engradado. A polêmica foi aberta pelo próprio artista que questionou os critérios da crítica¹¹. Isto levou a um embate entre críticos, artistas e os meios de comunicação, que aumentou o interesse e suscitou um deslocamento e uma redefinição da

⁸ O grupo de Brasília, como ficaram conhecidos os artistas que haviam tido uma experiência em comum em Brasília, como adolescentes e estudantes, era composto por Cildo Meireles, Guilherme Vaz, Alfredo Fontes, Luis Alphonsus, entre outros.

⁹

¹⁰ Ver Salmeiron.

¹¹ O júri de seleção e premiação do IV Salão de Arte Moderna de Brasília era composto por Mario Pedrosa, Frederico Moraes, coordenador, Clarival Valadares, Mário Barata e Walter Zanini.

crítica. Provocando o júri do Salão, Leirner põe a nu a natureza arbitrária dos mecanismos de inclusão dos bens simbólicos no campo da arte (Bourdieu, 1974). Como bem diz o artista:

O interessante do “Porco”, no fundo, não foi só a polêmica que causou, foi a *split decision* do Júri. Só que quando esse tipo de decisão ocorre no esporte, sempre é dado o direito de revanche ao perdedor. Numa decisão não unânime, a revanche tem que ser dada. Que revanche o artista tem numa *split decision* contra ele? Vocês dão revanche? O porco entrou porque dois membros do júri votaram contra e três a favor dele no Salão. Os cinco membros deveriam ter supostamente, a mesma capacidade de avaliação. (Leirner, in Anjos, p. 73, 2003).

Esse fato, juntamente com os trabalhos de Oiticica e de Cildo Meireles punham Brasília na contramão da arte brasileira oficial. “Pureza é um mito” está escrito na instalação “Tropicália” de Oiticica, apresentada no mesmo ano. O Salão foi interrompido em 1967, ano em que também foi posta sob censura a representação brasileira na Bienal de Paris. Daí deduzirmos que o campo das artes plásticas, até então menos atingido pela censura, certamente, como já foi dito, por se considerar que não oferecia perigo, dado o número reduzido da parcela elitizada da sociedade que abrangia, passa a ser visado por elaborar imagens do país, com propostas desconcertantes e politicamente fortes.

Mario Pedrosa assusta-se ao constatar que a censura chegou às artes plásticas. Em texto assinado com pseudônimo de Luis Rodolpho, publicado no Correio da Manhã de 10.07.1969 intitulado “Os deveres do crítico de arte na sociedade”, comenta o fechamento da exposição organizada no MAM do Rio, de onde saíam os artistas para representar o Brasil na VI Bienal Jovem de Paris. Em defesa da liberdade do exercício da crítica de arte, Pedrosa torna públicos os argumentos apresentados pelo então chanceler Magalhães Pinto que declara que teria havido um abuso de confiança por parte da comissão do MAM, encarregada de organizar a Bienal, instruída para afastar obras que contivessem aspectos ideológicos e políticos (Pedrosa, 1995, p. 211). Mario Pedrosa denuncia as intervenções autoritárias em Salões, “daqui e de acolá”, o que denota que essas intervenções eram relativamente raras, o que se confirma quando Mario Pedrosa, após uma bem argumentada defesa da liberdade de expressão e contra a censura, conclui: “No nosso país, o cinema e o teatro, mesmo de arte, já vivem sob o domínio da censura. São precedentes, justificáveis ou não, que não queríamos

ver aplicados no setor das artes plásticas, cujos salões e bienais não podem ser comparados a espetáculos, única manifestação para a qual a atual constituição prevê censura. No entanto o episódio da exposição, para a Bienal de Jovens de Paris, organizada pelo MAM do Rio, indica que uma censura já se exerce também no setor excepcionalmente delicado das artes plásticas.” (idem, p. 214). Falando como presidente da Associação Brasileira dos Críticos de Arte (ABCA), Mario Pedrosa, após solicitar que o Estado defina com clareza as suas regras e suspenda os obstáculos, para que não inviabilize a prática estética e crítica, indica as resoluções da comunidade artística que dotava de legitimidade as representações brasileiras no exterior. A ABCA não mais indicará membros para participar de júris no exterior e não selecionará artistas brasileiros para mostras internacionais, até que seja respeitada a Constituição que não prevê censura para as artes plásticas e sejam superados os obstáculos ao livre exercício da crítica.

A censura também se abateu sobre a II Bienal da Bahia, realizada no Convento da Lapa de Salvador, em 1968. Dez dos 817 trabalhos expostos no momento da abertura foram considerados subversivos, a exposição foi fechada e os trabalhos retirados. A reabertura da exposição ocorreu um mês depois de sua inauguração, sem os trabalhos censurados.

Os textos de Pedrosa, crítico de arte presente em todas as etapas da constituição do campo das artes no Brasil e em Brasília, são bastante reveladores e corroboram nossa hipótese do fosso que se abre entre o campo das artes e o campo da política, do ponto de vista institucional. Mas, ao mesmo tempo, são reveladores da presença incontornável da dimensão da política dentro da arte, através de propostas e de estratégias inusuais de participação. Daí o título da segunda parte da pesquisa que se dedica a estudar o campo das artes em Brasília e que contempla a relação entre a emergência da arte conceitual no Brasil e o contexto político autoritário dos anos 70.

Sobre Brasília, os depoimentos são contraditórios. Alguns entrevistados dizem ter sido um momento horrível para se viver na capital, qualificando a cidade como cidade quartel. Outros afirmam que, apesar da forte repressão, a cidade não era um deserto cultural e incitava fortemente os jovens à criação através de cursos abertos da Universidade e de um movimento de pessoas que tinham acesso a uma informação atualizada. Artistas que viveram sua infância e adolescência em Brasília, como Cildo Meireles e Luís Áquila, no campo das artes plásticas, ou Herbert Vianna e Renato Russo, no campo da música, Chacal e Chico Alvim, na poesia, para tomar apenas esses exemplos mais conhecidos, vão para o Rio, em busca de melhores condições para seu trabalho. Os intelectuais e artistas que ficaram em

Brasília contribuíram para a emergência de uma cultura dita “alternativa”, afastados dos espaços institucionais que deixavam de ter legitimidade pela intervenção da censura.

Guilherme Vaz explicita em entrevista a posição dos de sua geração:

Por mais que a gente quisesse desenvolver uma linguagem lírica, ou puramente plástica, não dava. A repressão da época aguçava muito a sensibilidade da gente. Nosso trabalho funcionava como um desabafo. Tinha também a função de conscientizar as pessoas, por isso queríamos ocupar todos os espaços disponíveis. (Vaz, 1986, depoimento à equipe da Galeria de Arte Banerj).

Cildo Meireles comenta o episódio em torno da tentativa de acender uma fogueira em Brasília e constata o quanto a cidade estava controlada pela polícia:

(...) a torre de televisão de Brasília virou torre de controle, qualquer fogo, qualquer aglomeração era logo percebida e reprimida. Ou seja, Brasília caiu como uma luva na mão da ditadura. Aquela idéia de confraternização foi por água abaixo. (Cildo Meireles. Entrevista à equipe da Galeria de Arte Banerj, 8.5.1986).

O certo é que no Brasil, sob a ditadura militar, a arte adquiriu uma força enorme. Cláudio Paiva, em esclarecedor depoimento, afirma que:

Era muito difícil, naquele momento, não realizar um trabalho político. Era algo que estava na pele da gente. (...) Enfim, agíamos como guerrilheiros, a gente guerrilhava como podia – nos salões, saindo para a rua. Tínhamos uma posição muito rígida contra o mercado, não queríamos comercializar nosso trabalho. Achávamos que o mercado institucionalizava o trabalho, o artista acabava fazendo concessões, e isso nós não queríamos fazer. Assim, os Salões eram o único espaço que dispúnhamos. (Paiva, 1986).

De acordo com Roberto Schwarz (1978), nunca o Brasil havia sido tão inteligente como nos quatro anos que se sucederam ao golpe de estado até a promulgação do AI-5, isto é de 64 a 68. A efervescência que podia ser comprovada nos vários campos da cultura, música, teatro, cinema, havia atingido seu ápice em 1967, ano em que, como foi dito, ocorreram vários fatos relevantes e que tornou-se emblemático para as artes no país.

Os Salões passaram a ser os espaços onde era possível realizar as experiências desejadas pelos artistas. O já mencionado IV Salão de Brasília, de 1967, certamente marcou a primeira geração de jovens que estudavam e viviam em Brasília à época. Luis Alphonsus, Guilherme Vaz, Cildo Meireles, embora tivessem passado a adolescência e tido o primeiro contato com as artes em Brasília, encontraram-se no Rio de Janeiro onde deram início às suas carreiras artísticas e ficaram conhecidos como o “grupo de Brasília”. Segundo Guilherme Vaz, foi desse grupo que partiu o essencial da arte brasileira de 69-70, tudo o que há de diferencial no pensamento desta geração partiu do Planalto Central e foi se manifestar no litoral (Vaz, 1986).

Brasília tornou-se nessa época um pólo de irradiação de talentos – na medida em que a cidade ainda não possuía um campo estruturado para as artes – mas também um pólo de recepção das tendências mais radicais que emergiam no Brasil e no mundo. A dicotomia entre os princípios modernistas representados pela cidade em si mesma, e as tendências perturbadoras da leva de artistas mais jovens, tornou-se clara.

A década de 70 ficou também conhecida pela consolidação que promoveu do “mercado de bens simbólicos”, ampliando e profissionalizando a indústria cultural, pela adoção de padrões empresariais na produção da cultura. Há uma modernização das editoras, o jornalismo vai introduzir padronizações, mas o efeito mais importante de homogeneização e de construção de ideologias, será assumido pela televisão.

Como se vê, apesar de haver controle sobre a produção cultural, no campo das artes plásticas ele foi relativamente brando, o que permitiu a emergência de tendências vigorosas, em várias frentes de criação. A estratégia mais importante adotada pela ditadura militar foi reforçar os meios de comunicação de massas, através de uma política de grandes incentivos à televisão. A confluência entre os interesses do Estado e os da indústria cultural explica o grande surto da TV Globo e a multiplicação de aparelhos receptores, o que fez da televisão o meio mais divulgado e popular no Brasil. Se em 1960 havia 760 mil aparelhos de TV no Brasil, esse número sobe para 2,2 milhões, em 1965 e para 4,9 milhões, em 1970, já atingindo 56% da população (Lima, 2001).

Os músicos e poetas alternativos, ou simplesmente os que buscavam um outro estilo de vida, foram os atores que participaram de uma formação cultural que se firmava em consonância com os movimentos de contracultura que haviam atingido seu ápice no final dos anos 1960. Essa tendência, oposta à anterior que era construtiva e otimista, marcará Brasília de meados dos anos 1970 até meados dos anos 1980.¹² Nesta década já assistimos ao movimento de captação destas forças transgressoras pelo mercado, o que será objeto da próxima etapa da pesquisa.

A arte brasileira dos anos 70 foi uma arte do coletivo urbano, tanto em sua vertente pop (Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Cláudio Tozzi, Glauco Rodrigues, Wesley Duke Lee) quanto em suas vertentes experimentais, como a arte de intervenções na sensibilidade e na percepção do espectador (Lygia Clark, Lygia Pape) ou intervenções em espaços públicos, performances e instalações, chamadas então “arte ambiental”, *happenings* que se processam através de ações rápidas e imprevistas, como um ato de guerrilha cujo melhor ambiente é a própria rua. Assim sintetiza Frederico Moraes a função da arte e do artista naquela década:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada, o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (...) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais do que o estranhamento e a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. (Moraes, 1970).

¹² Nos anos 80 Brasília, que havia sido a porta de entrada da cultura jovem radical dos anos 70, explodirá em um movimento e cultura rock – *punk*, *grunge*, *heavy metal*, gótico – que ganhará o Brasil sob a denominação de rock nacional e fará de Brasília uma referência, por ter sido a cidade de onde saíram bandas importantes, como *Paralamas do Sucesso* e *Legião Urbana*, assim como pelo grande número de grupos aqui surgidos, estimado em torno de 300 em seu momento de ápice, por volta de 1985.

Toda a proposta desta geração é profundamente urbana – impensável fora do cenário das cidades – e traz possibilidades novas para os sujeitos, derivas que funcionam como alternativa às linhas de força institucionais tornadas inóspitas e violentas. Aquele foi o momento de ruptura promovida por uma geração inteira de artistas, saídos de vanguardas formalistas e que lançaram-se, por necessidade, em experiências artísticas que renunciaram – em muitos aspectos – a cena da arte internacional da década. Desde o início dos anos 60, as proposições artísticas, na esteira de Duchamp, haviam atingido os valores tradicionais da arte em um *front* considerado estrutural, deslocando o foco e privilégio do objeto artístico em si – a obra – para o conceito ou para o público, ou ainda do olhar para a totalidade da percepção. De fato, naquela década, a arte era concebida como um ritual que deveria envolver os participantes como um todo, tirá-los de sua posição passiva de espectador, amplificar seus sentidos através de experiências significativas. Tais idéias surgiam de necessidades e desafios novos, políticos e estéticos, impostos às linguagens da arte. A busca de fundamentar as descobertas dos artistas era bastante eclética e passava pelas leituras de Fenomenologia, de Antonin Artaud, dos teóricos russos, uma literatura específica que coincide bastante com a biblioteca e um sistema de referências de Mario Pedrosa. Essa constatação nos faz supor que Mario Pedrosa teria sido mais que um crítico que compreendeu a produção artística de seu tempo, e sim um mentor intelectual, um orientador de rumos dos artistas que formularam aquelas propostas, modelaram a visualidade, as ações e uma nova agenda para a arte no Brasil.

Os trabalhos eram propositalmente mal terminados, feitos de materiais não nobres, como os “Objetos relacionais”¹³ de Lygia Clark, de plástico industrial transparente e de dutos hospitalares para soro e para respiração artificial. Esses engenhos deveriam ser usados pelos que quisessem participar da experiência que poderia desencadear emoções e balançar verdades cristalizadas, provocar a emergência de afetos adormecidos através de uma ativação inusitada dos órgãos dos sentidos. Lygia Pape, depois do saudado e refinado “Balé Neoconcreto” (1958), em parceria com Reinaldo Jardim, produz sua “Caixa de baratas” e sua “Caixa de formigas”¹⁴, conforme comentário anterior. Artur Barrio, artista português ativo

¹³ Lygia Clark - Objetos relacionais, obra realizada de 1976 a 1981, e bem mais esporadicamente até 1984.

¹⁴ Em 1967 Lygia Pape participa da exposição Nova Objetividade Brasileira com a Caixa de baratas e a Caixa de formigas.

no Rio de Janeiro à época, preparou suas “Trouxas Ensangüentadas”¹⁵, uma quantidade considerável de travesseiros ensangüentados e amarrados por cordas e que eram deixados nas esquinas principais, em passagens cobertas, assustando o povo nas ruas, relembrando-lhe a necessidade de consciência e lucidez sobre os tempos bicudos que estávamos vivendo.

Também as experiências mais interessantes à época, no campo do teatro, tentavam envolver o público de forma ativa, questionando os pressupostos do teatro tradicional e seu sentido de representação. Grupos experimentais, como o *Living Theatre*, que teve uma passagem relativamente longa pelo Brasil nos anos 1970¹⁶, organizando *workshops* e contribuindo de modo decisivo para a grande “Re-volição” – conforme o título de um espetáculo emblemático da época – do teatro brasileiro que passou então por mudanças radicais. “*Gracias, Señor*”, montada pelo grupo Oficina, em 1972, propunha um novo querer estético e político (uma re-volição e não uma revolução), um desejo de agir diretamente sobre o público declarando a morte do teatro comercial. Um musical como “Roda Viva” de Chico Buarque, de 1968, encenado por José Celso Martinez Corrêa, ou uma peça como “O Rito do amor selvagem” de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler¹⁷, provocaram uma reação forte no público intelectualizado e sofisticado das cidades. Em “Roda Viva”, antes de o espetáculo ser proibido pela censura, objetos de consumo eram jogados provocativamente na platéia, e em “Rito”, o público era forçado a passar por ruínas de um prédio incendiado, atravessar um corredor escuro e sujo, cheio de dejetos e de animais vivos como galinhas e porcos que deveriam ser driblados. Aliás driblar (termo do futebol) tornou-se uma

¹⁵ Exibe em 1969, no Salão da Bússola, as Trouxas Ensangüentadas – em que o público era convidado a interferir –, e depois as coloca sobre a base reservada a uma escultura consagrada nos jardins do MAM/RJ. As “Trouxas Ensangüentadas” são também intervenções diretas no espaço urbano, com o seu abandono pela cidade do Rio de Janeiro. Site Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural.

¹⁶ Em 1969/1970, o Teatro Oficina tem uma crise interna que leva ao seu esfacelamento. Com nova equipe e sob a liderança dos remanescentes José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi, o Oficina patrocina a vinda e trabalha com o grupo experimental norte-americano *The Living Theatre*. Lança-se, no ano seguinte, a uma longa viagem pelo Brasil, numa excursão denominada “Saldo para o salto”, que consistiu em algumas remontagens, quando novas experiências cênicas são empreendidas. Os frutos destes novos rumos se materializam em 1971, com *Gracias, Señor*, obra de criação coletiva que faz emergir o Oficina Usyna Uzona. A radicalização de linguagem proposta neste trabalho possui contornos vivenciais; aprofundados na encenação seguinte, uma recriação autobiográfica de *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov. *The Living Theatre* foi fundado e dirigido por Judith Malina e Julian Beck. Site Itaú Cultural, Enciclopédia – Panorama teatro anos 70.

¹⁷ Estréia em 28 de novembro de 1969, no Teatro Anchieta, São Paulo.

especialidade de nossos artistas e intelectuais. Ativos, principalmente no Rio, encontraram meios curiosos de lidar com a censura, através de imagens deslocadas e de alegorias contundentes.

Cildo Meireles e Nelson Leirner: a arte como burla

Cildo Meireles é um artista que tem fortes vínculos com Brasília, cidade à qual chegou em 1958, em que viveu até os 19 anos, passando portanto seus anos de formação e juventude, em que estudou em cursos livres da Universidade de Brasília e frequentou ateliês de arte.¹⁸ Ainda adolescente, encontrou cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Tizuka Yamasaki, e tinha um ambiente de amigos e colegas bastante rico. Em 1967, chegou ao Rio, tendo como referência os artistas já citados, Hélio Oiticica e Lygia Clark, Lygia Pape, Artur Barrio, cujo trabalho e linguagem lhe interessavam. Assim o próprio artista resume seu itinerário:

Embora tenha nascido no Rio, entre os dez e os dezenove anos vivi em Brasília. Eu não era muito próximo de ninguém do grupo neoconcretista, apesar de ter conhecido Oiticica no começo dos anos 70, quando ambos vivemos em Nova Iorque. Já conhecia seu trabalho desde o começo dos anos 60. Enquanto estudava em Brasília, tentava acompanhar esse grupo de artistas lendo revistas de arte e arquitetura brasileiras, como *Habitat*. A partir de 1964, tive acesso à coleção de livros e revistas de arte contemporânea da biblioteca da Universidade de Brasília, em geral difíceis de encontrar no Brasil. Já tinha voltado ao Rio, em 1967, quando Oiticica foi o curador da exposição coletiva no Museu de Arte Moderna da cidade, Nova Objetividade Brasileira, um divisor de águas que estabeleceu uma nova agenda para a arte brasileira. (Meireles, entrevista a Gerardo Mosquera, in Herkenhoff e outros, p. 8, 2000).

¹⁸ Cildo sempre se refere a Felix Alejandro Barrenechea como *o meu mestre*. Este artista peruano chegou a Brasília em 1958 e organizou a primeira exposição de arte, naquele mesmo ano, no então recém-inaugurado Brasília Palace Hotel que, em 1978, foi destruído por um incêndio. Hoje vive em Nova Iorque.

Vindo de uma tradição de estudos de desenho e pintura, como fica claro em toda a primeira fase do seu trabalho, Cildo é um artista conceitual desde suas primeiras obras¹⁹, interessado nos mecanismos de percepção, problemas internos à arte, questões espaciais, mas sempre relacionadas com o público. *Espaços virtuais: Cantos* é exemplo de seu objeto de atenção: um detalhe arquitetônico, em tamanho natural, que abre uma brecha entre percepção e realidade. Desde essa primeira exposição ele mostrou a consistência inovadora de seu projeto, criando trabalhos participativos, forjando respostas inesperadas às condições políticas e culturais impostas à sua geração. Naquele período e início dos anos setenta, a arte chamava-se “marginal” não por acaso: marginal como estilo de vida, no processo de produção, a arte queria estar o mais distante possível dos projetos institucionais; marginal no plano da circulação: arte feita para pequenos grupos, vendida de mão em mão, como faziam os poetas de mimeógrafo, portanto marginal também até o momento da distribuição; marginal por fazer a opção por tudo o que fosse alheio aos circuitos institucionalizados. Nessa década, a arte ainda tinha poder transgressor, e mais do que nunca era necessário arrebanhar forças, forças de resistência, forças que tornassem possíveis os “exercícios experimentais de liberdade”, conforme expressão de Mario Pedrosa, exigidos pelos artistas.

Os trabalhos mais desorientadores de Cildo Meireles vieram depois, em 1970, quando teve uma das idéias mais simples e surpreendentes: “Inserções em circuitos ideológicos”, projeto que, desdobrado em muitos sub-projetos, como o projeto Coca-Cola e o projeto Zero dólar e Zero cruzeiro, constitui um dos conjuntos de ações de maior impacto estético e político da época. O primeiro projeto visava o campo da arte e foi apresentado na mostra, hoje histórica, de arte conceitual “*Information*”, realizada em 1970, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, participação que cedo consagrou o artista. Nessa experiência, usa *silke-screen* para imprimir em branco, em garrafas vazias de coca-cola mensagens políticas que só poderiam ser lidas quando a garrafa estivesse cheia do líquido escuro. Eram mensagens de forte teor político, e incitava a todos a fazer o mesmo, a pôr em público seus pontos de vista, por meios informais, já que os canais oficiais estavam bloqueados.

Outra idéia simples e genial que permitiu ao artista recriar instantaneamente um espaço público para se fazer ouvir: Cildo imprime frases – sempre vinculadas a problemas políticos candentes – com carimbos de borracha, sobre notas de 1 cruzeiro e devolve-as à circulação. “Quem matou Herzog?” A pergunta que põe em causa a versão oficial da morte do jornalista na cadeia, por suicídio. Estas ações artísticas eram entendidas como uma espécie de guerrilha

¹⁹ *Espaços virtuais: Cantos, 1967-68; Volumes virtuais, 1968-69 e Ocupações, 1968-69.*

que usava os circuitos oficiais prévios, uma idéia que poderia se espalhar, que poderia ser apropriada por qualquer um que quisesse fazer a mesma coisa. De fato, “Inserções em circuitos ideológicos” concentrou-se na idéia de isolar e definir o conceito de *circuito*, tomando como campo os sistemas pré-existentes de circulação. Nesse sentido, tanto os *slogans* sobre as garrafas ou as perguntas sobre as notas agem como uma espécie de “graffiti móvel”, como definiu o próprio Cildo. Também de 1970 é o impressionante *happening* proposto pelo artista para responder a uma demanda de homenagem a Tiradentes, no Palácio das Artes de Belo Horizonte, em 21 de abril.²⁰ *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* era feito de 10 galinhas vivas, amarradas a um poste, sobre as quais foi entornada uma lata de gasolina e ateado fogo diante de uma população atônita. A homenagem a um herói nacional, enforcado e esquartejado pela Coroa portuguesa em 1792, se duplicava na cena de violência, denúncia dos métodos de tortura praticados pelo regime militar. Como bem sintetiza Herkenhoff:

O preso político mencionado no título da obra de Cildo não se torna Tiradentes por meio de um processo de identificação, por sublimação, com o “mártir” da Independência. Para o artista, não se tratava de dar voz ao passado, mas de gerar uma imagem de liberdade ao associar a complexa figura de Tiradentes à política do período da ditadura. O sacrifício totêmico realizado nessa obra, inscrito na noção do gueto e do marginalizado, representava o grito silenciado de preso encarcerado numa cela solitária. (Herkenhoff, p. 62, 2000).

Essa capacidade de criar metáforas densas está também presente na instalação “O sermão da montanha: Fiat Lux”,²¹ que é constituída de uma montanha de caixas de fósforo (marca *Fiat Lux*), criando um estado de forte tensão e de medo pela ameaça e pela possibilidade de explosão. Esse volume cúbico é cercado por cinco homens estranhos, com as mãos em posições suspeitas, usando ternos e óculos escuros, como os agentes de informação, intensificando as idéias de risco e de perigo.

²⁰ Esta mostra foi organizada por Frederico Morais, em Belo Horizonte, em 1970, para as comemorações da Semana da Inconfidência.

²¹ “O sermão da montanha: Fiat Lux”, 1973-79.

“Desvio para o vermelho”²² se desenrola em dois ambientes completamente cobertos, em seus mínimos detalhes, de vermelho intenso, o que provoca estranhos sentimentos de euforia e terror, intensificados quando se adentra o segundo ambiente e se vê o líquido sanguíneo vazando por uma pia torta, origem de todo o vermelho.

Seus trabalhos atuais, alguns de alta carga poética, continuam a ser politicamente orientados só que agora o alvo não é mais a ditadura e o estado de exceção política e sim o mercado, as formas contemporâneas de produção da arte. Os mediadores, os curadores, a entrada explícita do mundo dos negócios e do interesse comercial no campo da arte serão motivações para obras e temas discutidos invariavelmente em todas as entrevistas de Cildo Meireles.

Apesar de sua lucidez quanto aos mecanismos de impostura do mercado, continua produzindo arte e seus trabalhos mais recentes, como “Marulho”²³ e a retomada de “La bruja”²⁴ reatam com preocupações de juventude relacionadas à poética espacial e reproduzem no chão inteiro da galeria um oceano seco, feito de papéis, os próprios convites previamente impressos, em diferentes tonalidades de azul. O público adentra a galeria através de um cais ouvindo uma instalação sonora com a palavra *água* pronunciada em diferentes línguas. Em “La bruja”, uma vassoura se ramifica e vaza dos espaços da galeria, atingindo o lado de fora, figurando poeticamente as forças incontroladas da mercadoria como fetiche.

Outro artista importante para essa pesquisa, o paulista Nelson Leirner, desde o início dos anos 1960 já havia chocado o público com suas instalações e *hapennings* com fortes referências ao dadaísmo e ao *pop kitsch*, com suas intervenções de caráter político e ações que criticavam a institucionalização da arte. A irreverência pode ser constatada ao longo de toda sua carreira artística. Em 1967, juntamente com Carlos Fajardo, José Rezende, Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee e Frederico Nasser, funda o grupo Rex e a Rex Gallery & Sons que, apesar da curta duração de menos de um ano, teve importante repercussão na arte brasileira. Quando os artistas decidem pelo encerramento das atividades da galeria, realizam um *happening* intitulado “Exposição Não-Exposição”, em que o público deveria superar alguns obstáculos para levar, de graça, as obras expostas. A galeria foi inteiramente

²² Considerada uma das peças ambientais mais importantes de Cildo Meireles, *Desvio para o vermelho*, concebido de 1967 a 1984, é uma instalação monocromática em dois ambientes, que tinha existência apenas documental, foi montada para a XXIV Bienal de São Paulo, em 1998. Depois disso pode ser vista em todas as retrospectivas importantes da obra de Cildo, no Brasil e no exterior.

²³ Marulho, 1991-97.

²⁴ La bruja, 1979-81.

depredada em menos de oito minutos. Em 1970, Nelson embrulhou o *ball* e a circulação da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo com 5 mil metros de plástico preto que foram igualmente roubados em menos de uma hora. “A apropriação dos plásticos pelos alunos e funcionários da universidade se deu muito mais como uma apropriação privada do material que eu usei para fazer o trabalho do que como uma atitude artística”, avalia Leirner²⁵, derivando daí sua desconfiança sobre a participação do público no processo artístico.

Em 1967, ocorreu o referido episódio do “Porco empalhado”, em que se defronta com a crítica e evidencia a arbitrariedade na atribuição de valores estéticos. Mais recentemente, em 1998, teve uma exposição cancelada no MAM do Rio, sob a alegação de pornografia, ofensa ao pudor e à moralidade. Nesta exposição, ele mostrava imagens de grande difusão da neozelandesa Anne Gueddes – que representavam crianças nuas e seminuas em posições diversas, aparentemente de grande inocência – sobre as quais ele desenhava explicitamente órgãos sexuais, desvendando o componente pedófilo das imagens. A série traz o título “Trabalhos feitos em cadeira de balanço assistindo televisão” o que não deixa de ser uma provocação à crítica, ao mercado e ao público especializado, sobre o valor ético, estético e sobre a atitude indolente do artista.

Leirner é extremamente lúcido quanto ao modo de funcionamento do campo da arte. Empurrado para dentro do circuito, passou, segundo ele, um terço de sua vida duvidando se era realmente artista. Vindo de família de artistas e colecionadores, soube desde muito cedo como eram organizadas as grandes mostras e negociadas as premiações.

Herdeiro de Duchamp pela ironia e pela burla, Nelson Leirner terá como alvo principal a própria arte, desvendando a arbitrariedade dos critérios do juízo estético de consagração. As provocações de Leirner dissipam as ilusões que se possa ter a respeito do funcionamento do campo da arte. Para Leirner, como para Duchamp, o mais importante era a atitude desmistificadora, o gesto:

Ao questionarem, respectivamente, a aceitação e a recusa dos trabalhos que haviam enviado a salões de arte, ambos (Duchamp e Leirner) criaram situações que demonstram que o poder de consagrar não reside apenas na autoridade que o artista confere por meio do ato criativo; e que tampouco se funda exclusivamente nas escolhas dos

²⁵ Leirner, 2003.

críticos, de *marchands* e do público. Tornam claro que é a própria disputa por aquele poder – travada entre os vários participantes do campo artístico – que constitui, ao mesmo tempo que a ele se conforma, um conjunto de mecanismos de interação social (exposições, salões de arte, publicações) por meio do qual emerge o consenso – sempre provisório e sempre aspirando à perenidade – em torno da validade de critérios de consagração. (Anjos, p. 14-15, 2003).

A obra inteira de Nelson Leirner é um exercício de desvelamento e dessacralização do campo da arte, o que torna o itinerário do artista de grande interesse sociológico e estético, por atingir a instituição e o cerne da sociedade: a arbitrariedade da atribuição de valores e dos pactos sociais. Seu viés irônico e lúcido leva-o a comparar o campo da arte a uma hotelaria.

E existem hotéis de 1, 2, 3,4, e 5 estrelas. Os hotéis de cinco estrelas (Documenta de Kassel, Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo) vão continuar expondo artistas 5 estrelas. Os de 4 estrelas (Bienal de Havana, a Feira de arte de Chicago) vão expor os artistas de 4 estrelas. E assim por diante, até chegarmos às pensões. (Leirner, in Anjos, p. 80, 2003).

Premiado na IX Bienal de Tóquio, em 1967, e selecionado para a Bienal de São Paulo, no mesmo ano, sente-se muito à vontade para questionar o que quer que seja no campo da arte. Ele é um ganhador mas nunca perdeu sua atitude irreverente que advém somente daqueles que conhecem por dentro as regras do campo. Apesar do sucesso, suas posições sobre arte e mercado continuam muito críticas, remetendo a uma discussão de absoluta relevância para o campo da arte nos tempos que correm.

“A arte não escapou da globalização. Mesmo a arte oriental foi sugada pelos novos mercados. (...) A arte latino-americana é tratada com uma certa prevenção, uma espécie de racismo ditado pelo primeiro mundo”, disse o artista em uma de suas últimas entrevistas (Leiner, 2001). Ele também tem sido um dos maiores críticos do mercado de arte: “A projeção nos meios de comunicação é diretamente proporcional ao interesse comercial.”, afirma na mesma entrevista. Em seu desdobramento, essa pesquisa se deterá sobre a dimensão estética e ética do gesto de apropriação, e sobre a reciclagem de ícones e de objetos encontrados no mercado, em um projeto explícito de dessubjetivação da arte,

explícito na obra de Leirner. Esse artista, que vem acompanhando as mudanças radicais ocorridas no campo nos anos 80 e 90, diz que aconselha a seus alunos a não serem honestos demais e que é muito difícil para ele o atual sistema da arte. “Para mim é um pouco assustador porque sempre quis manter uma visão não comercial da arte. O tempo todo me coloquei contra a arte comercial. E hoje não vejo como escapar disso.” (Leirner in Anjos, p. 80, 2003).

Tanto Nelson Leirner quanto Cildo Meireles atravessaram essa fronteira dos anos 1980, que separa a arte como espaço de transgressão para a cooptação pelo mercado, tornado central no debate sobre arte contemporânea. Embora os interesses comerciais já estivessem presentes no campo das artes, antes tratadas como bens de luxo, desde pelo menos o século XIX, é somente nos anos 1980 que todos os valores que garantiam uma certa autonomia ao campo, retraem-se para dar passagem ao seu valor de mercado, ou seja, seu valor de troca. A questão do mercado se tornará, para esses artistas, um desafio com o qual são forçados a lidar. Cildo Meireles encontrará uma saída poética e Leirner fará a opção por um viés mais irônico, no limiar do cinismo, o que apresenta-se como a maneira possível de manter-se irreverente, ao afirmar, por exemplo, que segue as tendências apontadas pelos críticos e curadores.

O processo de abertura política, iniciado em 1979, acompanhado da democratização e primeiras eleições diretas para cargos políticos principais em 1984, deslocou uma vez mais a relação entre a política e as artes. As décadas que se seguem trazem novas formas de institucionalização, inclusive dos artistas considerados transgressores e perigosos, da década anterior. É o momento da introdução das tecnologias de comunicação e de controle em muitos domínios da vida social, alterando códigos e práticas cotidianas. É também o momento da universalização dos cursos de pós-graduação no Brasil e particularmente no campo das artes, onde o viés institucional-acadêmico chegou um pouco mais tarde. Nas universidades, e seguindo um modelo dos departamentos de arte da academia americana, os cursos e o aprendizado formal reforçam aquele espaço de formação e de legitimação de uma nova categoria de artistas, vinculados, a partir de então, à instituição universitária: os artistas-professores.

Todas essas transformações terão repercussões sobre a organização do campo como um todo, deslocando grupos, criando uma nova configuração de forças. Esses novos atores legitimados pela academia passam a deter parcela significativa do capital simbólico (Bourdieu, 1974), elaboram discursos e controlam, direta ou indiretamente, os espaços e canais de acesso à mídia e aos financiamentos. No momento atual, o estudo do campo se

torna ainda mais complexo, Novas estratégias de mercado entraram em jogo com a mudança das fontes de financiamento, com a entrada em cena dos grandes bancos, nacionais e estrangeiros, empresas multinacionais, principalmente no campo das telecomunicações.

Se durante os anos 1950 e até meados de 60, o governo foi a instituição mais importante para a manutenção das artes visuais no Brasil, nos anos 1970, os artistas recusaram-se, em geral, a participar dos projetos oficiais. A cena artística que realmente interessa estudar desenrolava-se à distância e, muitas vezes, em espaços improvisados, ou em Salões, onde encontravam alternativas para mostrar seus trabalhos. Já nos anos 1980, a relação entre arte e mercado – até então escamoteada por outros valores intrínsecos, estéticos – torna-se por demais evidente. A arte pop, desde os anos 1960, já havia apagado as fronteiras entre a arte séria e a cultura de massas. Ainda assim, o pop guarda características da vanguarda e da alta cultura, responsável pela produção de distinção social. A arte contemporânea contesta o dogma mesmo da alta cultura, exibindo o status de mercadoria das obras de arte sem qualquer resquício de culpa ou preconceito. A arte comercial, como é chamada, não traz mais uma conotação pejorativa, e vem sendo assumida por um artista como Keith Haring que abriu uma loja de arte no Soho, Nova Iorque, em 1985, para vender sua arte sob a forma de papel de parede, *bottoms*, camisetas, cordões de tênis, levando a idéia de “fábrica” de Warhol às suas últimas consequências. Comunicação e mercado tornam-se valores-alvo, responsáveis pelo novo desenho dos espaços culturais, mais atrativos, e pelas novas instituições sempre concebidas como centros de consumo.

Referências Bibliográficas

ANJOS, Moacir dos. *Adoração – Nelson Leirner*. MAMAM/ECCO, Recife, Brasília, 2003

ARANTES, Otilia, Favaretto, C. e Suzuki, Matinas. *Arte em Revista*, números 2 e 3, maio-agosto e setembro-dezembro de 1979.

BITTENCOURT, Francisco. “Dez anos de Experimentação” (1980), in Publicação do Banerj, 1986.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte e não arte*. Galeria Brito Cimino / Grupo Takano, São Paulo, 2002.

DUARTE, Paulo Sérgio. “Depois do Construtivismo: investigações e experiências” in *Anos 60 – Transformações da arte no Brasil*. Ed. Especial para os amigos da Rede Globo. Campos Gerais, Rio de Janeiro, 1998.

ELIAS, Norbert. O processo civilizador. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1990.

FERRO, Sérgio. “Depoimento” (1966). Publicado em *Arte em Revista* n° 2, São Paulo, 1979.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Ed. Loyola, São Paulo, 1996.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1975.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FONTES, Alfredo. “Depoimento” in *Publicação do Banerj*, Rio de Janeiro, 1986.

GULLAR, Ferreira. Vanguarda e subdesenvolvimento. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978.

HERKENHOFF, Paulo e outros. Cildo Meireles. Cosac e Naify. São Paulo, 2000.

LEIRNER, Nelson. Arte fora de moda. Entrevista. Revista *Bravo*, ano 5, novembro de 2001.

LIMA, Paulo. Notas de Seminário “Leituras Brasileiras”. Instituto Rio Branco, Brasília, mimeo, 2001.

MEIRELES, Cildo. “Depoimento”. Publicação do Banerj, Rio de Janeiro, 1986.

MORAIS, Frederico. “Vanguarda brasileira: caminhos e situações”. Revista *Vozes*, Jan-Fev, 1970.

_____. “Prefácio”. In *Anos 60: A volta à Figura. Marcos históricos*. Galeria Itaú, São Paulo, 1994.

_____. Revista *Vozes*: “Vanguarda brasileira: caminhos & situações”, ano 64, jan/fev 1970. In *Publicação sobre arte brasileira do BANERJ – Banco do Estado do Rio de Janeiro*, 1986.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. Ed. Ática. São Paulo, 1996.

OTTICICA, H. Apud Arantes, 1979.

PAIVA, Cláudio. “Depoimento”. Publicação do Banerj, Rio de Janeiro, 1986.

PAPE, Lygia. Apud, Duarte, 1998.

PEDROSA, Mario. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1981.

_____. Mundo, Homem, arte em crise. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1986.

_____. Política das Artes. Textos Escolhidos I. Otília Arantes (org). EdUSP, São Paulo, 1995.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos*, Ed. JB, Rio de Janeiro, 1987.

ROLNIK, Suely. O corpo vibrátil de Lygia Clark. Jornal Folha de S. Paulo, Caderno Mais! p. 14, 30 de abril de 2000.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política no Brasil: 1964-1969”, in *Pai de família e outros ensaios*. Ed. Paz e Terra, 1978.

VAZ, Guilherme. 1986.

Documentos veiculados por meio eletrônico:

Caetano Veloso e Tropicália – sites oficiais.

Correio Braziliense: < <http://www.correioweb.com.br> >

Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural:

< <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/artesplasticas/> >

Enciclopédia - Teatro do Itaú Cultural:

< <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/teatro/> >

Outras publicações:

BANERJ – Banco do Estado do Rio de Janeiro. Publicação sobre arte brasileira. 1986.

ARTE EM REVISTA 2. *Anos 60*. São Paulo, ano 1, número 2, maio-agosto 1979.

CADERNOS HISTÓRIA DA PINTURA NO BRASIL – Anos 60: a volta à figura. Marcos históricos. Instituto Cultural Itaú. Banco de Dados Informatizado. Módulo Pintura, Setor Pintura no Brasil. 1994.