



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Adalgiso Pereira de Souza Junior

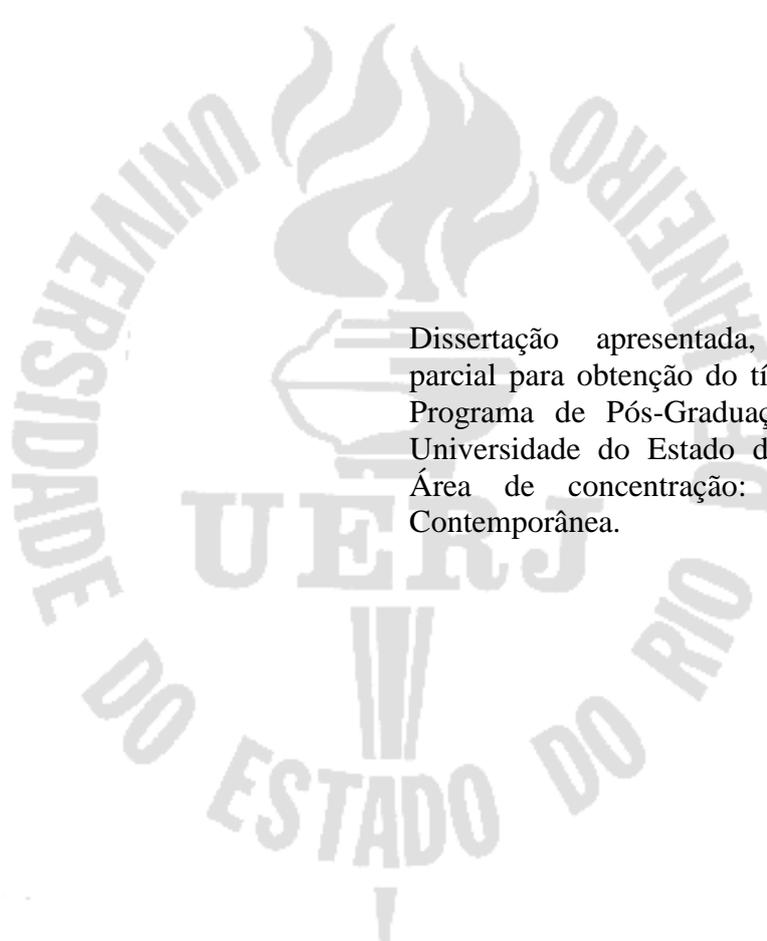
Constelações latino-americanas na figuração Argentina-Brasil: anos 60-70

Rio de Janeiro

2021

Adalgiso Pereira de Souza Junior

Constelações latino-americanas na figuração Argentina-Brasil: anos 60-70



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dra. Sheila Cabo Geraldo

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S729

Souza Junior, Adalgiso Pereira de.

Constelações latino-americanas na figuração Argentina-Brasil: anos 60-70 / Adalgiso Pereira de Souza Junior. – 2021.
164 f.: il.

Orientadora: Sheila Cabo Geraldo.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte – Brasil – 1960-1970 - Teses. 2. Arte – Argentina – 1960-1970 - Teses. 3. Arte – Aspectos políticos - Teses. 4. Arte – América Latina – Teses. I. Geraldo, Sheila Cabo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7(81+82)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Adalgiso Pereira de Souza Junior

Constelações latino-americanas na figuração Argentina-Brasil: anos 60-70

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 09 de novembro de 2021.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Sheila Cabo Geraldo (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Marcelo Fonseca Alves
Faculdades Integradas Hélio Alonso

Prof^ª. Dra. Marisa Flórido Cesar
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2021

AGRADECIMENTOS

Dona Flor, Dona Adélia, Dydy e demais mulheres de minha vida, faces encarnadas do Feminino Sagrado. Pelo suporte, acolhimento, estrutura e críticas fundamentais de cunho metodológico, quando me leram como colegas pesquisadoras.

À minha filha Valentina, por apontar o amor, a luz e a boa sorte, mesmo em meio à distopia.

A Walter Benjamin, anjo que de alguma forma paira sobre estes escritos...

A Luis Felipe Noé, anjo encarnado, pela obra imensurável que inspira boa parte dessa pesquisa - e por sua amabilidade na confirmação de algumas informações fundamentais. Si, Yuyo, “creo en el caos”!

A Marcelo Fonseca Alves, meu pai intelectual na última década e louco maravilhoso que me colocou nesta pequena encrenca. E ao timaço da Revista Círculo de Giz, que ousa se reunir “por amor”.

A Sheila Cabo Geraldo, pela orientação preciosa, desde a Iniciação Científica.

Aos departamentos de Pesquisa do MAM-RJ e MAC-Niterói, cujo suporte tornaram viável este estudo, mesmo em meio à pandemia.

Tadeu Ribeiro, Luiza Mader Paladino, Izabela Pucu, Marisa Flórido César, Paloma Carvalho, Lilian do Vale, Eli Macuxi, Nataraj Trinta, Alberto Valentim, Rodrigo Guerón, luzes imprescindíveis na “noite escura da alma”. Camila Fersi, luz de vaga-lume no “Campo Aberto” dos bailantes, responsável em generosa medida pelo renascimento de meu pensamento artístico. E a todes meus colegas no Grupo Escrita: Arte, história e crítica.

RESUMO

SOUZA JUNIOR, Adalgiso Pereira de. *Constelações latino-americanas na figuração Argentina-Brasil: anos 60-70*. 2021. 164 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

O presente trabalho tem por objetivo observar como se comporta certa retomada da figuração no contexto argentino e brasileiro dos anos 1960-70, sobretudo nos momentos de acirramento dos regimes ditatoriais locais. No cenário portenho, movimentos como *Otra* e *Nueva Figuración* apresentavam nexos com certa “atitude conceitual”, evidente nos discursos visuais de nomes como Luis Felipe Noé. Já na Nova Objetividade Brasileira e Nova Figuração, artistas brasileiros de certa forma influenciados pela produção argentina um pouco mais amadurecida apresentaram, em mostras como *Opinião 65*, trabalhos em crítica frontal à ditadura recém-instaurada. As constelações do título partem - sem o compromisso estrito de um atrelamento - do conceito/percurso benjaminiano a partir das imagens, deslocadas de seu contexto original face a um “tempo de agora” - e que podem, como nas Teses, produzir os “clarões” necessários a uma nova percepção/reconstrução da(s) História(s). Para analisar tais obras, percorreu-se arquivos físicos como os do MAM-RJ e MAC Niterói, além de catálogos impressos de mostras relacionadas ao tema. E, sobretudo em razão da pandemia, uma série de sites de artistas como Luis Felipe Noé, Jorge de La Vega, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Rubens Gerchman, galerias como a Jacques Martinez de Buenos Aires e arquivos virtuais de centros de pesquisa como o ICAA de Houston. Textos dos próprios artistas e de críticos daquela época foram colocados em diálogo com os de autoras e autores mais atuais dedicados ao estudo destas questões. No agrupamento de obras dos dois países (impossível na época devido à censura, ditaduras e o exílio ao qual os artistas estavam sujeitos), constata-se a força de plásticas e imagens que não se esgota no mero deslinde de seus contextos históricos - e cuja evocação revela assustadora atualidade face aos avanços autoritários mais recentes de norte a sul do continente americano.

Palavras-chave: *Otra Figuración*. Nova Objetividade Brasileira. Arte e política. Arte latino-americana.

RESUMEN

SOUZA JUNIOR, Adalgiso Pereira de. *Constelaciones latinoamericanas en la figuración argentina-brasileña: años 60 y 70*. 2021. 164 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

El presente trabajo tiene como objetivo observar cómo se comporta una cierta reanudación de la figuración en el contexto argentino y brasileño de las décadas de 1960-1970, especialmente en tiempos de recrudescimiento de los regímenes dictatoriales locales. En la escena porteña, movimientos como Otra y Nueva Figuración presentaron vínculos con cierta “actitud conceptual”, evidente en los discursos visuales de nombres como Luis Felipe Noé. En la Nova Objetividade Brasileira y Nova Figuração, artistas brasileños, de alguna manera influenciados por la producción argentina un poco más madura, presentaron, en exposiciones como Opinião 65, obras en una crítica frontal a la recién establecida dictadura. Las constelaciones del título parten -sin el estricto compromiso de un acoplamiento- del concepto/camino benjaminiano de las imágenes, desplazadas de su contexto original frente a un “tiempo de ahora” -y que puede, como en las Tesis, producir los “destellos” necesarios para una nueva percepción/reconstrucción de la(s) Historia(s). Para analizar estas obras, se buscaron archivos físicos como los del MAM-RJ y MAC Niterói, así como catálogos impresos de exposiciones relacionadas con el tema. Y, sobre todo por la pandemia, una serie de webs de artistas como Luís Felipe Noé, Jorge de La Vega, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Rubens Gerchman, galerías como Jacques Martinez en Buenos Aires y archivos virtuales de centros de investigación como Houston ICAA. Textos de los propios artistas y de críticos de la época se pusieron en diálogo con los de autores más actuales dedicados al estudio de estos temas. En el agrupamiento de obras de los dos países (imposible en su momento por la censura, las dictaduras y el exilio al que fueron sometidos los artistas), se advierte la fuerza de plásticas e imágenes que no se agota en el mero desentrañamiento de sus contextos históricos - y cuya evocación revela una aterradora situación actual frente a los más recientes avances autoritarios de norte a sur del continente.

Palabras clave: Otra Figuración. Nueva Objetividad. Arte y Política. Arte Latinoamericano.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Catálogo da mostra Otra Figuración. Sameer	15
Figura 2 - Imagem agónica de Dorrego, de Luís Filipe Noé, 1961	20
Figura 3 - Glu...Glu...Glu..., de Anna Maria Maiolino, 1967.	21
Figura 4 - Opinião 65, recorte de jornal da mostra no	23
Figura 5 - Um pouco de prata para você, de Antônio Dias, 1965.....	32
Figura 6 - Violência à solta no Rio, de Antonio Manoel, 1967.....	33
Figura 7 - Sem título, de Ernesto Deira, 1961	35
Figura 8 - Sem título, de Ernesto Deira, 1971.	37
Figura 9 - Las manos anónimas, de Carlos Alonso, 2019.....	39
Figura 10 - La Balsa de Cadáveres, de Charlie Squirru, 1963.....	40
Figura 11 - Sem título, de Charlie Squirru, 1964.....	41
Figura 12 - Os 99 heróis do estádio, de Rubens Gerchman, 1965.....	47
Figura 13 - O rei do mau gosto(caixa), de Rubens Gerchman, 1966.....	48
Figura 14 - Autorretrato com índios carajás, de Carlos Vergara, 1968	49
Figura 15 - Ogum, de Glauco Rodrigues, 1970.....	50
Figura 16 - A conquista da terra (Canção de prisioneiro),	52
Figura 17 - La Gran Tentación o La Gran Ilusión, de Antonio Berni,.....	54
Figura 18 - Ramona espera, de Antonio Berni, 1964.....	55
Figura 19 - Juanito dormido, de Antonio Berni, 1974.....	55
Figura 20 - Lindonéia - a Gioconda do Subúrbio, de Rubens Gerchman, 1966.....	57
Figura 21 - Interior de colectivo, de Nicolás García Urriburu, 1965	58
Figura 22 - Green Coca Cola Bottles, de Andy Warhol, 1962	62
Figura 23 - Marcha dos 100 mil, 1968.....	67
Figura 24 - Quartier Latin, Paris, maio de 68	67
Figura 25 - Cordobazo, 1969	70
Figura 26 - Kenneth Kemble, sin título.....	73
Figura 27 - La Gran Parentela,de Luis Felipe Noé, 1961	76
Figura 28 - Convocatoria a la barbarie, de Luís Felipe Noé, 1961	78
Figura 29 - Júpiter tonante, de Luis Felipe Noé.....	80
Figura 30 - Autorretrato, Jorge de La Vega, 1961	81
Figura 31 - Mambo, de Luís Felipe Noé, 1962	81

Figura 32 - Formas liberadas, de Jorge De La Vega, 1962.....	82
Figura 33 - Nueve variaciones para un bastidor bien tensado, de Ernesto Deira, 1965.....	83
Figura 34 - Estórias de vampiros, de Jorge De La Vega, 1963.....	84
Figura 35 - Vivir sin seguro, de Rómulo Macció, 1961	85
Figura 36 - Sem título, de Rómulo Macció, 1964.....	86
Figura 37 - Esquemas, de Rómulo Macció, 1967	87
Figura 38 - Jorge De La Vega, 1969.....	88
Figura 39 - Rompecabezas infinito, de Jorge De La Vega, 1967	89
Figura 40 - Jorge De La Vega, 1968.....	89
Figura 41 - El asesinato de J. F. Kennedy, Ato 1, de Alberto Greco, 1964.....	92
Figura 42 - El asesinato de J. F. Kennedy, Ato 2, de Alberto Greco, 1964.....	92
Figura 43 - El asesinato de J. F. Kennedy, Ato 3, de Alberto Greco, 1964.....	93
Figura 44 - El asesinato de J. F. Kennedy, Ato 4, de Alberto Greco, 1964.....	93
Figura 45 - Sem título (por ocasião do assassinato de J.F. Kennedy),.....	94
Figura 46 - Gran manifiesto-rollo Arte Vivo (2 fragmentos), de Alberto Greco, 1963.....	95
Figura 47 - Registro de Vivo-Dito, Monteserrat Santamaría, Piedralaves,	96
Figura 48 - Registro de Vivo-Dito, Monteserrat Santamaría, Piedralaves,	96
Figura 49 - Sin título, circa, de Antonio Berni, 1959/1975	98
Figura 50 - Eddie Adams, Nguyen Ngoc Loan executando sumariamente	98
Figura 51 - Sin título, de Antonio Berni. Da série “México 68”,	100
Figura 52 - Sem Título, de Antonio Berni, 1968	101
Figura 53 - Sin título, de Antonio Berni, ca. 1973/1974.....	102
Figura 54 - Sin título (Repressão), de Antonio Berni. Da série	103
Figura 55 - Sin título (Estudantes), de Antonio Berni.	104
Figura 56 - Caixas de Morar, de Rubens Gerchman, 1966.....	106
Figura 57 - Caixas de Morar, de Rubens Gerchman, 1967.....	106
Figura 58 - Estória (O fim da idade do chumbo), de Pedro Escosteguy, 1965.....	110
Figura 59 - Você escapando, de Antônio Dias, 1964.....	110
Figura 60 - OEA, de Flávio Império, circa 1965	111
Figura 61 - Bandeiras na Praça General Osório, de Evandro Teixeira,.....	114
Figura 62 - B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3: porque a	115
Figura 63 - Seja marginal seja herói (bandeira-poema),.....	115
Figura 64 - Mostra Bandeiras na Praça Tiradentes, 2014.....	116
Figura 65 - Hélio Oiticica em 1969 com a obra B33 Bólido caixa 18 –.....	117

Figura 66 - Sem título (série Tropicália), de Regina Vater, 1968.....	118
Figura 67 - Sem título (série Tropicália), Regina Vater, 1968	119
Figura 68 - Sem título (série Tropicália), de Regina Vater, 1968.....	119
Figura 69 - Sem título (da série Envolvimento),.....	121
Figura 70 - Sem título (da série Envolvimento),.....	121
Figura 71 - Estátua da Liberdade, de Carlos Zílio, 1970	123
Figura 72 - Fixação, de Carlos Zílio, 1970	124
Figura 73 - Quarto do HCE, de Carlos Zílio, 1970.....	125
Figura 74 - Zé, de Carlos Zílio, 1970.....	126
Figura 75 - Fragmentos 1 ano cadeia, de Carlos Zílio, 1971	127
Figura 76 - Introducción a la esperanza (Prêmio Nacional de Pintura Di Tella),.....	131
Figura 77 - Multidão, de Rubens Gerchman, 1968.....	133
Figura 78 - A cidade, de Rubens Gerchman, 1965	134
Figura 79 - Sonho dos 24 anos, de Carlos Vergara, 1966	135
Figura 80 - Bloco de carnaval Cacique de Ramos, de Carlos Vergara, 1972	136
Figura 81 - Paineis de Carnaval na Bienal de Veneza, de Carlos Vergara, 1979	137
Figura 82 - Sleeping Pills, de Jorge De La Vega, 1966.....	138
Figura 83 - Não há vagas, de Rubens Gerchman, 1965.....	139
Figura 84 - Pau-Brasil, de Rubens Gerchman, 1965.....	139
Figura 85 - Cuando calienta el sol aquí en la patria, de Luis Felipe Noé, 1963	141
Figura 86 - Reina tranquilidad, de Carlos Zílio, 1967	142
Figura 87 - La verdadera historia, de Jorge De La Vega, 1968.....	142
Figura 88 - Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en.....	145
Figura 89 - Guevara, vivo ou morto..., de Cláudio Tozzi, 1967	146
Figura 90 - Luta, de Claudio Tozzi, 1960.....	146
Figura 91 - Guevara, vivo ou morto..., de Cláudio Tozzi, 1967	147
Figura 92 - Lección de anatomía, de Carlos Alonso, 1970.....	148
Figura 93 - A lição de anatomia do Dr. Nicolae Tulp, de Rembrandt, 1632.....	150
Figura 94 - Che Guevara morto, de Freddy Alborta, 1967	150
Figura 95 a 102 - Che Guevara morto, de Freddy Alborta, 1967	153

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CONADEP	Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas
CPC	Centro Popular de Cultura
EUA	Estados Unidos da América
FAL	Frente Argentino de Liberación
CAYC	Centro de Arte y Comunicación
HQ	Histórias em Quadrinhos
JB	Jornal do Brasil
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MALBA	Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires
MAM	Museu Nacional de Arte Moderna
MCMC	María Calcaterra
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
PM	Polícia Militar
OF	Otra Figuración
ONG	Organização Não Governamental
TV	Televisão
UNAM	Universidade Autônoma do México
UNB	Universidade Nacional de Brasília
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	MEMÓRIAS LATINAS À CONTRAPELO	14
1.1	Mass-media e arte contrainformacional.....	14
1.2	(N)A imagem, uma legenda do indizível: críticas do poder, críticas da violência latino-americanas	27
1.3	Figuração, figuración: uma mirada historiográfica dos vencidos.....	41
1.4	O signo Pop implode as representações(?).....	58
2	VOZES LATINO-AMERICANAS DO CAOS E DO LEVANTE.....	65
2.1	Anatomias locais da sublevação.....	65
2.2	Otra e Nueva Figuración - pintura, montagem e (ins)urgências político-conceituais portenhas.....	71
2.3	Opinião 65, Nova Objetividade Brasileira, Nova Figuração - Anti-Pop e cultura de massa sob o signo da resistência política no Brasil...	105
3	POLITIZAÇÃO DA ARTE COMO ALTERNATIVA A UMA MODERNIDADE COLONIZADA.....	129
3.1	"Chamam-nos muitos, pois somos legião": fantasmagoria, massa, potência e multidão na figuração Brasil-Argentina.....	129
3.2	" Um guerrilheiro não morre para ser colocado em uma parede": 1968 à luz de uma iconografia do Che.....	143
	CONCLUSÃO.....	154
	REFERÊNCIAS.....	158

INTRODUÇÃO

A presente discussão parte de movimentos artísticos no cenário argentino e brasileiro nos anos de 1960-70, concretizada nos trabalhos de grupos como *Otra, Nueva Figuración* e Nova Figuração/Nova Objetividade Brasileira. Um tipo muito peculiar de poética da imagem se estabelece nos dois países neste período, em simultaneidade a várias tendências como o *Nouveau Réalisme* francês e a *Pop*.

Para pensar esta arte que aponta para uma crítica ácida ao imperialismo, à violência militar e às desigualdades sociais que estruturam as realidades nos dois países, buscaremos aproximações com o pensamento de Walter Benjamin. As formas pelas quais os trabalhos de inúmero(a)s artistas utilizam esta figuração traduzem uma definitiva influência do impacto na cultura dos *mass-media* e uma estética da ruína *par excellence*, típica do que nos parece um uso político da arte proposto décadas antes pelo filósofo judaico-germânico. Além disso, conceitos como fantasmagoria, experiência, fragmentação, montagem e organização do pessimismo parecem bastante úteis, não apenas em uma mirada em si às obras, mas ainda para uma discussão sobre todo o complexo contexto que as envolve.

Considerando, ainda, a forte carga conceitualista que tais trabalhos prenunciam, ou mesmo encarnam, em vários momentos, e uma necessidade premente de entendê-los dentro de um universo local em seus próprios termos, uma associação dialógica de Benjamin a autores argentinos como Andrea Giunta e Mariana Marchesi foi extremamente útil na leitura e compreensão dos trabalhos, sobretudo de artistas como Luis Felipe Noé, Antonio Berni, Carlos Alonso e Ernesto Deira.

Em um recorte historiográfico mais amplo, no sentido de uma relação das obras escolhidas com um cenário internacional, escritos e visões de Luis Camnitzer, Rodrigo Alonso e - pelo lado brasileiro mais recente - Paulo Herkenhoff, foram especialmente valiosos. É dos dois últimos, aliás, a curadoria da mostra *Pop, Realismos Y Política*, que itinerou por Buenos Aires, Bergamo (Itália), Curitiba e Rio de Janeiro, no MAM-RJ, dando ao autor dessas linhas o primeiro contato com as obras. Fato que merece especial menção, já que, à época de suas criações, as obras não podiam, no mais das vezes, estarem reunidas em um mesmo espaço expositivo - devido à censura e ditaduras vigentes em solo latino-americano.

Herkenhoff é, aliás, especialmente durante nossa redemocratização, um dos maiores fomentadores destes nexos artísticos entre Brasil e Argentina, que remontam pelo menos aos anos 40 do século passado - e que tiveram, ainda, em figuras como Jean Boghici, Alfredo e

Giovanna Bonino mais alguns de seus articuladores à época analisada.

Em termos de uma contextualização dos artistas brasileiros abordados, leituras de críticos da época como Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Mário Schenberg, Frederico Morais - e historiadores da arte mais recentes como Maria de Fátima Morethy Couto e Luiz Renato Martins - foram igualmente fundamentais.

A metodologia de trabalho tem sido, sobretudo desde a atual pandemia, pautada pela leitura de textos tanto de pesquisadores e pesquisadoras latino-americanos já mencionado(a)s, como ainda Ana Longoni, Cristina Freire, Márcio Seligmann-Silva, Marcelo Fonseca Alves (com seus trabalhos, para mim essenciais, sobre legenda e médium de reflexão benjaminianos); quanto de nomes como o francês Georges Didi-Huberman e o próprio Benjamin. Além destes, minha orientadora Sheila Cabo Geraldo possui textos referenciais para poderosos *insights* sobre o filósofo alemão, uma inspiradora noção de figura a partir de Goeldi e duas fundamentais entrevistas com Carlos Zílio e Antônio Manuel - que corroboraram, ampliaram e detalharam algumas intuições que haviam surgido antes da pesquisa, propriamente.

Buscou-se, ainda, um agrupamento de imagens que tentasse revelar, entre tantos trabalhos e poéticas possíveis, aqueles que contemplassem alguns eixos temáticos como “caos” (especialmente a partir de Noé e *Otra Figuración* argentina), “mitologias e folclore urbano”, “levantes”, “multidão”, “iconografias do Che Guevara” e “inscrições da violência”. Este último, amplamente baseado no relevante trabalho de Márcio Seligmann-Silva, aliás, bastante solícito no retorno a algumas dúvidas sobre seus escritos.

Entre os meses de julho a dezembro de 2019, imersões nos arquivos do MAM-RJ e MAC-Niterói propiciaram importantes contatos com algumas fontes primárias, catálogos e textos fundamentais até aqui. Escritos de artistas abordados como Antônio Dias, Antônio Manoel, Rubens Gerchman e Carlos Zílio puderam ser acessados em tais pesquisas. No caso mais específico dos artistas portenhos, destaque para os escritos de Luís Filipe Noé em seu site oficial, como também no do Centro Internacional para as Artes das Américas de Houston.

Tratando, agora, dos objetivos específicos em relação ao tema, o primeiro capítulo foi pautado por uma tentativa de apresentar a figuração em um amplo contexto, de maneira a permitir a discussão de uma historiografia das artes a partir das características específicas que esta assumiu dentro do recorte adotado. Estruturado em quatro partes, seu subcapítulo inicial é mais introdutório, onde esboça, sem pretensão de esgotar as informações, um preâmbulo para estudos de caso mais específicos.

No segundo, pautada pelo vislumbre de uma arte local daquela época como “inscrição

da violência”, apresentando análises de obras em paralelo a políticas da memória nos dois países.

No terceiro, analisando o comportamento de outras obras de arte cujas poéticas se dão por um olhar sobre os ‘assujeitados ou precarizados’ da História local, pensadas em diálogo às impressões de críticos como Pierre Restany sobre a produção argentina em especial.

No quarto, uma tentativa de entendimento e discussão de certas leituras sobre uma *Pop* setentrional, feitas pelo crítico argentino Oscar Masotta a partir da semiótica.

O segundo capítulo parte de pressupostos de uma arte que se dá em meio a levantes, tanto em um cenário latino-americano quanto mundial, atravessados por inúmeros conflitos no recorte temporal adotado. Buscou-se, nos dois países abordados, um detalhamento um pouco maior de mostras artísticas relevantes para o tema, como ainda algumas análises de casos mais particulares que o ampliaram e enriqueceram, através de poéticas que pareceram bastante potentes. No caso argentino, e dada a precedência e relação de relativa influência sobre os brasileiros, se percorreu um pouco mais demoradamente uma transição de abstração à figuração para melhor entender, em termos plásticos, os primeiros trabalhos realizados na *Otra Figuración*.

O terceiro capítulo principia com uma questão específica sobre um papel da massa ou multidão, aparecendo como tema – tanto quanto questão plástica - nos trabalhos eleitos. Algumas inferências, realizadas por Andrea Giunta a partir de Michael Hardt e Antonio Negri, pareceram especialmente valiosas para esta abordagem. Para finalizar, uma iconografia de Che Guevara, sinalizada desde o primeiro capítulo, é brevemente desenvolvida em uma modesta tentativa de pensar, em termos de artes visuais, este importante nome da luta revolucionária latino-americana.

A questão atravessa trabalhos de vários artistas naqueles dois países, sempre com abordagens bastante particulares e que parecem dialogar razoavelmente bem com certo Benjamin das Teses. Neste sentido, a percepção e trabalhos de Mariana Marchesi sobre o tema foram novamente cruciais, assim como os de Leandro Katz, cuja pesquisa sobre as fotos de Che Guevara, realizadas pelo boliviano Freddy Alborta para a Associated Press, ajudam a iluminar e aumentar o número de leituras e reelaborações possíveis de uma memória sobre a violência das ditaduras e desaparecimentos políticos na América Latina através das artes.

1 MEMÓRIAS LATINAS À CONTRAPELO

1.1 Mass-media e arte contrainformacional

A Segunda Guerra Mundial forçou - esta é nossa hipótese - um efeito de descentramento. Acendeu o imaginário de que o vácuo produzido pelo conflito mundial poderia ser preenchido em qualquer outro espaço cultural no qual se assumisse a tarefa de ativar a arte de vanguarda. A cena latino-americana foi simultânea a outras que se organizaram a partir de percepções semelhantes do tempo histórico. Em Nova York, São Paulo, Cidade do México ou Buenos Aires, os artistas investigaram a potencialidade das vanguardas históricas (tanto em suas linguagens quanto nas formas de tensionar os limites das instituições) para gerar vanguardas e neovanguardas simultâneas. Eles tinham uma reserva de recursos criativos que ativavam, transformavam ou reformulavam, a fim de antecipar suas próprias revoluções. (ANDREA GIUNTA).

Maio de 1966.

De Nova York, o já consagrado artista portenho Luís Filipe Noé (1966, p.04) lança, no periódico mensal *Mirador*, a seguinte pergunta, que encerra um artigo sobre a ideia e possibilidade de “vanguarda” em sociedades já orientadas pelo consumo como a estadunidense de então: “Será que o conceito de massificação da arte se opõe ao gesto romântico individualista que caracteriza a ideia de vanguarda? Acho que sim. Como se pode dizer hoje, a vanguarda está “por fora”. Por quanto tempo? Ou será que ela vai ressuscitar em outro lugar? "(tradução nossa)¹.

Noé vai um pouco além e situa a questão de uma vanguarda não mais a partir de uma arte para mera exibição em galeria, mas dos fenômenos artísticos e certa vitalidade que detecta na Grande Maçã àquele momento. O questionamento parte de um nome que, juntamente a Rómulo Macció, Ernesto Deira e Jorge de La Vega, retoma com vigor na mostra argentina *Otra Figuración*, de 1961, um uso significativo da figura em trabalhos artísticos em terras latino-americanas.

Some-se a estes o de Antonio Seguí, bem como Antonio Berni, que sintetiza em suas

¹ O trecho correspondente na tradução é: “Será que el concepto de la masificación del arte se opone al gesto romántico individualista que caracteriza a la idea de vanguardia? Creo que sí. Como se diría actualmente, la vanguardia está *out*. ¿Por cuánto tiempo? O es que resucitará en otro lugar?”.

² A saber, “Os novos realistas” (1960); “Quarenta graus acima de dadá” (1961); “O novo realismo: o que pensar dele?” (1963).

³ O trecho correspondente na tradução é: “La Nueva Figuración. Este es el camino que eligió nuestro grupo.

personagens Juanito e Ramona importantes contrapontos a certo *glamour* hollywoodiano muito presente na indústria cultural de então, em uma América Latina que, somente em fins dos anos de 1970 capilarizaria o alcance da televisão nos lares de suas populações. Se bem que Berni já viesse pintando havia algumas décadas, seus trabalhos daqueles anos dão mostras de inovações na incorporação de materiais descartados, além de um acirramento das questões relativas à miséria e violência urbanas.

Figura 1- Catálogo da mostra Otra Figuración. Sameer Makarius.



Fonte: Site oficial do artista Luís Filipe Noé.

Pode-se, destes artistas inicialmente abordados, inferir um contexto no qual as formas de arte vigentes estavam, em boa medida, influenciadas por toda uma sintaxe do consumo e dos meios de comunicação, quer assimilando-os avidamente - caso dos Estados Unidos - quer de maneira mais crítica – como se deu em França, Itália, Argentina e Brasil, por exemplo. Não obstante a importância da mostra argentina, da qual partem as presentes reflexões, é interessante observar como se comporta essa retomada da figura.

Trata-se de um elemento que atravessa, por mais de duas décadas, diversas manifestações. Mais pictóricas – casos da Otra, Nueva e Nova Figuração, ou mais experimentais e impregnadas de conceitualismos – como o Grupo CAYC e Nova Objetividade Brasileira. É possível pensar essa eclosão também como culminância de

esforços empreendidos em terras portenhas, desde um certo esgotamento das propostas de uma arte concreta local e de um abstracionismo mundo afora. E, muito embora a decolonialidade em si não tenha sido um problema proposto no projeto inicial da presente pesquisa, resulta inevitável após leituras de estudiosas e artistas como Andrea Giunta, Luis Camnitzer - e o próprio Noé - não se adotar esta perspectiva, ao menos no nível metodológico.

Parece mesmo algo imprescindível, para que se entenda o fenômeno brasileiro-portenho em termos de simultaneidades artísticas - e não sobre-determinação, seja qual for, em relação a demandas e questões estéticas instituídas a partir de Paris ou Nova Iorque - onde se articulam, através de críticos e filósofos, como Pierre Restany, os esforços dos chamados Neo-realistas em uma série de manifestos². Conforme afirma Noé,

A nova figuração. Este é o caminho que nosso grupo escolheu. Há quatro anos voltamos da Europa para Buenos Aires e levantamos a necessidade de uma arte sem preconceitos provincianos, com uma liberdade desafiadora. Embarcamos na aventura criativa - mas em uma aventura criativa que foi nossa própria aventura. Claro que nunca acreditamos que, desde o início, atingiríamos a chave da nossa originalidade. Era uma proposta, uma forma de começar. Nossa Nova Figuração não era a essência de nossa posição e aceitamos esse nome por falta de outro. Só tinha a ver com os seus antecedentes na medida em que acreditávamos num humanismo violentamente explosivo, porque sabíamos que, por ora, a nossa única realidade era o homem isolado, mas com vontade de se mobilizar plenamente em vez de um assujeitamento à exploração. Foi por causa disso, eu acho, que tivemos muito a ver com o processo de mudança que os artistas mais jovens em nosso país vivenciam hoje. Infelizmente, essa mudança atinge apenas alguns. Parece-me, entretanto, que o senso de responsabilidade para conosco está aumentando. (NOÉ, 1966, p. 2 - 4, tradução nossa)³.

E que propõe, afinal, esta “outra” ou “nova” figuração argentina? Longe de qualquer possibilidade de retomada de uma mimese como pensada até o advento do Impressionismo - e antecedida de grande pujança abstrata e geométrica mundo afora - trata-se, em verdade, da apresentação de uma perspectiva humanista que busca traduzir artisticamente as dificuldades

² A saber, “Os novos realistas” (1960); “Quarenta graus acima de dadá” (1961); “O novo realismo: o que pensar dele?” (1963).

³ O trecho correspondente na tradução é: “La Nueva Figuración. Este es el camino que eligió nuestro grupo. Hace cuatro años regresamos de Europa a Buenos Aires y planteamos la necesidad de un arte sin prejuicios provincianos, con una libertad desafiante. Nos lanzamos a la aventura creadora - pero a una aventura creadora que fuese nuestra propia aventura. Por supuesto que nunca creímos que desde el principio daríamos en la clave de nuestra originalidad. Fue una proposición, una manera de comenzar. Nuestra Nueva Figuración no era lo esencial de nuestra postura y aceptamos tal denominación a falta de otra. Solo tenía que ver con su fondo en la medida que creíamos en un humanismo violentamente explosivo, porque teníamos conciencia de que, por el momento, la única realidad nuestra era el hombre aislado, pero con su voluntad de movilización plena y a punto de explotar. Fue por esto, creo, que tuvimos mucho que ver con el proceso de cambio que hoy acusan los artistas más jóvenes en nuestro país. Lamentablemente, este cambio sólo alcanza a unos pocos. Me parece, sin embargo, que está cada vez más en aumento el sentido de una responsabilidad con nosotros mismos.”

do indivíduo “solitário”, típico das sociedades industriais. E que encontra, em países economicamente periféricos, como Argentina e Brasil, solo fértil para o desenvolvimento de poéticas as mais particulares, talvez em boa parte pela inadequação das populações - compreendidos aí, também, seus artistas - aos avanços do capital desde o final da Segunda Guerra.

Há algumas inferências que se pode traçar a partir de uma análise das conjunturas dos dois países, por certa oposição a uma ideia de unidimensionalidade marcuseana. Em sua “Ideologia da Sociedade Industrial” (MARCUSE, 1973), o autor alemão diagnostica uma ordem onde a perspectiva de uma crítica estaria praticamente subsumida à capacidade de ajustamento das estruturas de poder nos chamados “países centrais do capitalismo”, circunscrevendo à sua influência os indivíduos, entre outros fatores, pelo próprio conforto pequeno-burguês propiciado a boa parcela de seus cidadãos:

Sob o jugo de um todo repressivo, a liberdade pode ser transformada em poderoso instrumento de dominação. O alcance da escolha aberta ao indivíduo não é o fator decisivo para a determinação do grau de liberdade humana, mas o que pode ser escolhido e o que é escolhido pelo indivíduo. O critério para a livre escolha jamais pode ser absoluto, mas tampouco é inteiramente relativo. A eleição livre dos senhores não abole os senhores ou os escravos. A livre escolha entre ampla variedade de mercadorias e serviços não significa liberdade se esses serviços e mercadorias sustentam os controles sociais sobre uma vida de labuta e temor - isto é, se sustentam alienação. E a reprodução espontânea, pelo indivíduo, de necessidades superimpostas não estabelece autonomia; apenas testemunha a eficácia dos controles (MARCUSE, 1973, p.28).

Mas, neste caso, que dizer de um continente sul-americano, padecendo de analfabetismo massivo e, ao mesmo tempo, tentando forjar projetos nacional-desenvolvimentistas, ainda sob os ecos do Peronismo portenho e Getulismo brasileiro? Atravessados por governos ou ditaduras militares em 1964 e 1966⁴, com um abismo imenso entre capitais e províncias/estados nos dois países, impossibilitando importar na íntegra o fordismo tão apregoado na geração anterior, tampouco, e muito menos um novo arranjo que encontraria na obsolescência programada de fins dos anos de 1950⁵ pressupostos

⁴ A Argentina passaria por dois golpes militares, em 1966 e 1976. O segundo, que levou ao poder o general Jorge Rafael Videla, deu início a um dos mais sangrentos períodos da história daquele país. Mas, não seria demais destacar momentos especialmente violentos entre 68 e 69 sob o governo de Juan Carlos Onganía, exemplo do Cordobazo.

⁵ Um conceito chave mais conhecido na área da engenharia de produção, a obsolescência programada surge nos Estados Unidos e Europa em várias frentes industriais. Mas, é em 1932-1935 que um corretor imobiliário chamado Bernard London publica três ensaios que propõem a interrupção compulsória de vida útil dos chamados bens de consumo duráveis. Em jogo, uma estratégia de sobrevivência do mercado e viabilidade de uma cadeia produtiva, então um dos motivos da crise em andamento. A iniciativa não encontra, de imediato, uma adesão dos

superestruturais para a implantação de uma sociedade estadunidense baseada em consumo?

Artisticamente, filosoficamente, sociologicamente, talvez a discussão estivesse, então, um pouco mais adiantada. E, de fato, pode-se dizer que uma certa modernidade presente enquanto literatura, arquitetura, música, teatro e artes visuais anunciava, desde os anos vinte do século passado, sinais dos desdobramentos nos anos vindouros e que interessam à presente discussão mais frontalmente. Aliás, modernidades, não apenas em transição”, mas, sobretudo, “em disputa”: as correntes estéticas geométricas, lá como cá, mais alinhadas com uma vertente racionalista de base europeia em um primeiro momento de final dos anos de 1940, passam a rupturas que estabelecem padrões de subjetividade mais livres e afins às realidades dos países e cidades onde se dão os epicentros dos movimentos (Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo).

Perpassado por conjunturas sócio-políticas que se acirram nestes locais e que eclodem em princípios da década de 1960, nota-se um alinhamento de certa classe intelectual e artística a um pensamento de esquerda em meio à grande efervescência cultural e trocas entre todo o continente. Parecem muito adequadas as palavras de Luis Camnitzer para descrever certas iniciativas de um pensamento e prática latino-americanos nos conceitualismos - conquanto não sejam estes o objeto principal do presente trabalho - que teriam lugar de maneira simultânea ou posterior a um momento de maior força da nova figuração:

Uma das referências compartilhadas por aquela geração latino-americana era um sentido de latino-americanismo que ia muito além do correspondente a pertencer a um Estado-nação e, sem contradizê-lo, não chegou a declarar que se devia a um mundo unificado. Não que houvesse uma definição clara do que significa latino-americano, além de um uso mais ou menos comum da palavra e uma irritação contra o imperialismo. Talvez seja essa uma das razões pelas quais, quando falamos de conceitualismo latino-americano, corremos o risco de equiparar uma geografia precisa a características vagas e gerais atribuídas a todo um continente. Para falar a verdade, o trabalho que associamos ao conceitualismo latino-americano não se distribuiu homogeneamente na geografia e não ocorreu simultaneamente. Por motivos não totalmente explicados, os primeiros centros localizavam-se no Brasil, Argentina, Peru e artistas que viviam na diáspora em Nova York. Seguiu-se o Uruguai, e depois houve uma lenta expansão ocorrida na Colômbia, Venezuela, México e Chile. [...] Consciência continental, ideias políticas e econômicas do Terceiro Mundo, e particularmente a existência da Revolução Cubana (que exemplificou uma alternativa política e econômica contra o modelo capitalista americano que foi dado como certo ou que foi imposto pela força); todos ajudaram a transcender o nacionalismo, mesmo quando se preocupava com os motivos locais. Cada vez que o movimento surgia em um determinado país, os artistas pareciam ter

estratos industriais como um todo, uma vez que o fordismo reinante ainda se estrutura sobre a qualidade dos produtos entendida, entre outras coisas, como maior durabilidade. Em fins dos anos de 1950, um designer e arquiteto de Milwaukee chamado Brooks Stevens apresenta uma atualização da noção e prática de obsolescência, na célebre frase "incutir no comprador o desejo de possuir algo um pouco mais novo, um pouco melhor, um pouco mais cedo do que o necessário". ADAMSON, G.; GORDON, D. *Industrial Strength Design: How Brooks Stevens Shaped Your World*. Cambridge: MIT Press, 2003.

uma perspectiva latino-americanista em vez de nacionalista. A oposição política local foi vista dentro de um quadro de referência continental, com a consciência de que a independência da América Latina só poderia ser alcançada de forma continental e não país a país (CAMNITZER, 2008, p.16-17, tradução nossa)⁶.

Uma vez apresentado e entendido em linhas gerais o contexto onde se insere uma primeira produção neofiguracionista em Argentina, pode-se empreender a tentativa de uma mirada, desta vez mais em termos formais, das características que o primeiro grupo insere em seus trabalhos e que iriam influenciar frontalmente a produção artística brasileira anos depois: a figura volta, em muitos dos casos, de maneira distorcida ou caricata.

O fragmento pode ser visto diretamente na fusão pictórica de homens, animais e outras formas. As cores, em geral fortes, unem-se a tais elementos onde pode-se enxergar, novamente nas palavras de Noé, uma presença do “caos” (1966, p.1-2) na obra como sintoma de uma precariedade da vida nos grandes centros urbanos do mundo moderno de então, especialmente Buenos Aires. E que caos é esse? Pode tratar-se de caos como oposição a uma ordem geométrica em pintura, ou mesmo um caos que se reorganiza, pictoricamente, como retrato e expressão da vida nas urbes. Se bem que Noé aplique tais reflexões a seu próprio trabalho, estas características podem ser percebidas nas obras de Deira, Macció e o primeiro De La Vega:

No início, em 1960, caos para você era a atmosfera geral romântica de um trabalho neo-figurativo, onde tudo se mesclava, porque eu lhe disse que pintar a relação de um casal não era pintar os indivíduos que os compunham, mas pintar a fusão de ambos. Isto, até compreender precisamente que a atmosfera de um trabalho artístico é efetivamente uma falsidade, desde que o elemento essencial da sociedade

⁶ O trecho correspondente na tradução é: “Una de las referencias compartidas por esa generación latinoamericana era un sentido de latinoamericanismo que iba mucho más allá que el correspondiente a la pertenencia a una nación-estado y, sin contradecirlo, no llegaba a declararse como que uno se debía a un mundo unificado. No es que hubiera una definición clara de qué cosa significa latinoamericano, aparte de un uso más o menos común de la palabra y una irritación en contra del imperialismo. Quizás esa sea una de las razones por las que, cuando hablamos de conceptualismo latinoamericano, corremos el peligro de equiparar una geografía precisa con características vagas y generales atribuidas a todo un continente. Para decir la verdad, el trabajo que asociamos con el conceptualismo latinoamericano no estaba homogéneamente distribuido en la geografía y no ocurrió simultáneamente. Por razones no completamente explicadas, los primeros centros se ubicaron en Brasil, Argentina, Perú y en los artistas que viven en la diáspora en Nueva York. El Uruguay siguió, y luego hubo una lenta expansión que tuvo lugar en Colombia, Venezuela, México y Chile. [...] La conciencia continental, las ideas políticas y económicas tercermundistas, y particularmente la existencia de la Revolución Cubana (que ejemplifica una alternativa política y económica contra el modelo capitalista estadounidense que se daba por sentado o que fuera impuesto por la fuerza); todas ayudaban a trascender el nacionalismo aun cuando uno se preocupaba por motivos locales. Cada vez que el movimiento aparecía en un país en particular, los artistas parecían tener una perspectiva latinoamericanista en lugar de nacionalista. La oposición política local era vista dentro de un marco de referencia continental con la conciencia que la independencia de América Latina solamente podía ser lograda continentalmente y no país por país.”

contemporânea é a tensão e oposição entre cosmovisões divergentes, a confraternização de atmosferas opostas. (NOÉ, 1966, p.01, tradução nossa⁷).

Antes que se passe a uma primeira abordagem do caso brasileiro em figuração, uma pergunta se apresenta, a saber: que especificidades operam nesta retomada de uma figuração como dado relevante de uma arte nos dois países? Impregnada desde o princípio de forte carga conceitualista e mesmo com fortes resquícios abstratos como no caso argentino, o retorno da figura é, dentro de certa historiografia proposta por Camnitzer, um sintoma bastante relevante decisivo neste sentido. Dado o contexto, seria o caso de se considerar uma figuração como estado transitório rumo a tais conceitualismos?

Figura 2 - Imagem agônica de Dorrego, de Luís Filipe Noé, 1961



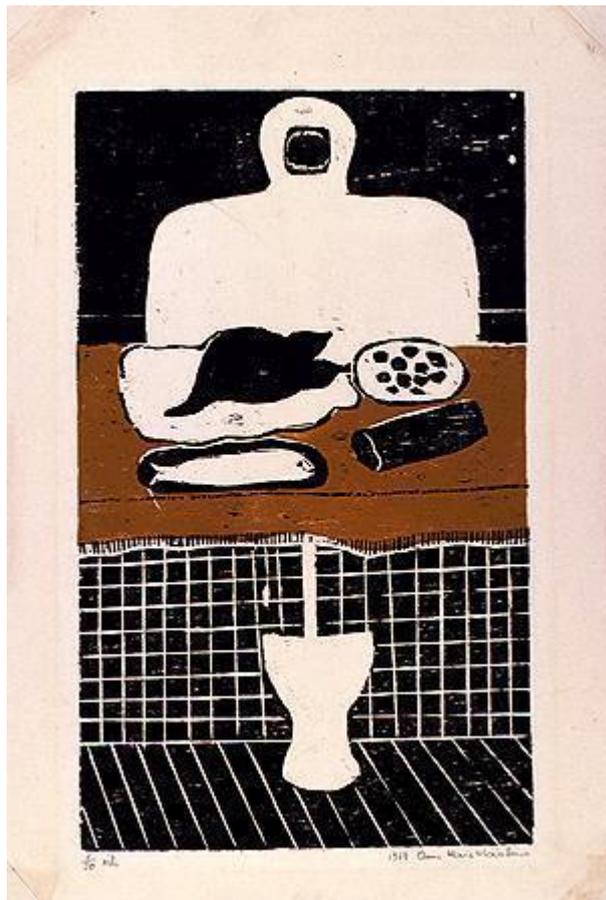
Legenda: Óleo, esmalte, pintura asfáltica e impermeabilizante sobre tela, 130 x 97 cm.

⁷ O texto em inglês é: “In the beginning, in 1960, chaos for you was the general romantic atmosphere of a neo-figurative work, where everything was melted, because I told you then that to paint that to paint the relationship of a couple is not to paint the individuals which comprise it but to paint the fusion of both individuals. This was so until I realized that precisely that general atmosphere climate in a work of art is nowadays a fatality, since the essential element of contemporary society is the tension and opposition among diverging cosmovisions, the fraternization of opposing atmospheres.”

Fonte: Coleção particular.

Estabeleça-se, aqui, que certo procedimento de montagem esteve sempre envolvido desde a neofiguração argentina nas obras, plasticamente assumido como quebra, mescla ou fragmentação da figura em si. Outro fator que se pode apontar é, afinal, o contexto de sociedades em boa parte ágrafas, como a brasileira. Uma prática de transmissão de narrativas dava-se, aqui, muito mais pela audição de uma canção de rádio, “causos” urbanos ou rurais em rodas de conversa - ou mesmo das xilos de cordel - o que influenciaria vários de nossos artistas, como Anna Maria Maiolino, Gilvan Samico e Manoel Messias.

Figura 3 - Glu...Glu...Glu..., de Anna Maria Maiolino, 1967



Legenda: Xilo em cores sobre papel. 48,5 x 33 cm.
Fonte: Coleção MAC-USP.

Algo que também se coloca nesta análise é que, em um tipo de sociedade que começa a se estruturar a partir de imagens de larga circulação via tv, jornais, revistas e outdoors, seria muito mais acessível a uma arte que intentasse lograr maior alcance *apropriar-se* o quanto antes de tais elementos em vez de uma recorrência construtiva. Mais forte no Brasil que na Argentina, tal tendência talvez explique em parte porque uma retomada da figuração tenha sido mais relevante e possível *primeiro lá*. Por aqui, é fato que uma tal arte não poderia comunicar-se de maneira tão imediata aos estratos mais populares.

Na efervescência de movimentos e trocas que vinham se dando entre os dois países já desde as experiências geométricas em décadas anteriores, uma importante mostra do grupo neofiguracionista argentino na Galeria Bonino, do Rio de Janeiro, em Setembro de 1963, impactaria sobremaneira artistas fundamentais para a presente pesquisa como Rubens Gerchman e Antônio Dias.

O primeiro diria a respeito daquela exposição que "influenciou muito nossos pensamentos pela liberdade que exerciam em seus trabalhos" (AGUILLAR, 2012, p. 43). Já Dias declarou: "Noé tinha uma coisa primitiva e agressiva da qual eu gostava muito. Jorge de La Vega inseria [nas obras] uma certa violência e materiais coletados, o que também me interessava muito" (AGUILLAR, 2012, p.43).

Dois anos depois, Gerchman comentaria sobre a mostra de retorno dos portenhos ao MAM-RJ, em agosto de 1965, que

Ela influenciou muito nosso pensamento pela liberdade que eles colocavam em seus trabalhos. Luís Felipe Noé, a quem mais tarde conheceria durante um simpósio em Caracas, me impressionou muito. Eu gostei dele, pois era um pintor sujo e eu sempre fui acusado, até por meus colegas, de ser também um pintor sujo (ALONSO, 2010, p.226).

Também Carlos Zílio, impressionado com o que vira nesta mostra, declarou em entrevista a Sheila Cabo Geraldo:

(...) No meu caso específico, a exposição que eles fizeram no MAM, que era uma exposição grande, com trabalhos grandes, quer dizer, grande para a época, pois a escala era a do bloco do MAM/RJ, o prédio principal ainda era um esqueleto de concreto, uma estrutura. A exposição foi muito importante porque foi a primeira manifestação de arte que eu vi que fugia dos elementos da tradição pictórica. Era o que na época nós chamávamos de anti-arte, retomava algumas linguagens figurativas em outros moldes, tinha essa coisa da *assemblage*, era uma coisa mais ligada à vida. A colagem em uma outra figuração, com um tipo de material que eles usavam, mais industrial (GERALDO, 2017, p. 5).

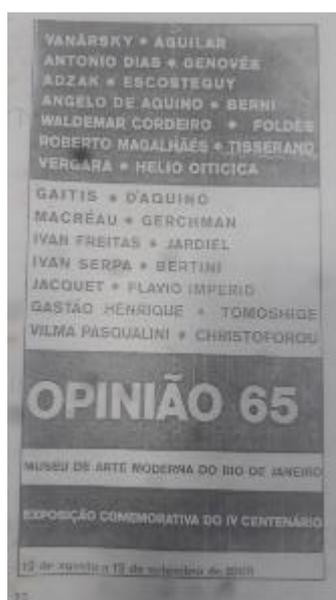
Ainda em 1965, uma retrospectiva de Antonio Berni seria apresentada ali e, em agosto

daquele ano, entre outras coisas, como reação ao Golpe Civil-Militar no Brasil, realiza-se no mesmo MAM a mostra Opinião 65. Bastante lembrada pela presença dos Parangolés de Hélio Oiticica, apresentados institucionalmente pela primeira vez – e pela recusa da diretoria em acolher no espaço do museu os passistas da escola de samba Mangueira – introduziu alguns dos esforços de uma nova figuração brasileira pensada em um âmbito internacional.

Ceres Franco, crítica e jornalista residente em Paris, foi a curadora da mostra, ao lado de Jean Boghici. Alguns nomes, como Antonio Dias, Rubens Gerchman e Carlos Vergara, interessam à pesquisa um pouco mais frontalmente, mas é importante citar que a curadoria colocou lado a lado com os brasileiros representantes do *Nouvelle Figuration* francesa, como Macréau e Foldés, bem como o próprio Berni da Argentina.

A mostra fundia tematicamente elementos de uma forte cultura de resistência à ditadura, presentes no nome derivado do espetáculo homônimo estrelado por Zé Kéti, o vate maranhense João do Vale e Nara Leão. Em termos formais, um uso não apenas das estratégias neofiguracionistas como também já de uma sintaxe da Pop subvertida de maneira francamente crítica no caso especial dos brasileiros.

Figura 4 - Opinião 65, recorte de jornal da mostra no MAM do RJ, 1965



Fonte: Arquivos Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Sobre a adoção de certos procedimentos de uma “arte de meios”, importante destacar,

como aponta muito bem Waldemar Cordeiro, as especificidades sob as quais se daria um tal uso, no caso brasileiro como no portenho:

As contradições características da produção, evidentes nas relações humanas que ela estabelece, levam-nos a ver o campo do consumo como uma barricada onde serão definidos os valores potencialmente inerentes ao mundo moderno. É o que se verifica nas tendências que se originam na arte pop, [...] como o consumo, foca criticamente a relação entre os recursos de produção e o fato de que essa produção não beneficia a todos igual e simultaneamente. Essa contradição é a causa da transformação, ou formação, dos sentidos visíveis que compõem a cultura das imagens. Este, mesmo tendo origem numa situação geral, assume aspectos particulares devido às características étnicas de cada grupo. Dessa forma, mesmo reconhecendo que hoje a arte é planetária, evita-se uma homogeneização cosmopolita. As características nacionais e / ou continentais, entretanto, só podem ser especificadas em termos de uma arte mundial, e não por meio de regionalismos misoneístas. (CAMNITZER, 2007, p. 165). (CORDEIRO, 1965, P.?).

Ainda assim, e mesmo que se considere uma abertura e um cosmopolitismo inerentes a uma arte neste período, deve-se considerar certas estratégias que possam, talvez, ter sido utilizadas como forma de escape a uma despontualização e engolfamento de poéticas locais por um sistema das artes que, especialmente de Nova Iorque, assimilava e acolhia as obras de artistas de várias partes do mundo sem que estes afirmassem uma territorialidade a partir de seus países.

Aqui recorre-se novamente a Noé, quando aponta um problema que se afigura pertinente e se apresenta, especialmente pela geração posterior, como tentativa de não estar subsumida a um contexto que não atenda a um sentimento de latino-americanidade e enfrentamento aos cânones eurocêntricos vigentes:

[...]A arte é internacional na medida de sua difusão, e não de sua criação. Como criação é nacional, ou seja, é o produto de um homem condicionado por uma sociedade. Esta irrupção de um nacionalismo na Arte Moderna é um desafio à Europa. A pretensa internacionalização da arte não era outra coisa que a internacionalização *do europeu* (NOÉ, 1965, p. 164-165, tradução e grifo nossos)⁸.

Noé demarca uma interessante percepção dos artistas argentinos e brasileiros da época, se bem que não necessariamente configurando uma mirada ou tendência estrita sobre estes, e com detalhes mais ou menos otimistas quando relata suas impressões sobre a Pop (NOÉ, 2012, p. 177). O que se apresenta, objetivamente e como temas recorrentes nestes trabalhos,

⁸ O trecho correspondente na tradução é: “[...] el arte es internacional en la medida de su difusión, como resultado, no como creación. Como creación es nacional, o sea, es el producto de un hombre condicionado por una sociedad. Esta irrupción del nacionalismo en el arte moderno es un desafío a Europa. La pretendida internalización del arte no era otra cosa que la internalización de lo europeo.”

são a crítica ao belicismo estadunidense, à violência urbana, às várias ditaduras locais e aos signos do consumo, bem como uma afirmação da figura de Che Guevara, em um contraponto imagético a uma cultura popular da América Setentrional.

Entendida, por um lado, a atenção dos artistas dos dois países a um tipo de capilarização dos *mass media* e indústria cultural dentro ou fora de seus territórios - bem como dos aparelhos de censura de estados ditatoriais -, restava àqueles oferecer via artes visuais o que a imprensa oficial não poderia, por alinhamento direto ou coerção dos regimes.

Pode-se, com base em certos trabalhos de Antônio Dias, Antônio Manoel, Rubens Gerchman, Antonio Berni, Carlos Alonso e Alberto Greco, afirmar que abundou desde a retomada local da figuração certa característica contrainformacional, fosse com a forte carga expressiva – como nos trabalhos dos primeiros argentinos; fosse de maneira direta e afrontadora – como nas bandeiras-poema de Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino e Nelson Leirner.

A despeito de não ser, à época de criação dos trabalhos estudados, um teórico lido pelo grosso dos críticos locais – exceção de Pedrosa e Gullar, que o citam frontalmente em escritos dos anos de 1960⁹ -, certos conceitos de Walter Benjamin parecem úteis para uma compreensão daquela figuração. Neste contexto, não parece inválido crer que certas aproximações a um uso político da arte (via montagem) e uma reflexão presente nos trabalhos e escritos artísticos em questão sejam índices de “produção” ao melhor estilo benjaminiano, entendidos os detalhes específicos que separam os dadaístas/surrealistas de uma figuração em contexto brasileiro e argentino sob o jugo de suas respectivas ditaduras nos anos de 1960 e 1970.

Uma das características que Benjamin aponta sobre um “autor enquanto produtor” é a capacidade reflexiva, qual seja, presente na própria fatura da obra “que contém em si mesma a possibilidade de sua crítica”; quer sobre os meios e sistema de produção sob os quais opera e nos quais se insere (BENJAMIN, 2012, p. 129-146). Tais características se afiguram bastante evidentes nas palavras de Luís Filipe Noé quando reflete, por exemplo, sob a questão de ficar ou sair da América Latina para produzir artisticamente:

É evidente que na América Latina de hoje o artista não é uma peça de um mecanismo que funcione. É uma peça sem mecanismo que, junto às demais peças (fundamentos de sua sociedade), deve tratar de inventar essa máquina fantasmal que

⁹ Em “Discurso aos tupiniquins ou nambás” (1975) e “Cultura posta em questão” (1964), respectivamente.

é nossa realidade cultural, até agora em latência. (NOÉ, 1966, p.01, tradução nossa)¹⁰

A reflexão e engajamento artísticos parecem partir aqui de uma tomada de consciência (e posição!) em relação a problemas estruturais do sistema das artes argentino - e são basicamente parecidas com as especificidades do caso brasileiro - até hoje. Ainda não será objeto deste capítulo um detalhamento de sob quais relações materiais operavam os artistas em ambos os países, mas não seria menos válido apontar mais um elemento que aparece frontalmente nesta nova figuração e que esteve presente em certo *ethos* de artistas daquele período:

A América Latina precisa criar um movimento artístico enraizado. Mas nosso problema é justamente a falta de sustentação da nossa própria realidade. Não temos uma realidade de fundo dinâmica ou uma tradição cultural, exceto por indicadores de nosso subdesenvolvimento ou de um passado anterior a Colombo. E como toda realidade é uma convenção social, inventada por uma dada sociedade, é um desafio à mentalidade do status quo provincial tentar inventá-la. Esta invenção não pode ser obra apenas dos artistas, mas sim da mobilização anímica da sociedade como um todo, que ao inventar a sua realidade vai inventar a sua cultura. Por isso, esta questão não pode ser separada do pressuposto político. Este é o único que pode despertar as fontes para a mobilização anímica. Mas até que isso aconteça, cabe aos homens que atuam na esfera cultural tentar despertar essa consciência de independência. O político, o econômico e o cultural participam de uma mesma realidade: a auto-invenção (NOÉ, 1966, p.01, tradução nossa)¹¹.

Uma noção expandida de arquivo, tomada de empréstimo de Derrida, pode ser útil para ajudar a pensar certos desdobramentos presentes nesta nova figuração. Considere-se, neste caso, arquivo não apenas como os locais tradicionais de guarda e consignação de documentos, como ainda a própria ideia de uma imprensa como *arquivo vivo*. Por ora - e isto será melhor detalhado nos subcapítulos adiante - um caráter contra informacional parece

¹⁰ Ao trecho traduzido corresponde: “Es evidente que en la América Latina de hoy el artista no es pieza de un mecanismo que funcione. Es una pieza sin mecanismo que, junto con las demás piezas (los resortes de su sociedad), debe tratar de inventar esa máquina fantasmal que es nuestra realidad cultural, hasta ahora en potencia.”

¹¹ O trecho traduzido corresponde a: “América Latina necesita gestar un movimiento artístico enraizado. Pero nuestro problema es justamente la carencia del respaldo que da una realidad propia. No tenemos una realidad dinámica de trasfondo ni una tradición cultural, salvo índices de nuestro subdesarrollo o un pasado anterior a Colón. Y como cada realidad es una convención social, inventada por una determinada sociedad, es un desafío a la mentalidad provinciana de status-quo el tratar de inventarla. Esta invención no puede ser obra de los artistas por sí solos, sino de la movilización anímica de la sociedad en pleno, que al inventar su realidad inventara su cultura. Por esto no puede alejarse este tema del supuesto político. Este es el único que puede despertar los resortes para la movilización anímica. Pero mientras esto no suceda, les toca a los hombres que trabajan en la esfera de lo cultural el tratar de despertar esa conciencia de independencia. Lo político, lo económico y lo cultural participan de esa misma realidad: auto inventarnos.”

válido a partir da *convocação ou tensionamento* deste arquivo, seja do primeiro ou do segundo tipo. Por sua vez, a palavra alemã *Gewalt* designa a um só tempo não apenas o poder, como ainda certa violência que lhe é inerente (BENJAMIN, 1966. P. 160 -176).

Aplicada aos regimes autoritários latino-americanos do período em questão, trata-se de um poder e uma violência amplificados e distorcidos por estados de exceção cujas prerrogativas incluem a instituição e guarda - igualmente violentas - de informações midiáticas, jurídicas e/ou institucionais. E cujos *modus operandi* - coerção, alinhamento, tortura, censura - definem formas de fazê-las ou não circular.

Boa parte das obras de arte pesquisadas não apenas dão mostras de insurgência contra um tal cenário como trazem em suas materialidades as faces locais destes “[...] arquivos do mal: dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, ‘recalcados’[...]”. (DERRIDA, 2001, p.07). E cujos efeitos deletérios vêm sendo enfrentados, com maior ou menor êxito nos dois países, por comissões da verdade e tentativas de instituição de políticas da memória.

1.2 (N)A imagem, uma Legenda do indizível: críticas do poder, críticas da violência latino-americanas

“Senhores juízes: quero renunciar expressamente a qualquer pretensão de originalidade para encerrar esta requisitória. Quero usar uma frase que não me pertence, porque pertence já a todo o povo argentino. Senhores juízes: nunca mais!”

“Nunca más”, ou “relatório Sábado”, foi o nome do documento entregue pela Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP) em 20 de setembro de 1984, na Argentina de Raúl Alfonsín. Presidida pelo emblemático escritor de mesmo sobrenome, a comissão contava com um corpo interdisciplinar que envolveu diretamente juristas, filósofos, parlamentares, sacerdotes e cientistas.

Já o nome oficial é uma ideia do ativista pelos direitos humanos (e rabino) Marshall Meyer, que integrou o grupo de trabalho e valeu-se do mote dos judeus sobreviventes do Gueto de Varsóvia em repúdio aos crimes nazistas. Instaurada em 1983, imediatamente após o fim da ditadura militar argentina, a comissão apontou crimes que tiveram até 416 condenados, como por exemplo, os ex-presidentes Jorge Rafael Videla e Reynaldo Bignone (o primeiro falecido na prisão em maio de 2013, o segundo condenado em 2011 à prisão perpétua).

No total, e de acordo com relatório da ONG Human Rights Watch publicado em 2014, pelo menos 2.316 pessoas foram processadas na Argentina a partir dos levantamentos da CONADEP. Deve-se, por um lado, enaltecer e celebrar os esforços e resultados, considerando os êxitos dos trabalhos em terras portenhas, que deram entre outros encaminhamentos a criação em 2001 do Parque da Memória - Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado, inaugurado em definitivo no mês de novembro de 2007.

Não menos relevante que o CONADEP foi também o movimento das Mães de Maio, que organizava desde o período da ditadura propriamente dita a busca das crianças órfãs ou literalmente sequestradas pelo regime. Ainda assim, uma estimativa de cerca de 30.000 pessoas desaparecidas e assassinadas durante a ditadura argentina traz um difícil problema, a saber, o da indecibilidade do sofrimento em um cenário com tantas perdas. Mesmo que encontremos na linguagem humana ferramentas para uma descrição dos procedimentos de tortura ou logística militares mais típicos e imediatos deste período e do regime que os determinou, sempre haverá um abismo entre a realidade última e uma suposta capacidade de equacionamento da barbárie dos mesmos e que se encontra presente na própria ideia de uma 'comissão da verdade'.

Diferente do exemplo portenho, ainda que com atuação heroica e fundamental de grupos como o Tortura Nunca Mais e Comissão de Anistia, não foram iniciados de imediato os trabalhos de denúncia e punição dos crimes do regime militar pelo governo brasileiro: um grande clamor popular em Argentina contra os crimes das ditaduras, onde havia certo consenso sobre seus malfeitos, mobilizou amplamente vários segmentos da população. Tal fato não se daria em terras brasileiras tão fortemente, em boa parte por conta de um atraso de quase 20 anos em sua instauração - o que, segundo a cientista política Simone Rodrigues Pinto, professora da UNB e pesquisadora em Justiça Restaurativa,

[...]fortaleceu mitos criados para justificar o período autoritário e de repressão, como o de que havia uma guerra entre dois lados e o de que a ditadura foi um mal necessário. Os mitos explicam a falta de aderência da sociedade brasileira à causa da busca pelo direito à verdade e à memória¹².

À época do relatório do *Human Rights Watch*, em 2014, foram encontrados apenas três corpos dos mais de cerca de 200 desaparecidos e mortos pela ditadura desde 1964 (a

¹² APÓS comissões, Argentina e Chile condenaram 771 militares e civis. UOL, São Paulo, 11 de dez. de 2014. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2014/12/11/apos-comissoes-argentina-e-chile-condenaram-771-militares-e-civis.htm>>. Acesso em: 29 de ago. 2020.

ONG dá uma estimativa de mais de 20.000 pessoas, entre torturados e mortos perseguidos pelo regime).

A despeito de inúmeras condenações, e especialmente das indenizações que chegam a certa parte das famílias das vítimas, é importante mencionar aqui que o atual regime brasileiro pratica obstruções às chamadas políticas de reparação, implementando diligências e indeferimentos os mais arbitrários, bem como estimulando em sua rede de desinformação oficial “revisionismos” que colocam em xeque a própria perspectiva dos fatos de 64 e seus sangrentos desdobramentos como “golpe de estado.”

Tal preâmbulo é necessário para que se possa construir uma constelação heterogênea, onde o “tempo de agora” proto-fascista latino-americano - e especialmente brasileiro - encontra um “tempo de outrora” de um terrorismo de estado nos anos em que se concentra a produção dos artistas analisados. “Clarão” que produz, por assim dizer, impressões sobre um estranho e cristalizado “momento de perigo”¹³: longe de uma possibilidade de superação ou emancipação que assumir criticamente um passado pode trazer; antes um aprisionamento naquele.

Causado, por um lado, pela dificuldade das classes populares ou médias em despertar de um sonho instituído pelos estratos alinhados diretamente ao capital desmaterializado, tecnoburocrático e catapultado por ferramentas digitais que lhe conferem ubiquidade verdadeira, na mesma medida em que suspendem qualquer possibilidade de compromisso democrático, pela própria internacionalização que lhe é típica e estrutural.

Analisando os dois casos, a assunção e exercício mais consolidados em âmbito rioplatense de uma política da memória ainda não afastam de todo um risco autoritário de extrema-direita, onde as dificuldades históricas de estruturação econômica deixam sempre vulneráveis iniciativas de justiça social - e cuja retomada pelo neoperonismo kirchnerista irá levar ainda certo espaço de tempo para traduzir-se (ou não) em avanço material para boa parte de sua população.

Quanto ao Brasil, a constelação apresenta-se confusa: um enfrentamento frontal à ditadura por boa parte de sua população à época - nisto representado pelo grosso de sua classe artística - deu lugar, em tempos atuais, à negação oficial daquele passado recente. Impera, em certo senso comum, o recalque do *ethos* local escravista, racista e misógino, fundamentos de uma nação onde um viés libertário esbarra, de maneira reiterada, em uma espécie canhestra de

¹³ BENJAMIN, 1940, p. 3.

“estado de exceção”.¹⁴

Retomando, mais frontalmente agora, esta análise de uma arte em estado de exceção nos dois países, pode-se perceber várias estratégias, de conciliar certa liberdade estética e uma grande experimentação a certo engajamento, como assinala Gonzalo Aguilar:

Enquanto as práticas modernizadoras colocavam em jogo a questão da autonomia [da arte], as práticas revolucionárias se propunham dissolvê-la. Assim, a *arte de experimentação estético-institucional* foi sendo substituída por uma *arte de experimentação política pára-institucional*, em um processo que não se deu sem conflitos entre seus próprios protagonistas (AGUILAR, 2012, p.40, tradução nossa.)¹⁵.

Dentro dos riscos que se apresentavam entre o experimental e o programático, uma característica pareceu se colocar nos trabalhos de alguns artistas eleitos, qual seja, a questão de uma arte daquela época como "inscrição da violência".

Sem uma pretensão de análises estritas das obras por seus meros aspectos formais, empreenda-se aqui a tarefa de um tangenciamento do que há de singular em suas poéticas, entendido o contexto que as circunscreve. E, tanto quanto possível sem afinal mutilar-lhes qualquer potência estética, diga-se, de antemão, que a dura realidade que lhes engendrava era capturada à tinta e materiais muitas vezes precários, em trabalhos que ultrapassavam o mero denunciamento de um terrorismo de estado.

Conquanto as ditaduras em meados da década de sessenta não se tratem de fascismo propriamente, ainda assim podemos situar o artista brasileiro ou portenho como lutador em uma autêntica trincheira, já que os golpes militares que se deram ou acirraram nos dois países ao longo de mais de duas décadas tiveram naqueles uma frente de resistência bastante atuante e uma aproximação à uma “politização da arte” antevista no projeto benjaminiano como resposta a uma “estetização da política”, praticada na Argentina e Brasil por setores da imprensa alinhados ou submetidos aos regimes mais estritamente.

Neste sentido, é importante lembrar a atitude contrainformacional de três artistas brasileiros sobre os quais se falará neste momento, partindo de uma sintaxe ou da própria materialidade dos jornais, em extrapolações paródicas do real. Nas quais se pode, ainda, pensar certa dissolução e implosão dos simulacros-legenda impostos pela ditadura local.

¹⁴ BENJAMIN, 1940, p. 25.

¹⁵ O trecho na tradução corresponde a: “Mientras que las prácticas modernizadoras cuestionaban la cuestión de la autonomía [del arte], las prácticas revolucionarias buscaban disolverla. Así, el arte de la experimentación estético-institucional estaba siendo reemplazado por un arte de la experimentación política para lo institucional, en un proceso que no sucedía sin conflictos entre sus propios protagonistas.”

Signatários do “Esquema Geral da Nova Objetividade”, elaboraram de maneira singular poéticas imprescindíveis para um amplo entendimento do complexo cultural que atravessa e integra a produção artística daquela época.

Impactado pelo trabalho dos neofiguracionistas portenhos, Antônio Dias possui uma série de trabalhos de 64 a 68, que traduzem uma incipiente, tão ácida quanto mordaz, visão da violência manifesta em um falso “popismo”. Nestes, uma certa e transmudada fúria neoconcreta explode para além de uma “vontade construtiva geral”, particularizada em grafismos herdados das HQ’s e de seus tempos como ilustrador na antiga revista Senhor.

Considere-se a instalação Um Pouco de Prata para Você, de 1965: ante a mera inserção da sintaxe Pop na obra, uma articulação e subversão dos signos e objetos da vida, com cores e texto, operando tanto em nível plástico quanto semiótico. Corporeidade reorganizada em pintura e escultura no campo expandido.

Uma recorrência do falo, na forma dúbia que dá também um osso, uma perna ou um intestino. Vísceras expostas à força, relação dialética entre os *corpses*-fragmento da *kulturindustrie* e certa rudeza que mascara o gozo de uma violência cuja crítica se encontra interdita: recalque midiático de um *ethos* da Escola Superior de Guerra nas páginas de jornais, programas de rádio e TV.

Nunca uma assunção frontal da “morte aos inimigos do regime”, mas “combate ao terrorismo”, “corrupção”, “Deus”, “a família”, ‘milagres econômicos’, um ‘Bem Maior’, os interesses mais “legítimos” da “pátria”, a derrocada “da ameaça comunista”, a litania do “ame-o ou deixe-o”.

Figura 5 - Um pouco de prata para você, de Antônio Dias, 1965.



Legenda: Técnica mista, 122 x 122,5 x 15,5 cm.

Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Contrainformacionalidade que assume, em Antônio Manoel, viés metonímico: *Violência no Rio de Janeiro* (1967) opera a transformação do jornal de meio informacional em suporte de uma matéria que não pode ser “dada” no corpo matérico da mídia corporativa de um país onde opera a censura. Lide e letra morta, arte e escritura, espécie de glossolalia que os personagens esboçados parecem bradar, na fragilidade translúcida dos corpos por onde se vislumbra um texto. Na Bíblia, a glossolalia exprime o chamado “dom de línguas”.

Figura 6 - Violência à solta no Rio, de Antonio Manoel, 1967



Legenda: Crayon sobre papel jornal, 53,3 x 36,5 cm.
Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand MAM/RJ.

Após uma tão extensa digressão, imagine-se a imprensa do Brasil sob uma ditadura, onde o chamado ‘quarto poder’ dos *mass media* encontra-se capturado pelos expedientes de um regime que *decreta* o que pode ou não ser comunicado. Não será difícil nem impossível aqui uma pequena extrapolação: não obstante a validade ou não de suas prerrogativas, a violência de estado *sancionava pela força* o que, para todos os efeitos, se poderia admitir como "nome" ou “verdade”.

A força de um trabalho como o de Manoel reside, precisamente, onde ele encontra as frestas desta “verdade” tiranicamente instituída, para implodir a falsa legenda que uma imagem produzida num tal regime poderia tentar ocultar. O que se faz hoje em dia com os memes, para um “bem” ou um “mal”, o artista dessa espécie incipiente de pós-verdade em 67 fazia com o corpo simulacro do jornal e do flan. E, se, no exemplo bíblico da Gênese, pode-se dizer que a linguagem *instituída* certo domínio do homem sobre a criação, será que poderia estar em jogo nestes trabalhos precisamente o fato de que o artista *restituía* às palavras sua conexão com uma realidade urgente? Espécie latino-americana de banditismo messiânico,

censurado e perseguido por sua capacidade de instituir “direitos outros”¹⁶, neste caso representados pela possibilidade de vislumbres de justiça social e democracia.

Em “Imagens apesar de tudo”, Georges Didi-Huberman discute quatro fotografias cujas contundentes Legendas anunciam traços da *Shoah* (holocausto judeu): captadas em 1944 de dentro de uma câmara de gás do Crematório V do campo de Auschwitz-Birkenau e sob risco imediato de penas piores que a morte, um judeu chamado “Alex” pelo filósofo francês tomava das SS um “fogo”, qual Prometeu hebraico, trancado a sigilo absoluto sob rigoroso controle da mais alta cúpula do *Reich*.

Se, por um lado, a metáfora do elemento ígneo pode incidir não apenas sobre a tecnologia, mas ao conhecimento como um todo, a *informação* subtraída aos nazistas do que são até agora as únicas imagens oficiais sobre os campos revela que até mesmo aquele tipo de barbárie tinha seus mascaramentos: a população alemã mediana e o mundo em geral ainda não estavam cientes do que ocorria nos campos em detalhes: as fotos apresentam a prova mais clara do agravamento de uma situação inaceitável, quais fossem, o próprio rapto, submissão a trabalhos forçados e por fim morte por gás *Zyklon* ou cremação nos fornos, usando para este fim os próprios judeus do *Sonderkommando*¹⁷.

Na retomada e exposição¹⁸ das imagens e diário produzidos pelo judeu, uma polêmica parece inteligentemente refutada pelo filósofo francês, da seguinte forma: se uma indecidibilidade da *Shoah* se apresenta como imperativo epistêmico, não é menos verdade que esta não pode “se apresentar enquanto dogma” re-auratizando, tanto imagem quanto legenda, e vedando ao mundo uma possibilidade de reflexão crítica a partir destas.

A interdição de representação do sofrimento em seu detalhe mais sangrento é, afinal, o expediente por excelência dos regimes de exceção que operam no moderno estatuto da imagem - quais sejam, o nazi-fascismo, ou o caso específico das ditaduras latino-americanas. Quando Ernesto Deira toma parte do movimento da neo-figuração argentina, o faz a partir de 1961 com uma série de desenhos e pinturas intitulada, precisamente, “Campos de concentração”.

¹⁶ BENJAMIN, 1921, p. 11.

¹⁷ Segundo Ilana Feldman (2016, p. 135-153), os *Sonderkommando* eram “um grupo de judeus obrigados, sob pena de morte imediata e em troca de parca sobrevivência, a realizar um trabalho atroz, como direcionar os recém-chegados às câmaras de gás, recolher seus “pedaços” (“*stücke*”, como os alemães se referiam aos cadáveres), arrastá-los aos fornos crematórios, limpar os dejetos e dispersar as cinzas.”

¹⁸ A célebre - e polêmica - mostra *Mémoire des camps - Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis 1933-1999*, realizada em 2001 em Paris. O texto de Didi-Huberman para a mesma mostra causou um certo furor entre estudiosos de políticas da memória.

Uma referência a Goya e suas pinturas negras, nos quais mancha e figura se mesclam.

A esta aproximação frontal, afinal mais imagética e cromática, acresça-se outra, de ordem agora temática: atualizados devidamente no tempo e espaço sob o peso de duas grandes guerras e dos autoritarismos que se avolumam e acirram na América Latina e no mundo dos anos de 1960 e 70, entenda-se uma possibilidade de mescla entre mancha e figura como os “monstros” produzidos por “um sonho da razão”.

Figura 7 - Sem título, de Ernesto Deira, 1961



Legenda: óleo sobre tela, 130 x 196 cm.
Fonte: Site galeria Jacques Martínez.

Uma "crítica moderna da modernidade¹⁹" e do progresso, como empreendidas décadas antes por Walter Benjamin, que parecem ao autor desta pesquisa plasticamente assumidas por Deira na densidade que oscila entre grandes negros e rubros que perpassam a série de pinturas.

Oscilação - ou contaminação - entre forma-rostos e massa de cor, previstas por Noé em seus escritos e que dão uma espécie de síntese perfeita entre abstração e figuração²⁰. Angústia

¹⁹ LÖWY, M. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

²⁰ NOÉ, 1966, p.1.

e dramaticidade que podem sinalizar uma referência direta aos campos nazistas, e também uma consciência de aprisionamento do homem sob a égide de um incipiente capitalismo de consumo - ou ainda da tentativa desfigurada de sua extensão às terras sul americanas, com todo problema e resistência nisto implicados.

Indecidibilidade que se radicaliza em outra série de 1971, e que interessa tanto pela singularidade formal quanto pelo histórico que remete a ausências, redescobertas e políticas da memória em solo sul americano: transportadas ao Chile dois anos antes do golpe que daria fim ao regime Allende, o pintor morreu acreditando que haviam sido destruídas na Era Pinochet. Foram, todavia, redescobertas em 2003 pelo amigo e pintor Luís Filipe Noé na reserva técnica do MAC de Santiago. Agrupadas às pinturas dos “Campos”, observa-se uma suspensão da mescla figura-cor, dando lugar à uma definição até então inédita nos trabalhos de Deira, como assinala Mariana Marchesi:

Se trata de “Identificaciones”, uma série de pinturas exposta pela única vez em Buenos Aires em setembro de 1971. O estilo naturalista, incomum na produção de Deira, acentuou a dureza dessa espécie de brevírio dos acontecimentos mais violentos ocorridos naqueles anos: pobreza no Terceiro Mundo, processos de descolonização, a invasão norte-americana do Vietnã e, em particular, o assassinato de Che na Bolívia, manifestado no aparecimento reiterado de uma mão decepada, em alusão direta à mutilação do cadáver para a identificação da impressão digital. (MARCHESI, 2010, p.01, tradução nossa).²¹

A referência ao Che, todavia, não é a única questão que salta à vista nas obras: as personagens, no geral, aparecem com as extremidades suprimidas. Retomando a questão da mutilação dos corpos presentes também nos *Sonderkommando*, aproximações a um *modus operandi* dos regimes de exceção, onde a destruição do “inimigo” baseia-se não apenas na fragmentação dos corpos, como também no apagamento de sua história e na própria tentativa de ocultamento desses crimes de estado.

Observadas nas obras desta série, uma extrapolação semiótica destas estratégias onde o “despedaçar” dos aparelhos de prisão e tortura militares locais atualiza o “*stücke*”²² dos campos de concentração.

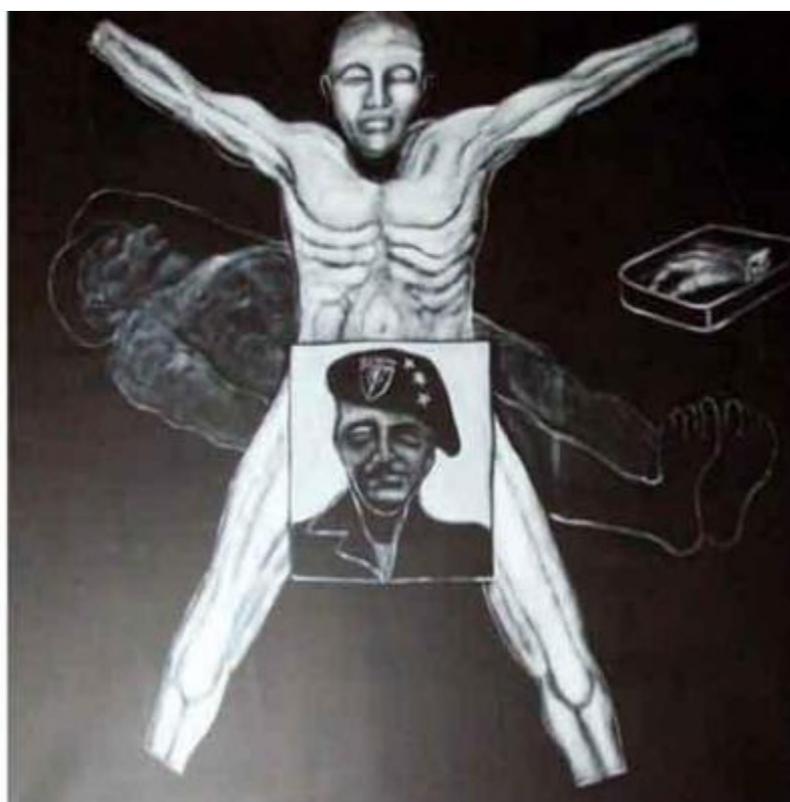
²¹ “Se trata de ‘Identificaciones’, una serie de cuadros expuestos por única vez en Buenos Aires en septiembre de 1971. El estilo naturalista, inusual dentro de la producción de Deira, acentuaba la crudeza de esta suerte de breviario de los acontecimientos más violentos que se desataron en aquellos años: la pobreza en el Tercer Mundo, los procesos de descolonización, la invasión norteamericana a Vietnam, y en particular, el asesinato del Che en Bolivia manifiesto en la reiterada aparición de una mano recortada, en alusión directa a la mutilación del cadáver para proceder a su identificación dactilar.”

²² FELDMAN, 2016, p.135-153.

Pensando em termos de memória, reparação e restituição, leia-se que apenas recentemente a família do artista logrou recuperar os quadros, cujo traslado de volta à Argentina está em avançado estágio para sua restituição.

Marchesi declararia a este respeito: “É interessante notar como a visualização da série por meio de foto duplicações potencializa a ausência das pinturas e resgata um tema relacionado à sua localização atual”²³[no Chile, à época]. (MARCHESI, 2010, p.01, tradução nossa).

Figura 8 - Sem título, de Ernesto Deira, 1971



Legenda: Óleo sobre tela.

Fonte: Site da galeria Jacques Martínez.

Um interessante paralelo pode funcionar, afinal, tanto para o caso da restituição de um determinado objeto a famílias vítimas de regimes de exceção (Deira), quanto de um procedimento que subverte o cânone como forma de expressar uma cultura dos oprimidos e que será visto em trabalhos de Carlos Alonso.

Em sua Tese Número VII, Walter Benjamin apresenta uma necessidade de estabelecer um certo “distanciamento”, que permite a um “materialista histórico” entender e enfrentar

²³ “Es interesante señalar cómo la inclusión de la serie por medio de fotoduplicaciones realza la ausencia de las pinturas y recupera un tema relacionado con su locación actual.”

criticamente qualquer tipo de “empatia com os vencedores”. Uma vez que os traços que estes deixam no mundo são nada menos que o marco sangrento de sua hegemonia, Benjamin acrescenta no mesmo escrito:

[...]Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história à contrapelo. (BENJAMIN, 1940, p.11).

A “banalização do mal” e indecidibilidade se apresentam de forma ainda mais contundente na instalação de Carlos Alonso “Las manos anónimas”: originalmente pensada para exposição no Museu Nacional argentino em 1976, foi cancelada devido ao golpe militar. Somente em fins de 2019, pôde ser afinal exposta no MNBA de Buenos Aires. A obra parte do trágico desaparecimento da filha de Alonso, Paloma, operado pela ditadura e gerando o exílio do artista em Itália e Espanha.

A composição da cena oscila entre terror e uma certa carga surrealista, apresentando uma série de figuras enigmáticas, especialmente na fragmentação de um corpo masculino, ao qual faltam torso e cabeça, cujo gesto denota um homem de negócios das elites locais. A “mão invisível” dos golpes, representada pelos oligarcas, desmaterializados em parte como prenúncio ao capital financeiro de fins de século XX e início de XXI, fluindo digitalmente de paraíso em paraíso fiscal. Ou, como se diz hoje em Argentina, uma “*pata civil de la última ditadura*”.

O motivo da carne pendurada é recorrente no percurso imagético do artista e remonta às suas ilustrações de edições de *El Matadero*, o primeiro trabalho de ficção em prosa argentina, escrito por Esteban Echeverria em 1871. Em jogo, aproximações entre alegoria e metonímia dos corpos humanos despedaçados pelo golpe portenho.

Figura 9 - Las manos anónimas, de Carlos Alonso, 2019



Legenda: recriação da instalação de 1976.

Fonte: Coleção Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires.

Carlos “Charlie” Squirru é um talentoso e famoso artista que, ao lado da não menos emblemática e vencedora do prêmio Di Tella Dalila Puzzovio e Edgardo Giménez, produziram importantes trabalhos na Argentina dos anos 1960-70. Auto intitulado “introdutor” de uma estética Pop em terras portenhas, um caráter irônico e não tão denso em geral pode ser percebido em boa parte de seus trabalhos.

O que interessa à presente pesquisa, neste momento, é o fato destas imagens mais politicamente frontais terem ocorrido neste momento de produção do artista (63 e 64), materializadas em duas obras que, não obstante o caráter experimental de seu trabalho como um todo, parecem aqui (sobre)determinadas pela brutalidade tão vigente em um contexto latino-americano de então. Se o que se denomina *inscrição* é, por definição, algo que se marca, registra ou insere, pode-se pensar, nestes trabalhos, uma violência (de estado) que se insinua quase como um imperativo estruturante nas obras. Uma aproximação imediata pode ser traçada nas relações entre cruz e belicismo de León Ferrari, que aparecem frontalmente quando se analisa “*La Balsa de Cadáveres*” de 1963.

Uma predominância de preto e branco-acinzentado que deixam bastante evidente certa atmosfera de época, a posição da silhueta, cujos contornos traem, ao menos, um

guerrilheiro²⁴. A expressão do corpo na silhueta, qual Satã decaído em alguma lâmina alquímica, convive de maneira ambígua com uma cruz rubra sob a qual talvez e afinal, *padeça*. Trata-se de extrema-unção, punição ou selo - no sentido de uma chancela?

Na parte inferior do trabalho, tenazes que são, afinal, instrumento e signo da tortura enquanto *modus operandi* dos regimes ditatoriais locais. Uma licença poética - e aproximação imagética - podem levar ao Newton e/ou Ancião dos Dias de Blake: o compasso, objeto com o qual estas personagens tanto mensuram quanto *designam* o mundo, torna-se aqui um artefato da tirania, que institui à sua própria e grosseira imagem o que seja *um mundo*, sob a ótica excepcional de regimes autoritários. Tudo isto, visualmente resolvido em uma tela que abusa das estratégias serigráficas tão comuns à *Pop* em geral, mas que poderia muito bem aparecer nos estênceis de qualquer parede grafitada, em uma linguagem que se tornou afinal tão familiar às artes nos últimos 30 anos.

Figura 10 - La Balsa de Cadáveres, de Charlie Squirru, 1963



Legenda: Técnica mista.

Fonte: Catálogo Arte de contradicciones. Pop, Realismos Y Política.
Fundación Proa.

No segundo trabalho, “Sin Título”, uma leveza de azuis, branco, salmão e vermelho

²⁴ Caso, por exemplo, das FAL: Frente Argentino de Liberación, grupo cuja atuação de guerrilha se deu na Argentina a partir de 1963.

delineiam uma problemática relação de uma escadaria onde se firma a cruz da qual pende sangue. Diverso de um sangue “redentor”, presente na letra morta do Novo Testamento, este pinga de um relógio, em uma sugestiva e curiosa alegoria. A silhueta em salmão não é senão a dos problemáticos “heróis nacionais” *criollos*, que construíram uma sociedade rio-platense a partir dos massacres de povos indígenas locais, reforçando o caleidoscópio de imagens violentas sobre as quais uma noção dialética benjaminiana ajudará a pensar criticamente mais adiante.

Figura 11 - Sem título, de Charlie Squirru, 1964



Legenda: Técnica mista.

Fonte: Catálogo Arte de contradicciones. Pop, Realismos Y Política. Fundación Proa.

1.3 Figuração, figuración: uma mirada historiográfica dos vencidos

Embora se possa afirmar que um certo cosmopolitismo e liberdade criativa maior em relação a um legado construtivo tenha fornecido a Buenos Aires condições de encabeçar uma retomada latino-americana da figuração, não seria menos válido considerar que as condições de produção dos artistas se dessem em meio a um sistema das artes bastante precário, quando

não simplesmente insustentável. Os artistas viviam, conforme atesta um estudo de época empreendido pela socióloga Marta Slemenson e o ensaísta social German Kratochwill²⁵, no seguinte contexto:

Apesar do bom nível de escolaridade -15 possuíam ensino médio e /ou superior, o mesmo número frequentou academias de arte- a situação econômico-profissional do grupo era insatisfatória: apenas 3 eram sustentados exclusivamente pelos rendimentos do trabalho artístico; 8 tinham profissões exercidas fora da sua arte (empregado, professor, advogado, etc.); 6 exerciam atividades afins (cerâmica, publicidade, moda) e outras 6 admitiam ter apoio parcial ou total de familiares. Quando questionados sobre como poderiam melhorar financeiramente graças à sua arte, a resposta foi unânime: bolsas e prêmios. (tradução nossa)²⁶.

Tal conjuntura levaria o diretor do Instituto Torcuato Di Tella, Jorge Romero Brest, a extinguir a competição pelos prêmios, instituindo as jornadas de “Experimentaciones Visuales”²⁷. Talvez aqui esteja em boa parte uma chave para compreender o porquê de o chamado “Pop Lunfardo” não aderir frontalmente às tendências de uma sociedade baseada em consumo, pois uma vez que os artistas não se inseriam totalmente em tais ciclos, qualquer arte que tomasse os *mass media* como ponto de partida seria, sem dúvida, de crítica - e não exaltação - a estes. Com base novamente em Slemenson e Kratochwill, Rodrigo Alonso, curador da Fundación Proa (2012, p. 29), afirma:

Os resultados do estudo permitem compreender não só a situação econômico-social dos artistas, mas também algumas características estético-formais da sua obra. Os pops argentinos não exaltam marcas de consumo ou comerciais como seus congêneres norte-americanos, possivelmente por não estarem totalmente incluídos

²⁵ SLEMENSON, M. Kratochwill, Germán. *Un arte de difusores*. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores, y su público. In: MARSAL, J.F. et al. *El intelectual latino americano*. Buenos Aires: Intituto Di Tella, 1970.

²⁶ “Pese al buen nivel educacional -15 tenían estudios secundarios y/o universitarios, igual número había cursado en academias de arte- la situación económico-profesional del grupo era insatisfactoria: solo 3 se mantenían exclusivamente con las ganancias de su trabajo artístico; 8 ejercían profesiones ajenas a su arte (empleado, profesor, abogado, etc.); 6 se ocupaban en tareas afines (cerámica, publicidad, diseños para moda), y otros 6 admitieron número había cursado en academias de arte- la situación económico-profesional del grupo era insatisfactoria: solo 3 se mantenían exclusivamente con las ganancias de su trabajo artístico; 8 ejercían profesiones ajenas a su arte (empleado, profesor, abogado, etc.); 6 se ocupaban en tareas afines (cerámica, publicidad, diseños para moda), y otros 6 admitieron ser mantenidos parcial o totalmente por sus familiares. Al preguntarles cómo podían mejorar económicamente gracias a su arte, la respuesta fue unánime: becas y premios.”

²⁷ ALONSO, 2012, p. 29.

nesse universo. A precariedade de sua renda também determina algumas decisões práticas, como o uso de materiais baratos e até efêmeros: papel machê, papelão, trapos, gesso. A maior parte deles realiza obras monumentais que posteriormente destroem devido à impossibilidade de as vender ou conservar; portanto, a maioria deles existe apenas em documentos e, às vezes, nem mesmo neste formato (tradução nossa)²⁸.

Ainda que uma supressão parcial de uma reprodução do capital na lógica de produção não eliminasse todas as contradições de uma arte inserida em tais conjunturas, pode-se afirmar que um exercício criativo da liberdade levaria os artistas e trabalhos a um amadurecimento estético marcado tanto por uma “recusa da mercantilização” de sua produção quanto uma ruptura em 1968 a partir de questionamentos sobre o poder legitimante do Instituto, redundando até mesmo em retirada do circuito artístico oficial por parte de alguns.²⁹

No Brasil de então, a situação do ponto de vista dos artistas não era tão diversa: ainda que vários passassem pela academia (como estudantes graduandos ou convidados), sua inserção no contexto da luta política e certa atuação nos *mass media* locais traduzia uma preocupação com as condições de vida das camadas menos favorecidas da população.

Tanto em um contexto argentino quanto brasileiro, porém, pode-se pensar vários desdobramentos em termos do que se chamará provisoriamente “representatividade incipiente”: o termo é problemático e será usado aqui como fio condutor de uma especulação sobre as possibilidades de “se conferir voz” a tais estratos ou de uma possibilidade “emancipatória” a partir dos esforços destes artistas.

O primeiro problema apontado, vigente desde o início do século passado em contextos europeus, aparece na citação de Walter Benjamin a Aragon em “O autor como produtor”³⁰, onde “[...] o intelectual revolucionário aparece antes de mais nada como um traidor à sua classe de origem”³¹. Isto revela, no texto benjaminiano, uma conjuntura inicial de certos

²⁸ “Los resultados del estudio permiten comprender no sólo la situación económico-social de los artistas, sino también algunas características estético-formales de sus trabajos. Los pops argentinos no exaltan el consumo o las marcas comerciales como sus pares norteamericanos, posiblemente porque no están incluidos por completo en ese universo. La precariedad de sus ingresos determina igualmente algunas decisiones prácticas, como el uso de materiales baratos e incluso efímeros: papel maché, cartón, trapos, yeso. La mayoría realiza obras monumentales que luego destruye ante la imposibilidad de venderlas o conservarlas; de ahí que gran parte de ellas solo existan en documentos, ya veces ni siquiera en esta forma.”

²⁹ ALONSO, 2012, p. 29.

³⁰ BENJAMIN, W. O autor enquanto produtor. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas. V. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.129-146.

³¹ BENJAMIN, W. *Ibidem*. p. 146.

escritores com tendência política à esquerda de operarem contra um sentimento de solidariedade ao ambiente pequeno ou alto burguês de onde se originam.

Extrapolando e atualizando tal contexto para os artistas brasileiros e portenhos, pode-se perceber até certo ponto uma repetição de tais circunstâncias, como ainda estabelecer de imediato limites a tais possibilidades críticas, no sentido de que mesmo um produtor “*obrero*” ou identificado com um proletariado estaria no mais das vezes falando a seus pares do Flamengo ou de Palermo, e não necessariamente a um popular em La Boca ou no Morro do Pau da Bandeira.

De maneira geral, às classes menos favorecidas, sobretudo em sociedades semi-ágrafas como a brasileira, pode-se especular se não lhes faltariam, ao menos em certos casos extremos, os pressupostos conceituais para empreender certas transformações sociais. Daí certa tendência pedagogizante como na experiência dos CPC's da UNE, onde o artista-intelectual “educaria” o público com seus conhecimentos “de vanguarda”. Atitude que talvez fosse difícil de evitar ao se deparar, por exemplo, com fatos como os narrados por Ferreira Gullar (1969, p. 35):

Quando filmava Deus e o Diabo na Terra do Sol, no sertão da Bahia, Glauber Rocha encontrou, num povoado, um camponês que lhe disse: “Se vier a Revolução, fico com os americanos. Os comunistas são maus. E reforma agrária é coisa de comunista”. O cineasta ficou surpreso. Além das poucas casas o povoado tinha apenas um posto e garagem de caminhões da Coca-Cola e junto da igreja, uma cabine de cinema. Pois foi nessa cabine, onde passam filmes 16mm contra a Revolução Cubana, contra a China e URSS, elevando os norte-americanos, que aquele camponês sem-terra aprendeu a ser contra a reforma agrária e a favor do latifúndio que nem o ensina a ler...

O exemplo coloca em questão certa onipresença dos produtos capitalistas e *mass media* de então, em detrimento de opções culturais que pudessem estar, ao menos em tese, alinhadas com os interesses imediatos que se poderia inferir para uma classe trabalhadora dos rincões brasileiros³². Ainda assim, não se pode dizer que certo senso-comum de áreas mais urbanizadas divergisse tanto disso.

O que se afigura, todavia, na análise dos trabalhos de artistas do período como um todo nos dois países, é que estes tenham, em contato não apenas com a chamada cultura de massa e seus meios; como ainda incorporando fortes tendências provenientes das culturas populares, elaborado poéticas que atendiam em boa maneira à uma necessidade de enfrentamento político que complementasse os experimentos estéticos.

Buscou-se aqui informações mais específicas que validem a impressão sobre a boa

³² GULLAR, F. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

circulação de informações sobre artes no caso argentino, e que parecem ainda mais evidentes quando se considera a capilaridade dos *happenings* pelas *calles* da capital rio-platense³³.

Já no caso do Brasil, ao menos no que se teve acesso em termos de arquivos no Sudeste, uma difusão de informações sobre os trabalhos de artistas locais estava bastante presente em publicações tão diferentes entre si quanto o *Jornal dos Sports*, *Revista Senhor* e *JB (Jornal do Brasil)* (estes dois últimos casos, com projetos gráficos realizados por Glauco Rodrigues, Carlos Vergara e pelo próprio Ferreira Gullar e uma série de outros nomes desde a geração neoconcreta).

Se, dentro do viés problemático até agora deduzido, uma “traição” se configurava a estes artistas, esta pode ter talvez se materializado em obras nas quais, muitas vezes, adotavam um “comportamento”³⁴ que os distinguiu de meros “fornecedores de aparelhos de produção intelectual”³⁵ em uma sorte de “engenheiros que vissem uma tarefa sua na adaptação de tais aparelhos aos fins de uma revolução(proletária)”³⁶.

Entre uma arte que usa a sintaxe dos meios de comunicação para realizar uma crítica e enfrentamento a uma incipiente tentativa de implantação de uma modernidade baseada em consumo, e dos contextos russo e francês dos quais parte Benjamin na elaboração de sua palestra³⁷, mesmo que se dirigisse afinal a escritores e intelectuais orgânicos, algumas perguntas parecem se aplicar a uma urgência no caso dos dois países por um projeto que pudesse, sem nenhum prejuízo de sua liberdade experimental, propor via artes um vislumbre ao menos utópico e diverso dos vigentes em terras latino-americanas de então.

Uma tal arte lograria “promover a socialização dos meios de produção intelectual”³⁸? Desvendaria “caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo [ou seria capaz de fazê-los refletir sobre sua inserção neste]?” Teria “propostas para a refuncionalização do romance, do drama, da poesia”³⁹?

³³ JACOBY, R. *Contra el happening*. In: *In: Arte de contradicciones: Pop, realismo y politica. Brasil-Argentina* 1960. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

³⁴ BENJAMIN, W. 1934, p. 146.

³⁵ BENJAMIN, W. *Ibidem*. p. 146.

³⁶ BENJAMIN, W. *Ibidem*. p. 146.

³⁷ BENJAMIN, W. *Ibidem*. p. 146.

³⁸ BENJAMIN, W. *Ibidem*. p. 146.

³⁹ BENJAMIN, W. *Ibidem*. p. 146.

A pergunta inicial, sobre uma produção artística “conferir voz” a algum estrato social parece refutada menos por uma possibilidade efetiva de fazê-lo que por algo que será neste contexto específico chamado de “legenda das classes precarizadas”: mesmo que a realidade efetiva dos artistas nos dois países não fosse a de um corpo proletário propriamente dito, o que transborda dos trabalhos sugere, ao menos, um contato direto com questões caras a tais estratos por parte dos primeiros. Mais ainda, tais trabalhos parecem, de maneira mais ou menos intensa, capazes de produzir reflexões e *narrativas outras* que não aquelas normalmente afirmadas nos chamados “bens culturais” da Tese VII de Walter Benjamin⁴⁰.

Em diálogo mais franco com as teses, pode-se pensar análises, sobre mais alguns artistas deste período, que se não implicam em uma renúncia aos aspectos formais dos trabalhos em si, incidirão bastante sobre os contextos de sua produção. Um breve histórico das Teses auxilia sobre as aproximações que se pretende estabelecer aqui: escritas pelo pensador judaico-germânico no final de sua vida, estas visam à elaboração de uma filosofia que possibilite uma ruptura com o método historicista utilizado até então e considerado insuficiente por Benjamin para uma compreensão transformadora, emancipando as consciências para além de qualquer compromisso com uma noção de “progresso”.

Os trabalhos podem ser pensados em caráter dialógico a este documento como um todo, mas foram eleitos alguns fragmentos, que parecem mais presentes nas obras artísticas percorridas. Algo que precisa ser distinguido o tempo todo nos dois contextos analisados é um caráter de trânsito entre o que se denomina cultura popular e cultura dos meios de comunicação: conquanto cultura popular (ou Pop) descreva, em termos setentrionais, manifestações e produtos afinal mais afinados com a produção dos jornais, tv, rádio e cinema; em âmbito latino-americano significará, em meios urbanos ou rurais, uma sobrevivência e renovação de tradições e práticas do que atualmente se chama “povos tradicionais.”

A criação ou localização mais ou menos mapeada de algumas destas, como por exemplo a música *folklore* argentina ou o samba urbano carioca, não impede, todavia, que estabeleçam relações de contaminação com certos aspectos da indústria cultural nos dois países, oscilando problemáticamente entre manifestações altamente potentes ou uma pura e simples circulação de seus registros enquanto mercancia.

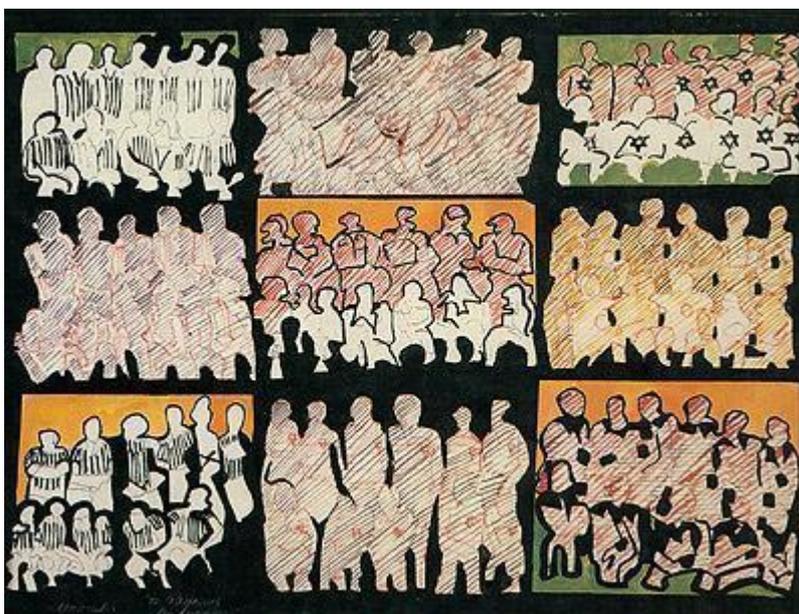
A este respeito, especificamente, é importante situar obras iniciais de Rubens Gerchman e Carlos Vergara como sintomas bastante vigorosos de tais interpenetrações: no caso do primeiro, suas montagens davam bastante conta de um imaginário das massas e que

⁴⁰ BENJAMIN, W. 1940, p.09.

podem ser pensadas no limite entre potência e ufanismo, presente no futebol de então em vários trabalhos como “Os 99 heróis do estádio” (1965).

Uma tal inspiração, tomada de empréstimo de jornais como o dos Sports, convive em sua produção com o transbordamento de certa violência em contexto *lumpenista* que se pode relacionar mais a veículos como Notícias Populares, assumindo frontalmente não apenas os corpos e rostos que não interessam a um contexto burguês em termos de comércio e representação (na e da imagem), como ainda os signos dos produtos de consumo, afinal, destinados aos segmentos populares no esquematismo da indústria cultural brasileira de então.

Figura 12 - Os 99 heróis do estádio, de Rubens Gerchman, 1965



Legenda: Nanquim e guache sobre papel, 50 x 65 cm.

Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A ironia é uma das estratégias recorrentes, mas trai sempre e em algum nível certo comprometimento de afirmar um *kitsch* que, não obstante seu caráter aparentemente “degradante” e cru, encerra sim um viés emancipatório, ainda que este dependa de uma tomada de consciência que parece, no mais das vezes, em suspenso no senso comum de tais estratos.

O deboche no traço cru, sintoma por assim dizer de certa rudeza *daquelas vidas*, não se dá de maneira gratuita, mas em subversões absolutamente conscientes, presentes na

releitura de uma estética bidimensional dos “comics” estadunidenses em “O Rei do Mau Gosto” (1966), ampliando suas capacidades narrativas usuais em implosões de um quadro ou de uma quarta parede, com a pujança matérica mais ou menos inusitada em termos de artes brasileiras até aquele momento.

Figura 13 - O rei do mau gosto(caixa), de Rubens Gerchman, 1966



Legenda: Acrílica, vidro bisoté e asas de borboleta sobre madeira,
200 x 200 cm.

Fonte: Coleção particular.

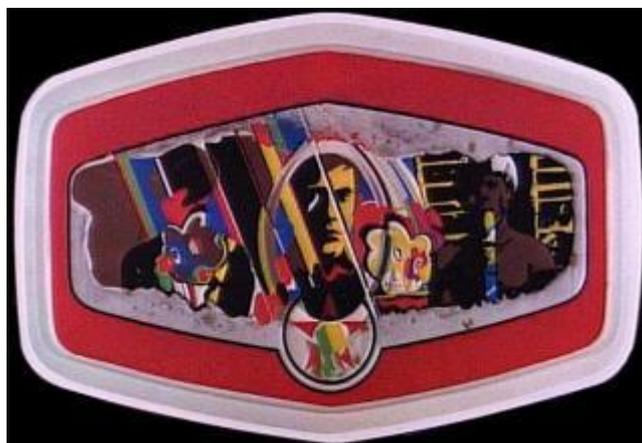
De Carlos Vergara, o que se recorta aqui são os grafismos especialmente presentes em trabalhos que vão de 1965 a 1968 e que parecem traduzir igualmente sintomas do golpe. A serigrafia, procedimento por excelência da Pop estadunidense dos objetos de consumo, é neste caso utilizada no registro de corpos e rostos indígenas, demarcando pela cor e desenho os traços do que seja uma expressão estética que não precisa render tributo às configurações “desejáveis” nos termos de uma economia de imagens daquela época.

A uma dita “alta cultura”, ou como quer que se denomine qualquer tentativa desta de instituir ou apropriar uma potência no mais das vezes oriunda justamente dos segmentos menos favorecidos, pode-se pensar uma importante reflexão, colocada por Benjamin na tese número VIII⁴¹:

⁴¹ BENJAMIN, 1940, p. 10.

A tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção" em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX "ainda" sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.

Figura 14 - Autorretrato com índios carajás, de Carlos Vergara, 1968



Legenda: Pintura sobre acrílico, 130 x 90 cm.

Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O “estado de exceção” usual é algo que se atualiza de maneira *institucional* no caso dos golpes latino-americanos, já que sua assunção em sociedades altamente hierarquizadas como foi sempre o caso destas muitas vezes deu-se de forma reificada, onde uma “ordem natural” da vida social aparece “justificada” por fatores inúmeros, quais sejam um “clima dos trópicos” ou os velhos argumentos raciais que tiveram nas eugenias sul americanas difusão dentro de um senso comum.

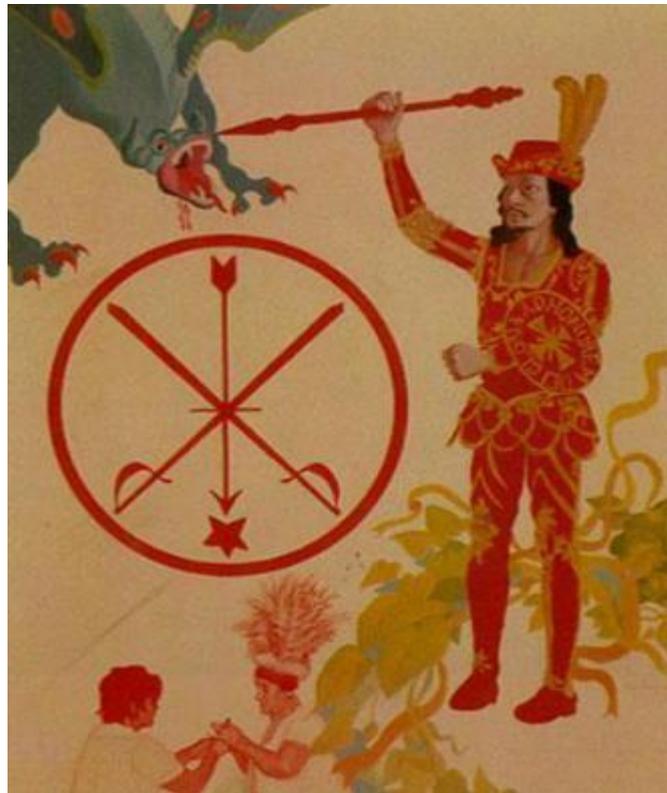
Apesar das limitações do que possam uma arte e uma imagem em contexto de capitalismo baseado na onipresença relativa dos *mass media*, e se um “verdadeiro estado de exceção” estivesse em latência àquela época, gestado na possibilidade de um “Pós-Occidente” latino-americano radical?

Às narrativas pretas, já articuladas para além de um samba em termos brasileiros, some-se uma urgência dos povos autóctones que se justapõe a uma tentativa de universalismo

pré-colombiano, em que pese a importância de uma tomada de posição afinal neo-criolla proposta por Torres-García, ou manifesta indiretamente na antropofagia que um Tropicalismo atualiza tão profundamente nos anos sessenta.

Em uma, por assim dizer, fabulação de Brasis a partir de um típico sincretismo umbandista, o trabalho de Glauco Rodrigues assume uma série de elementos que brotam não apenas da releitura de fatos de um passado colonial, como também de um devir-caboclo presente nos pontos riscados que aparecem em trabalhos como “Ogum” (1970).

Figura 15 - Ogum, de Glauco Rodrigues, 1970



Legenda: Acrílica sobre tela, 73 x 60 cm.
Fonte: Site Itaú Cultural.

Em outra pintura de 1971 chamada “A conquista da terra 2 - canção de prisioneiro”, essa questão ameríndia retorna na própria figura do artista, que se autorretrata com cocar e colar indígenas, no que parece um gesto de auto reconhecimento confirmado pelo excerto do relato de Jean de Léry em sua ‘Viagem ao Brasil’, e que revela um importante aspecto do

ritual antropofágico.⁴²

Tais traços, que vinham sendo sistematizados desde os manifestos modernistas, encontram no furor tropicalista dos anos sessenta um amadurecimento. No qual mesmo considerando a força de uma *kulturindustrie*, se pode pensar em uma maior experiência e inserção dos artistas de várias mídias nos fenômenos e complexos culturais locais que Mário de Andrade compilaria em “O turista aprendiz”⁴³.

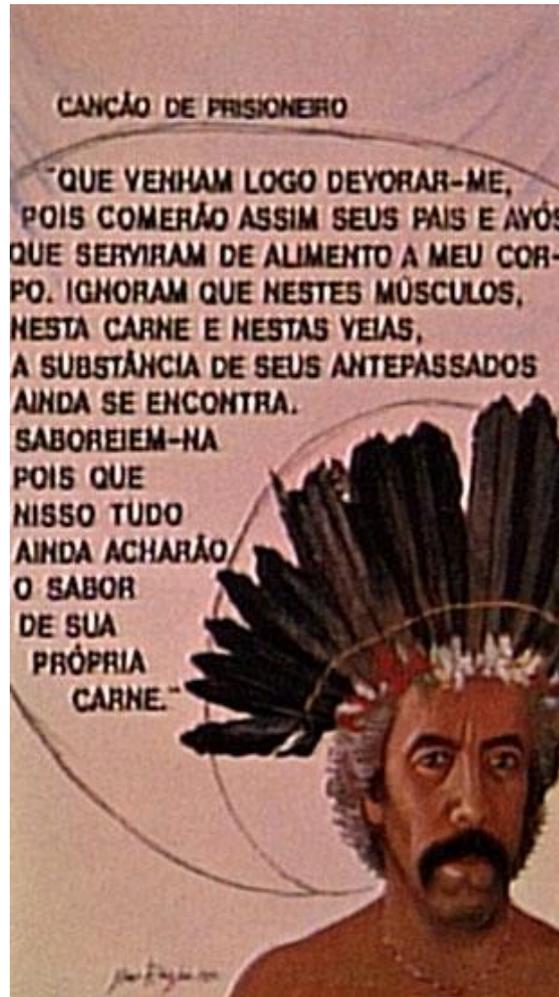
Glauco trabalhava no corpo editorial da revista *Senhor* e trouxe para seus trabalhos a estética da pop e dos quadrinhos em uma releitura debochada dos temas brasileiros, como a própria questão indígena, o futebol, o carnaval e a natureza exuberante do país. Assim como Gerchman, também assinou uma série de capas de LP’s de artistas da música naquela época, em um trânsito entre várias linguagens que foi uma das marcas do período.

A questão indígena sofreria ainda mais acirramentos após a publicação do AI-5, com massacres como o de 1974 na aldeia *Krama Mudê* da etnia *waimiri-atroari* às margens do rio Alalaú, no então território de Roraima. As ações da ditadura levaram à quase extinção desses povos em uma série de malfeitos que envolvem interesses em super obras como a BR-174 (ligando Manaus e Boa Vista) e atuação de mineradoras e garimpeiros na região.

⁴² LÉRY, J. *Viagem da terra do Brasil*. Trad. Milliet, Sérgio. conforme a edição de Paul Gaffarel, com o colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas de Plínio Ayrosa. São Paulo: BIBLIEX, 1961. Disponível em: <<http://fortalezas.org/midias/arquivos/1713.pdf>>. Acesso em 15 jun. 2021.

⁴³ ANDRADE, M. *O turista aprendiz*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia-Villa Rica, 2020.

Figura 16 - A conquista da terra (Canção de prisioneiro),
de Glauco Rodrigues, 1970



Legenda: Acrílica sobre tela, 55 x 38 cm.

Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Ao retomar o caso argentino, uma análise dos escritos de Pierre Restany em suas passagens por Buenos Aires revela um otimismo problemático face à precariedade de um sistema das artes local aludido por Noé e Alonso. Assim como em seus Manifestos Novo Realistas, anuncia certo *folklore* urbano que se insinua não apenas nesta, mas nas demais “verdadeiras” metrópoles como Nova Iorque, Paris, Tóquio e Londres.

Qual fosse a adequação de tais ideias em países setentrionais, cujos produtos artísticos incorporam a sintaxe da publicidade, os materiais coletados e a sucata, bem como a pintura comercial ou industrial; ainda que gerados em contextos bem particulares segundo Restany, a forma e organização artísticas vislumbradas pelo francês não parecem exatamente adequadas à uma produção argentina, ao menos.

Tal “humanismo”, onde artistas supostamente anunciam uma nova consciência planetária e estética integrando *mass media* e tecnologia em uma poética de retorno ao real, parece possível apesar e não por causa destas. Não é, definitivamente, desta Buenos Aires paradisíaca que tratam trabalhos como os de Antonio Berni e suas personagens Juanito Laguna e Ramona Montiel: concebidos no final da década de cinquenta pelo artista portenho, são o protótipo da criança pobre e de um feminino de arrabalde que, seduzido pelos objetos de consumo, lança-se ao mundo da prostituição, acercando-se dos gângsteres locais, políticos, magnatas e militares.

As personagens aparecem em séries que serão desenvolvidas até os anos setenta, e nas quais uma pesquisa de materiais primorosa é realizada por Berni, procedendo à coleta e montagem de embalagens plásticas, sucata de metal, colagens, xilos, tecidos e uma pintura que introduz uma estética do bizarro na medida mesma das contradições da sociedade argentina.

Sobre Ramona, é importante salientar que sua concepção se dá quando o artista trabalhava e vivia em Paris, percorrendo os mercados de pulgas e brechós para pensar e comprar materiais que seriam incorporados às obras e davam evidências de uma inspiração na Belle Époque. Portanto, ainda que se trate de uma costureira de bairro pobre portenho, sua transfiguração obedece à certa tradição de cabaré francês e uma figura da corista, realocada em um *background* francamente portenho.

Nos trabalhos de Berni, ainda que não se perceba uma pauta feminista propriamente, uma aproximação pode se dar entre essas figuras da prostituta nas “Passagens” benjaminianas e nas leituras propostas por Andrea Giunta, não apenas no trabalho acima, como também em obras como “Ramona espera”. A autora argentina tece algumas considerações sobre um lugar feminino, em um contexto dos anos 1960, na América Latina.

Longe de uma sobredeterminação pela pobreza ou signos do consumo (o automóvel *Buick* ou *Pontiac*, o refrigerante Pepsi que chegava a terras latino-americanas nessa época), reflexos de uma mulher que assume, para todos os fins, a responsabilidade por sua existência, em todos os níveis:

Mas a Ramona de Berni não é somente a prostituta. Ainda quando esta seja a perspectiva predominante, também se incluem mulheres que se classificam por outros papéis sociais. Podemos ler a série de Ramona quer como narrativa de uma única mulher que se prostitui, ou bem como um mapa dos lugares ou posições dos quais a mulher dos anos sessenta se distancia em seu aspecto tradicional de mãe, esposa e dona de casa. Ramona é, sobretudo, a mulher que trabalha fora (GIUNTA, 2020, p.109).

Figura 17 - La Gran Tentación o La Gran Ilusión, de Antonio Berni, 1962



LEGENDA: Colagem sobre madeira e litografia. 245 x 241 cm.
FONTE: Coleção Malba.

A personagem aparece como dado e sintoma local de um processo de urbanização gestado como modelo na capital parisiense durante o Segundo Império. No qual a prostituta, guardadas as devidas proporções entre os séculos XIX e XX, demonstra os traços de uma urbe que se torna ou se pretende industrial, como nos casos latino-americanos. Sua própria gênese, na estadia de Berni pela capital francesa, reflete e reforça tal coincidência. E guarda, ainda, certa genealogia da prostituta na literatura local, como em Evaristo Carriego, nos filmes de Lucas Demare ou mesmo nas monocópias de Spilimbergo.

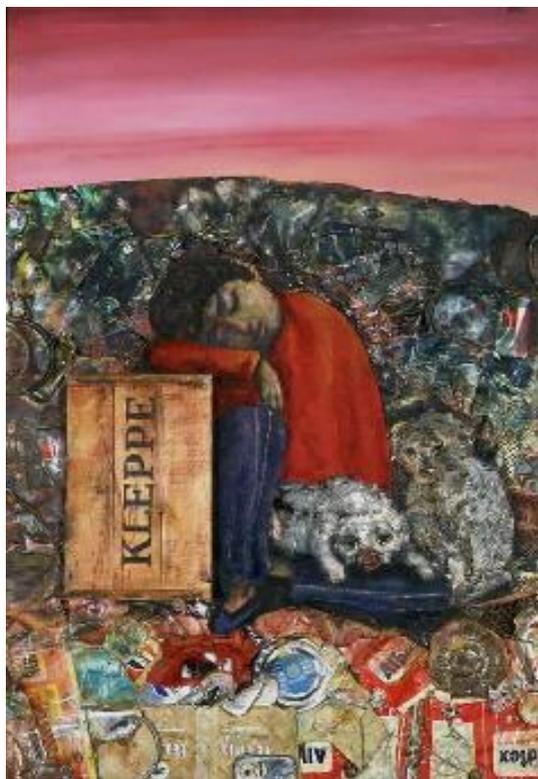
Figura 18 - Ramona espera, de Antonio Berni, 1964



LEGENDA: Colagem, 300 x 200 cm.
 FONTE: Coleção privada.

Juanito Laguna é a criança pobre de Flores, subúrbio de Buenos Aires da época; malgrada sua condição de vida precária, ainda encarna certa riqueza interior infantil.

Figura 19 - Juanito dormido, de Antonio Berni, 1974



Legenda: Óleo e colagem sobre madeira, 161 x 105 cm.
 Fonte: Coleção particular.

Em jogo, os simulacros e promessas de uma “vida melhor” nas grandes urbes, com suas contradições e micro-histórias acirradas pela capilarização da TV e as narrativas da propaganda dos anos 1960-70 no continente sul-americano. Uma mitologia de folclore urbano, talvez, mas pensada sem dúvida criticamente e assumindo um precário sem romantizações. Em verdade, uma ruína que o artista catador reorganiza como quem constrói um *conventillo* em La Boca- neste caso, literalmente - escancarando as distopias que teimam em ocultar-se sob as aparências de um “progresso”. Ou, para usar uma imagem sobre miséria vigente em certo imaginário brasileiro recente, uma constelação que cintila “debaixo da ponte”.

A questão de um feminino, ainda que abordada por artistas homens, aparece novamente – e de forma emblemática – em trabalhos como Lindonéia, a Gioconda Suburbana. Obra de Gerchman que transcorre naquilo que se poderia situar uma contaminação múltipla entre *mass media*, artes plásticas, música e teatro: retícula pop e um desenho propositalmente tosco, cuja linha assume em um contorno, ainda que respeitoso, a cor preta da mulher periférica. A dissolução de fundo e forma na cor de uma icterícia, montada sobre espelhos com arabescos que introduzem de forma esclarecida e zombeteira uma “estética do mau-gosto”, da qual o artista aliás se proclamou “rei”. Brotada das páginas das “notícias populares” de onde pingam sangue; desdobramentos, afinal, *lumpen patriarcais*, de uma violência ao feminino que se apresenta enquanto denúncia - e ironia à tradição renascentista em artes no título da obra.

“Miss, linda, feia, Lindonéia desaparecida”: transbordamento-trans midiático-tropicalista(o termo Tropicália, aliás, cunhado por Hélio Oiticica), na melodia e estrofes de Caetano para a canção do álbum “Panis et Circensis”. Letra e partitura recriadora de um quadro, em um procedimento realizado com antropofágica sanha que transpõe a sintaxe “kitsch no último” da obra “original” para seu duplo em música - a tal ponto independente que uma ontologia exata de “um original” não mais importe. E que seja impossível, talvez, conceber quadro sem música ou vice-versa.

Emaranhamento de mídias, de procedimentos estéticos, e também re-elaboração de rudezas: do homem que agride e mata a companheira em crimes ditos “passionais”, do estado que institui a violência como forma distorcida de “preservação do Direito”. Embora não seja um ponto presente diretamente na obra, a tortura à mulher na ditadura pode ser pensada tanto como *extrapolação* e sistematização sádica de boa parte do que já era infelizmente praticado nos lares do país.

Figura 20 - Lindoneia - a Gioconda do Subúrbio, de Rubens Gerchman, 1966



Legenda: Técnica mista, 90 x 90 cm.
Fonte: Coleção do artista.

Se é certo mencionar ao menos o termo folclore urbano para se referir ao contexto que dá origem aos trabalhos dos artistas argentinos da época, é interessante pensar em mitologias e signos a partir da capital rioplatense como os que permeiam o trabalho “Interior de Coletivo” de 1965: motivos florais, no caso da obra em questão, brotam da parte superior do parabrisa, que por sua vez dá para uma paisagem lisérgica na estrada que seria percorrida como em uma jornada xamânica.

Ao mesmo tempo, refletidos no que parece um gigantesco retrovisor, dados do consumo e *modus vivendi* nas roupas dos passageiros, em seus relógios e sapatos, sugerem pelos rastros na imagem o que seja uma classe média e ou trabalhadora na capital da época. Adornada também está a parte interna do veículo, ao redor de cujo para brisa e painel de instrumentos se divisam aplicações de maço de cigarro e imagens de tv e cinema da época, em uma duplicação sugestiva via colagem e montagem do que poderia se encontrar em um interior de fato de um coletivo na Argentina até hoje.

Os traços - quiçá? - andinos do condutor dão, neste caso, uma descrição de um “tipo”. Em flagrante desencontro, aliás, com o rosto típico das propagandas colado na parte superior direita da tela. Entre o interior e exterior do coletivo, possibilidades divinatórias ofertadas via arte de uma cidade-esfinge implorando sua decifração. E uma poética da urbe, cuja vida pulsante não se esgota em um esquematismo dos meios de comunicação ou nas meras

tentativas de sua estandardização.

Figura 21 - Interior de colectivo, de Nicolás García Urriburu, 1965



Legenda: Óleo sobre aglomerado, 130 x 183 cm.

Fonte: Coleção Museu Nacional de Arte Moderna de Buenos Aires.

1.4 O signo Pop implode as representações (?)

Até agora se intenta um viés que costura uma retomada da figuração latino-americana em Brasil e Argentina ao cenário local e internacional em artes e política dos anos 1960 a 70. Três momentos mais ou menos distintos servem para pensar este fenômeno e se dão: 1) com o surgimento do grupo dos quatro que propõem a *Otra Figuración*; 2) na capilarização da neo figuração pelo continente com grande influência no Brasil como foi o caso da Nova Objetividade Brasileira; 3) no abandono da figuração, no todo ou em parte, rumo a aventuras mais frontalmente conceitualistas - caso do grupo CAYC argentino ou de artistas brasileiros da Nova Objetividade - , cujas poéticas se dão de maneira cada vez mais independentes do suporte bidimensional do quadro.

A radicalização das práticas artísticas neofiguracionistas ocorre no Brasil já em meio ao enfrentamento à ditadura, com uma pequena diferença de tempo para os portenhos, que acontecerá mais a partir de 1966. Deve-se, ainda, considerar relações desta com a *Pop*. O percurso fora das artes que leva a uma *Pop Art* pode ser entendido nos termos de um desenvolvimento da indústria cultural a partir de fins da Segunda Guerra - e que esboça, em

paralelo a uma indústria daquela época, os pressupostos para uma sociedade *baseada* em consumo.

Ensaiado em diversos momentos do século XIX e princípios do seguinte, o conceito de *obsolescência* parece bastante útil para pensar a possibilidade de sua implantação de fato. Antes de sua apresentação, é necessário, todavia, declarar que tal noção não esgota - nem pretende esgotar, na presente pesquisa - o todo de uma discussão sobre um contexto estadunidense e sua tentativa de replicação enquanto modelo.

Um primeiro momento, mapeado por Benjamin no estudo das Passagens parisienses no contexto do Segundo Império, parece se dar nas interpenetrações entre galerias, espaços de negócios, entretenimento e convivência. Falência de um modelo de negócio que sinaliza a pré-história de um capital que esboça, na velocidade de sua circulação, traços cada vez mais agudos de um tipo novo de civilização urbana.

Depois, nos Estados Unidos, um corretor imobiliário chamado Bernard London publica, de 1932 a 1935, três ensaios⁴⁴ nos quais propõe a interrupção compulsória de vida útil dos chamados bens de consumo duráveis. Em jogo, uma estratégia de sobrevivência do mercado e viabilidade de uma cadeia produtiva, então um dos motivos da crise em andamento. A iniciativa não encontra, de imediato, uma adesão dos estratos industriais como um todo, uma vez que o fordismo reinante ainda se estrutura sobre a qualidade dos produtos, entendida entre outras coisas como maior durabilidade.

Em fins dos anos cinquenta, um designer e arquiteto chamado Brooks Stevens apresenta uma atualização da noção e prática de obsolescência, na célebre frase "incutir no comprador o desejo de possuir algo um pouco mais novo, um pouco melhor, um pouco mais cedo do que o necessário".⁴⁵

Está se falando, aqui, de pranchas das quais brotaram toda uma série de projetos arrojados. E que catapultados via indústria cultural e *mass media*, apresentavam ao mundo uma série de objetos do desejo como *Harleys-Davidson*, eletrodomésticos sinuosos e o *Jeep Willys Waggoner*, onipresente nas propagandas de época de norte a sul do continente americano. A condição super estruturante para uma sociedade baseada em consumo parecia dada, entre outras coisas, por uma associação entre industrial e estético, na qual o ciclo de

⁴⁴ Ending the Depression Through Planned Obsolescence (1932), The New Prosperity Through Planned Obsolescence: Permanent Employment, Wise Taxation and Equitable Distribution of Wealth (1934) e Rebuilding Prosperous Nations Through Planned Obsolescence (1935).

⁴⁵ ADAMSON, G.; GORDON, D. *Industrial Strength Design: How Brooks Stevens Shaped Your World*. Cambridge: MIT Press, 2003.

aquisição destes bens se dava por uma sedução ao comprador *antes* de finda sua vida útil efetiva.

Em paralelo a este culto dos objetos em sua aquisição - ou mesmo como seu franco sintoma - não tarda até que o então incipiente meio artístico local estabeleça, nas artes visuais, uma tendência que cristaliza na Pop uma estética *pautada* em boa parte por tais objetos, e pelo próprio meio comunicacional que assegurava, ao menos nos termos pré-digitais de então, certa tentativa de produzir sua ubiquidade ao redor do globo.

Oscar Masotta foi um importante crítico literário e artístico argentino que não apenas fomentou como debruçou-se sobre boa parte da produção dos artistas de seu país naqueles anos. Ele entendia a possibilidade de uma chamada arte *Pop* a partir de certa onipresença dos símbolos de uma sociedade⁴⁶:

Os pintores *Pop* mostraram até que ponto as artes plásticas reproduzem “símbolos” e não “coisas”. Quer dizer: até que ponto o realismo, na estética, constitui uma posição fraca. "Antes" da obra, de fato, não há "realidade" que já não tenha sido simbolizada [...] Crítica a todo realismo, então: em Liechtenstein, em Indiana, em Warhol, não se trata mais de "informar" sobre a realidade, e menos de reproduzi-la. Em vez disso, trata-se de *informar* sobre informações *pré-existentes* ou, se preferir, de representar o que está representado. O que estava "fora" da pintura, nessa perspectiva, já era pintura; o que preexistia à imagem plástica era já imagem plástica (tradução e grifos nossos).⁴⁷

Mas, não obstante sua importância como testemunha e ator de um dos mais efervescentes períodos da arte latino-americana, é necessário problematizar aqui o que pode se tratar de certa reificação dos objetos em um mundo baseado em consumo - destes e de suas próprias imagens. Se um esquematismo presente desde a concepção que segmenta tais produtos se amplia via *mass media*, o que se produz não são apenas objetos em si e sua simbolização (qual seja, via artes), mas a reprodução e difusão, em verdade, de (mais)uma fantasmagoria⁴⁸ do capital.

⁴⁶ MASOTTA, 1967, p. 49.

⁴⁷ “Los pintores pop han demostrado hasta qué punto las artes plásticas reproducen “símbolos” y no “cosas”. Es decir, hasta qué punto el realismo, en estética, es una posición débil. "Antes" de la obra, de hecho, no hay "realidad" que no haya sido ya simbolizada [...] Crítica de todo el realismo, entonces: en Liechtenstein, Indiana, en Warhol, ya no se trata de "informar" sobre realidad, y menos para reproducirla. En cambio, se trata de informar sobre información preexistente o, si lo prefiere, representar lo representado. Lo que estaba "fuera" de la pintura, en esta perspectiva, ya era pintura; lo que pre existía a la imagen plástica ya era imagen plástica”.

⁴⁸ Até que seja apropriado e redefinido nos anos 30 do século passado por Walter Benjamin, o termo “fantasmagoria” passa por modificações etimológicas que remontam a 1789: mais precisamente, na Paris da Revolução Francesa, um certo Etienne-Gaspard Robertson cria um show de projeções através do uso de uma

Não obstante, ainda, seu absoluto didatismo sobre aplicações da semiótica para uma compreensão da *Pop* - e contribuições relevantes defendidas por intelectuais do calibre de uma Ana Longoni - um político em artes aparece, muitas vezes e frontalmente, nos trabalhos dos artistas “Pop lunfardos” que frequenta - caso, por exemplo, de um Charlie Squirru. Que se revela como ‘mofa’ (zombaria, em espanhol) no exercício de uma crítica mais ou menos frontal, dependendo do ano e contexto.

Bastante diverso do que se pode chamar um “cinismo *Pop*-Setentrional”, o que se tem analisado nestes casos até agora dá conta, em boa parte - por inserção direta ou transbordamento - de uma estética pautada pela narrativa de um precário ou de um “assujeitado”. Ainda que a sintaxe *Pop* se inscreva, esta é sempre assimilada ou subvertida de maneira a questionar que tipo de “onipresença”, podem ter, de fato, os objetos de uma modernidade exportada via indústria cultural - ou pela força que engendra na eminência parda de uma Cia o suporte logístico e financeiro aos golpes militares locais.

Ao nomear uma mostra em 2012 e 2013 que itinera por centros culturais em Buenos Aires, Curitiba, Rio de Janeiro e Bérghamo, os curadores Paulo Herkenhoff e Rodrigo Alonso utilizam o termo ‘arte de contradições’⁴⁹ para se referir aos trabalhos artísticos portenhos e brasileiros dos anos 1960 que incorporam uma sintaxe dos meios de comunicação. A expressão parece até o momento extremamente correta e dá os traços de uma resistência artística às tentativas estadunidenses de transpor ao solo latino-americano seu *modus vivendi*.

A linguística pressupõe que a comunicação de uma mensagem determine algum nível de concordância sobre a adoção de um código que lhe torne possível. Mas, e se em verdade o que se declara apressadamente como onipresença de um símbolo estrangeiro for baseado não em acordo, mas imposição mascarada?

Geralmente se entende, no caso setentrional, o termo cultura popular como manifestações de uma indústria cultural. Em Brasil e Argentina, o estabelecimento desta se dá, grosso modo, pela exportação de empresas estrangeiras, bem como pelo surgimento de grupos locais que se organizam primeiro como conglomerados de rádio, depois jornais e TV.

lanterna mágica que produzia imagens de espectros de notáveis da cultura europeia como Voltaire e Rousseau, ou mesmo de personagens anônimos. A técnica se complexifica nos anos seguintes à sua primeira exibição e passa então a ser mediada por máquinas e atores que interagem para a produção deste tipo de espetáculo. Na literatura do século XIX, designa em autores como Poe, Schiller, Rimbaud, Balzac e Hugo certo tipo de “experiência sobrenatural das pessoas com aparições, fantasmas, paixões, distúrbios e doenças mentais” . Finalmente, significará para Benjamin certa ressignificação do mito, agora conformada a um contexto das sociedades europeias sob o impacto de uma técnica que coloniza por assim dizer e de maneira cada vez mais acirrada os aspectos da vida urbana de 1800 em diante.

⁴⁹ ALONSO, 2012, p. 25.

Mas, todos têm de se haver com os incipientes produtos que vão brotando, muitas vezes, dos estratos menos privilegiados. E que guardam um repositório de tradições descritas geralmente como “cultura popular”.

Falando do samba e suas miríades, do tango ou do que se chama música *folklore* na Argentina, com influência diversa de elementos andinos/indígenas; é fato que o termo cultura popular desempenha uma significação bastante específica nestes casos. Igualmente, no contexto politicamente acirrado em que se insere a recepção de símbolos de um imperialismo, é que vai se dando a criação de uma resistência - entenda-se também, imagética - via artes.

Considere-se certos trabalhos de Warhol como um sintoma de fantasmagorias que vão sendo inseridas em uma economia de imagens de época. Campbell's, Brillo, Coca-Cola: simulacros em *looping* que podem tanto gerar sua crítica se pensados dialeticamente quanto um aprisionamento da consciência se introjetados sem uma maior análise.

Figura 22 - Green Coca Cola Bottles, de Andy Warhol, 1962



Legenda: Acrílica, estampa e lápis de grafite sobre tela, 210 X 145 cm.
Fonte: Whitney Museum of Arts

Observa-se por Masotta, em defesa da *Pop*, o estabelecimento de certo mito sobre uma “democratização do gosto” direcionada ao senso comum e que situaria na aparente “facilidade” de sua fruição uma “virtude” imediata. A respeito, especificamente, de tais

operações estético-semióticas, ele declara⁵⁰:

É exatamente o que acontece com as multiplicações de Warhol. Suas caixas de sopa multiplicadas são não apenas uma mensagem verdadeira (dando a este termo seu valor no contexto desta palestra); e pela mesma razão, estas não funcionam como uma imagem (em um nível, pelo menos), mas como um signo (e é isso o que parece difícil provar, mas é imperativo compreender). Agora: o código que "percebemos" nas multiplicações de Warhol é um código elementar. Os subcampos possíveis que correspondem neste código ao nível dos significados são dois: *sentido e não-sentido*. Os significantes também são dois: multiplicidade e unidade. É um código elementar e desse fato, entendo, extrai sua capacidade de sugestão e seu valor estético, enquanto aquele caráter elementar do código forma um sistema com dois conceitos que nomeiam a necessidade humana mais fundamental: a necessidade de se questionar pelo sentido da vida e das coisas. Daí aquele sabor de mensagem simples, ou a mais simples das mensagens, das multiplicações de Warhol, pois da forma mais simples transmite um sentido que sem deixar de ser preciso é o mais amplo (grifo e tradução nossos).⁵¹

O que se defende na pesquisa atual, todavia, é uma evidência consistente da possibilidade de recusa de um assujeitamento ao símbolo, cuja apreensão consciente ou inconsciente não configura necessariamente aquiescência. E que parece de fato possível na circulação de certas imagens produzidas por vários artistas locais, que o fazem não por pensar sua inserção nos termos de uma dinâmica de produto, instituída a partir dos procedimentos de uma indústria cultural.

Pensadas enquanto código e sintaxe, operam enquanto subversão de uma linguagem e procedimentos formais bastante caros à *Pop*. Recusando, porém, uma suposta internacionalização da arte que não atende nem contempla um devir latino-americano, parece no âmbito da presente pesquisa melhor pensar nos encaminhamentos que assume, na nova figuração local, possibilidades de uma “aventura artística própria”⁵², e que passa por uma criação de fato do que sejam uma história e uma arte nos termos de demandas específicas.

Vislumbrado um expediente de imagem e símbolo como entendidos por Masotta nas

⁵⁰ MASOTTA, 2012, p. 60.

⁵¹ Es exactamente esto último lo que ocurre con las multiplicaciones de Warhol. Sus cajas de sopa multiplicadas no son sino un verdadero mensaje (dando a este término lo que vale en el contexto de esta conferencia); y por lo mismo, no funcionan como imagen (a un nivel, al menos) sino como signo (y es esto lo que parece difícil probar, pero que es imprescindible entender). Ahora bien: el código que "apercibimos" en las multiplicaciones de Warhol es un código elemental. Los subcampos de posibles que corresponden en este código al nivel de los significados son dos: *sentido y no-sentido*. Los significantes también son dos: multiplicidad y *unidad*. Es un código elemental y de este hecho, entiendo, extrae su capacidad de sugerencia y su valor estético, en tanto que ese carácter elemental del código forma sistema con dos conceptos que nombran la necesidad humana más fundamental: la necesidad de interrogarse por el sentido de la vida y de las cosas. De ahí ese sabor de mensaje simple, o del más simple de los mensajes, de las multiplicaciones de Warhol, puesto que de la manera más simple transmite significado que sin dejar de ser preciso es el más amplio.

⁵² NOÉ, 1966, p.01.

obras *Pop* à luz de pressupostos semióticos, e se pudesse ser aplicado a tais imagens(setentrionais) o olhar dialético de Walter Benjamin? As meras constelações do consumo apareceriam reificadas no choque entre o “tempo de agora” e de “outrora”? Suas possibilidades, enquanto reflexão política sobre aquele momento, seriam vislumbradas como frestas no caleidoscópio de uma dominação via imagem? Iluminados os fantasmas, estes se dissolveriam ou cristalizariam ainda mais no mundo contemporâneo que atualizou via dispositivos digitais sua capilaridade?

Quanto ao exemplo artístico latino-americano, não cessa de apresentar-se, ao menos enquanto latência, a possibilidade de um entendimento daqueles trabalhos em termos de utopia e autodeterminação, não obstante o papel dos golpes que acirraram ainda mais um cenário autoritário já bastante vigente por aqui.

2 VOZES LATINO-AMERICANAS DO CAOS E DO LEVANTE

2.1 Anatomias locais da sublevação

Em “Através dos desejos”⁵³ Georges Didi Huberman menciona 8528 levantes, de 1661 até 1789, ocorridos antes que a Revolução Francesa, um dos marcos da modernidade ocidental, tivesse finalmente tido lugar. O que quer dizer, não obstante a repressão e violência utilizadas contra os sublevados, que algo independente de uma certeza de consecução perpassa as vontades envolvidas, fazendo-as perdurar em sua determinação transformadora.

Considerando a dinâmica de instauração de levantes a partir da ideia de um “organismo social”, tomamos de empréstimo da Biologia o processo de fecundação humana como uma das possíveis imagens a serem utilizadas para pensá-los. Sem a intenção obviamente de empobrecer um fenômeno que é, para todos os efeitos, um milagre termodinâmico, imaginemos os levantes nas diversas Histórias da humanidade como as tentativas de várias centenas de milhões de espermatozóides, nadando em direção ao óvulo.

Contra toda probabilidade matemática, eis que um entre 300.000.000 vinga, gerando o embrião de um organismo que irá ao final de nove meses eclodir em um processo tão intrincado quanto violento de nascimento. E retomando o histórico em si dos levantes, não é em absoluto um fato que todas as tentativas tenham - ou tivessem de ser - bem sucedidas.

Como na fecundação da espécie *sapiens sapiens*, basta que pelo menos uma tenha tido êxito. Neste exercício de liberdade, afinal poética, comparamos o surgimento mais ou menos improvável de uma vida humana ao surgimento de um novo arranjo social pós-levante, na ruína de estruturas de poder que começam a ser transformadas e - pelo menos, em concepção - um mundo outro, para o bem e para o mal, possa ter lugar.

Levantes, que a rigor podem ser reações de grupos a situações de contrição em geral, brotam muitas vezes do luto, como certa vez disse Freud⁵⁴. Naquilo que interessa ao presente trabalho, cabe lembrar o caso brasileiro da Marcha dos Cem Mil em 1968: no acirramento

⁵³.DIDI-HUBERMAN, G. Através dos desejos: fragmentos sobre o que nos subleva. In: DIDI-HUBERMAN, G. (org.). *Levantes*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, SP. 311, 2017.

⁵⁴ FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

do processo autoritário iniciado quatro anos antes, protestos contra o aumento de preços das refeições no restaurante estudantil Calabouço resultaram no assassinato do jovem Edson Luís. Num átimo de revolta coletiva, milhares de pessoas de vários segmentos da sociedade civil tomaram as ruas da Cinelândia, no que seria um dos marcos maiores da resistência ao regime ditatorial local.

Pensando, ainda, levantes como sintomas de época, impossível não lembrar também o maio de 68, levando a uma pergunta: são, afinal, vários levantes ao redor do mundo, ou poder-se-ia pensar em um movimento que reverbera simultaneamente e segundo especificidades locais, expressando urgências de uma geração inteira? Nos quais, assim como em Física, fases de onda se combinam e cada nova superposição produz não a sua anulação, mas seu fortalecimento⁵⁵?

Direitos civis e luta antirracista nos EUA (Estados Unidos da América), lutas anticoloniais na África, enfrentamento à Guerra do Vietnam, lutas contra ditaduras variadas na América Latina. E foi uma coincidência bastante simbólica aquele 10 de maio na cidade de Paris: redesenhada por Haussmann no Segundo Império, ei-la novamente repleta de barricadas, com as ruas do *Quartier Latin* ocupadas por cerca de 20.000 estudantes. Valendo-se de carros queimados, carteiras e móveis destruídos, protestavam contra os malogros do mundo moderno. Luto e desesperança organizados em uma torrente de desejo e violência mítica, para usar um termo benjaminiano.

⁵⁵ Fenômeno físico descrito pelo cientista inglês Thomas Young, representando “a superposição de duas ou mais ondas num mesmo ponto”. Superposição esta que pode ter um caráter de aniquilação (quando as fases de onda são diversas) ou um caráter de reforço quando as fases convergem.

Figura 23 - Marcha dos 100 mil, 1968



Fonte: site agência EBC

Figura 24 - Quartier Latin, Paris, maio de 68



Fonte: blog Sítio dos Costumes.

Em um documento que trata da iconografia do Che na figuração de Carlos Alonso⁵⁶, a diretora do Museu Nacional de Belas Artes em Buenos Aires e professora Mariana Marchesi traz à lembrança dois momentos de junho de 1969, bastante ilustrativos para o conceito “levantes” em solo argentino. O primeiro, ocorrido na cidade de Córdoba, envolveu diversas

⁵⁶ MARCHESI, M. *Imágenes de historia contemporánea. Pintura e historia argentina a finales de los años sesenta: la muerte del Che Guevara y la serie La lección de anatomía de Carlos Alonso*. Disponível em: <<http://www.librosoa.unam.mx/bitstream/handle/123456789/2519/fab721609233a1c0eac05d6ebb174ec4%20%281%29.pdf?sequence=3&isAllowed=y>>, acesso em 05 maio 2021.

confluências e solidariedade de trabalhadores da indústria de automóveis e do movimento estudantil a um protesto de trabalhadores do polo automotivo daquela localidade.

Neste evento que ficaria conhecido como Cordobazo, os manifestantes, cientes da ferocidade da polícia sob o general Juan Carlos Onganía, marchavam munidos de toda sorte de materiais que pudessem amealhar antes e durante a marcha. Taurino Atencio, militante do sindicato Luz e Força presente naquela ação, relata:

Como as experiências anteriores demonstravam, o enfrentamento com a polícia era um fato, de maneira que todos nos preparávamos com elementos para acender fogo: aparas de madeira, que conseguíamos das carpintarias, e garrafas de querosene; sempre contando com uma boa quantidade de materiais de construção que tirávamos de obras, para responder ao ataque da repressão (porcas, parafusos, sovelas, pregos, miguelitos etc.) (TOSCANI, p-7, 2021).

O segundo caso, praticamente simultâneo ao primeiro, parece dar conta da capacidade de propagação de um poder de reação e de formas de auto-organização popular para enfrentar e denunciar esquematismos produzidos pelos arranjos políticos e midiáticos no eixo EUA-América do Sul. Trata-se da turnê latino-americana do governador Rockefeller, na qual

Múltiplos protestos se espalharam em cada um dos países incluídos na visita [de Rockefeller à América Latina] (glifo nosso). Houve motins e violência, e até mesmo as detenções na Bolívia e no Uruguai foram suspensas. Rockefeller chegou à Argentina no domingo, 29 de junho, para uma curta visita de 36 horas. O clima de violência não diminuiu após sua saída. Poucas horas depois, na noite de 30 de junho, o líder do Sindicato dos Metalúrgicos e da CGT Azopardo (linha sindical ortodoxa), Augusto Timóteo Vandor, foi assassinado. Este acontecimento, por sua vez, marcou a crise que vivia o movimento operário e as fortes lutas internas nas quais o peronismo se envolveu. Após os acontecimentos ocorridos um mês após o Cordobazo, o governo ordenou o estado de sítio e se agravaram as penas para os presos políticos que progressivamente começaram a povoar as prisões do país. A esse clima rarefeito de violência se somam às ações de protesto contra a visita do político norte-americano. Em 26 de junho, treze supermercados Minimax (uma das vinte empresas argentinas que tinham capital da família Rockefeller) queimaram simultaneamente (MARCHESI, p. 431, 2014, tradução nossa).⁵⁷

⁵⁷ A isto corresponde o trecho em espanhol “Múltiples protestas se propagaron en cada uno de los países incluidos en la gira. Hubo disturbios y violencia, e incluso se llegaron a suspender las paradas en Bolivia y Uruguay. Rockefeller llegó a Argentina el domingo 29 de junio en una corta visita de 36 horas. El clima de violencia no cejó tras su partida, pocas horas después, en la noche del 30 de junio, fue asesinado el dirigente de la Unión Obrera Metalúrgica y Líder de la cgt Azopardo (la línea sindical ortodoxa), Augusto Timoteo Vandor. Este acontecimiento marcaba a su vez, la crisis por la que atravesaba el movimiento obrero y las fuertes luchas internas en las que se encontraba envuelto el peronismo. Tras los acontecimientos sucedidos a un mes del Cordobazo, el gobierno dispuso el estado de sitio y se recrudecieron las penas para los presos políticos que progresivamente comenzaron a poblar las cárceles del país. A este enrarecido clima de violencia se sumaron las acciones de protesta contra la visita del político norteamericano. El 26 de junio, trece supermercados Minimax (una de las veinte empresas que en Argentina tenían capitales de la familia Rockefeller) ardieron simultáneamente.”

Nesta dinâmica de um luto que precede ao levante, importante lembrar que apenas um ano e oito meses da captura e morte de Ernesto Che Guevara haviam transcorrido até a tour, a qual se revelava em verdade uma missão no sentido de mapear as forças de resistência na parte sul do continente.

Não por acaso, após a série de protestos que tiveram lugar, um relatório recomendava reforçar o contingente militar (MARCHESI, 2014, p.431) na região, sob o peculiaríssimo nome de “Qualidade de vida nas Américas”. Tais encadeamentos nos trazem, talvez, a seguinte questão: como mensurar a efetividade de um levante?

Basta dizer que, neste caso específico, Onganía (que declarava a intenção de permanecer ao menos 20 anos no poder) teve de lidar com mais uma série de protestos, que viriam a efetivamente derrubar seu governo. E que no curso dos nove anos seguintes, havia pelo menos dois grupos de luta armada e três tendências sindicais (classista, de liberação e burocrática), em uma reenergização das esquerdas que os protestos desde 69 vinham produzindo.

Importante considerar ainda, como aponta Butler(2007, p.23-24), que os motivos que possam conduzir a um levante são de certa forma represados em populações sob coerção estatal, mas que em certo momento aquilo que jamais seria aceitável ganha oposição na forma de “pessoas postas de pé”, num fluxo irresistível e multitudinário que mesmo a força das armas e dissuasão intenta - mas sabe de antemão incontrolável.

O instante de um levante é eros inexorável, conjugação multitudinária de dissensos. Que não abole, a rigor, diferenças de classe, etnia ou gênero. Mas que curiosamente - e contra um adversário mais implacável e ameaçador - logra, em seu eclodir, a suspensão - provisória que seja - de um Direito.

Figura 25 - Cordobazo, 1969



Fonte: site Ciência na Rua.

O qual - como que ressentido e ameaçado por epifanias efêmeras de idades de ouro perdidas - insinua-se vorazmente em direção aos sublevados que lhe colocam em risco. Ainda que efetivamente derrotada em certo aspecto, pode-se mesmo assim pensar a norma como aquilo que se ajusta e produz uma acomodação, quando após o conflito em si chega o momento de acordar como se darão as coisas de *ora* em diante. Mas, o instante de perda das rédeas é, do ponto de vista de um *poder* tão assustador, que seu simples acontecimento constitui um tabu que se tenta, desde a mera ideia, *obliterar*. O mesmo poder sabe, de antemão, que a massa a cujo comando aspira é, por natureza, incontrolável e imprevisível, não obstante os logros de que se vale para tentar *uniformizá-la*.

Aliás, afinal, tal medo resida onde a revolta se torne tão forte que não seja mais possível individualizá-la - e muito menos que se continue a fingir que uma opressão coletiva não seja o fato mais incontestado. As discussões do presente capítulo buscam não apenas um

aprofundamento histórico dos movimentos e artistas pesquisados, mas também mapear como se dão, em várias de suas obras, os sintomas destes levantes e convulsões sociais.

2.2 Otra e Nueva Figuración - pintura, montagem e (ins)urgências político-conceituais portenhas

Não somos um movimento, um grupo ou uma escola. Somos simplesmente um grupo de pintores que, na nossa liberdade expressiva, sentem a necessidade de incorporar a liberdade da figura. Por acreditarmos justamente nessa liberdade, não queremos limitá-la dogmaticamente, escravizando-nos. É por isso que evitamos o prólogo. No entanto, existe uma razão de ser, uma vontade artística que nos levou a fazer esta exposição. Essa vontade artística é individual. É por isso que nos referimos à confissão privada. A partir da raiz comum desta vontade, que a exposição fale por si.⁷⁵ (Texto do catálogo Otra Figuración, 1961).

Não seria justo, a rigor, pensar em uma arte figurativa em solo argentino como uma novidade no período estudado. Mesmo durante o auge de um concretismo local, houve artistas - exemplo de um Antonio Berni -que jamais abandonaram a fatura de obras com a figura. Outros nomes como Alejandro Xul-Solar, Raquel Forner e Juan Battle Planas, que não integram o presente trabalho, são provas incontestes de sua permanência. Dois períodos, todavia, são definitivamente marcados pela primazia de uma vanguarda geométrica e abstrata: o primeiro, quando da ascensão do Peronismo. O segundo, pela Aliança Nacional Libertadora (GIUNTA, 2001, p. 45-120).

O que esteve em jogo nesse contexto de uma arte concreta internacional e argentina? Van Doesburg, de Paris, vai pensar uma arte fortemente marcada pela presença de elementos geométricos e abstratos, dando conta de novos imperativos para uma racionalidade que possa refletir as transformações do primeiro quarto de século XX (MALBA, 2011, p. 630).

A partir dos anos de 1940, artistas argentinos de pintura e escultura irão, junto a seus pares uruguaios, pensar como isto pode se dar em termos rio-platenses. No contexto portenho específico, são diferenças teóricas e estético-pessoais que provocam uma cisão em três grupos.

Arte Concreto-Invención, Madi e Perceptismo são as faces que esse concretismo assume a partir dos trabalhos não apenas dos ventos internacionais, como também e especialmente da abstração de Emilio Pettoruti, de obras figurativas de Juan Del Prete e dos

trabalhos de um recém regressado a Montevideo Joaquim Torres Garcia, com seu construtivismo absolutamente singular. A cartilha concreta recusava toda forma de representação e mergulhava fundo em uma tentativa de geometria auto justificada, pesquisando em pintura “cor e forma”, e em escultura, “volume e contornos” (MALBA, p. 163, 2011).

O madismo foi a tendência argentina que obteve maior projeção internacional. Os elementos formais, que não se restringem apenas a uma utilização de molduras recortadas - e a materiais como baquelite, neon, tintas e esmaltes industriais - são uma recorrência nos três movimentos. Também vale mencionar a busca de uma participação ativa do público através da possibilidade de manipulação tátil das obras.

No aspecto conceitual, uma exploração de convergências artístico-científicas, bem como uma tentativa - a qual soaria hoje problemática - de equalização de uma fruição do público pela adoção de uma forte linguagem geométrica, pensada como um fator “diluidor” de diferenças sociais. Propostas que seriam, por sua vez, expandidas em direção à dança e à música no caso Madi. E que de maneira geral, reverberariam em áreas como o design gráfico local.

Nomes como Gyula Kosice (Hungria), Rhod Rothfuss, Tomás Maldonado, Enio Iommi, Alfredo Hlito, Juan Melé, Martin Blaszkó (Alemanha), Claudio Girola, Gregório Vardanega (Itália, Argentina e França) e Lozza são alguns dos mais relevantes neste período (MALBA, 2011, p.63).

De maneira geral, uma tal primazia concreta dura até mais ou menos a segunda metade dos anos de 1950, quando um furor informalista, de viés fortemente abstrato, aparece como contraponto anti-concreto nas pesquisas de artistas locais como Mario Pucciarelli, Clorindo Testa, Kenneth Kemble - e mais um, cujos trabalhos da década posterior interessam mais frontalmente a esta pesquisa, Alberto Greco. Kemble, que de Buenos Aires e em paralelo a Martinez Montañés foi um dos grandes expoentes da arte destrutiva, mais uma dentre as várias tendências que o pós-guerra trouxe. Baseada, por sua vez, em objetos subtraídos ao cotidiano das cidades que os artistas modificavam através de processos físico-químico-estéticos. (MALBA, 2011, p. 74-75).

Figura 26 - Kenneth Kemble, sin título



Legenda: Óleo e massa endurecida sobre madeira, 152 × 92 cm.
Fonte: Galeria MCMC (Maria Calcaterra), Buenos Aires.

Outra tendência igualmente relevante em terras portenhas (e não apenas ali) foi a arte cinética, onde a abstração era explorada através da cor, movimento e dinamismo, criando peças que se destacavam pela assunção de um industrial manifesto em sistemas eletromecânicos incorporados às obras. Otero, Cruz Díez e Soto em Venezuela, o pioneiro Palatnik em Brasil; e os argentinos Julio Le Parc, Martha Boto, Gregório Vardanega e Demarco (estes últimos em Paris à época), foram alguns de seus mais atuantes nomes latino-americanos.

Desdobrando, em boa parte, a pesquisa cinética em artes, vale mencionar, ainda, a presença da arte óptica. Mas, diferente da primeira, onde a experiência se dava pela interação com certa espécie de maquinário artístico, aqui se colocavam em jogo as próprias leis de percepção associadas ao olho e sistema nervoso.

Um uso de recursos que brincava com a visão, para emular uma aparência de movimento, espaço, cor e linha sobre superfícies ou volumes. A preparação de ambientes onde essas impressões poderiam ser estimuladas era também um recurso, partindo ainda e sempre do envolvimento do espectador, convidado a percorrer os ambientes especialmente preparados para a experiência estética, fosse andando ao redor dos objetos ou dos relevos e pinturas.

A sensação dava-se, sem dúvida, através do olho e cérebro, mas era pensada para que pudesse impactar todo o corpo do participante. Como nomes relevantes deste movimento na

Argentina, pode-se mencionar Eduardo Mac Entyre, Rogelio Polesello, Carlos Silva, Miguel Ángel Vidal e Ary Brizzi e mesmo Julio Le Parc, que não se limitou às experiências cinéticas. (MALBA, 2011, p. 74-83).

Não seria correto afirmar que tais desdobramentos concretos e abstratos tenham abolido por completo uma dimensão crítica nas obras. As maneiras como essas neovanguardas locais desdobram os temas mais relevantes do mundo moderno, como a questão industrial e os impactos cada vez maiores da ciência, são sempre contempladas de maneira bastante original em um cenário portenho.

Mas, partindo-se do contexto de uma sociedade em forte desigualdade social como aquela, parece justo indagar até que ponto um envolvimento consciente do público seria de fato viável, face a objetos artísticos tão descolados do cotidiano de uma população ainda marcada, em boa medida, por certa precariedade sócio-econômica em vida. Tal questão, que não necessariamente se resolve com a chegada da *Otra Figuración* e os demais artistas portenhos a percorrerem tal viés nos anos 1960-70 é, todavia, confrontada por seus primeiros trabalhos; ainda que formalmente estes partam de um forte resquício sem dúvida abstrato, onde a figura e fundo adquirem aos poucos maior nitidez.

Há, sem dúvida, certa historiografia dessa figuração estudada no presente trabalho até o momento. Escritos de artistas inúmeros, nomes como Giunta, Herkenhoff, Alonso, Marchesi, Morais, Pedrosa, Camnitzer. Este último, protagonista e estudioso notório de fenômenos conceitualistas locais, talvez seja um dos que melhor fornece chaves de compreensão dessa arte em relação ao todo das demais manifestações:

Apesar da época na qual ideias utópicas fundamentais tais como se deram em Clark e Oiticica terem grande difusão na América Latina, o processo de hibridação não conquistou o continente de imediato. A poesia convencional e as formas habituais de artes visuais continuaram sendo produzidas em sua forma usual. Sem dúvida, encontrar novas formas de tratar as expressões criativas foi se tornando mais e mais urgente para um número crescente de artistas. E ainda que a abstração tenha se afirmado solidamente em muitos países latino-americanos, a figuração não havia acabado e teve ao menos a chance de ajudar a formar as tendências conceitualistas. A influência, claro, não afetou diretamente as questões de estilo. Mas, muito do questionamento da arte como instituição na década de 60 veio de algumas versões da figuração. (CAMNITZER, 2008, p. 218, tradução nossa)⁵⁸.

⁵⁸ Ao trecho na tradução corresponde em espanhol: “A pesar de que en la época estas ideas utópicas elementales tal como se ejemplificaron en Clark y Oiticica tenían gran difusión en América Latina, el proceso de hibridación no conquistó al continente inmediatamente. La poesía convencional y las formas habituales de las artes visuales continuaron siendo producidas como era usual. Sin embargo, el encontrar nuevas formas de tratar con las expresiones creativas fue haciéndose más y más urgente para un número creciente de artistas. Y mientras que la abstracción había logrado afirmarse sólidamente en muchos países latinoamericanos, la figuración no había

Parece relevante no presente trabalho - e passadas mais de seis décadas da eclosão dessa figuração renovada - tentar entender essa narrativa como quem também esboça um *atlas*⁷⁶. Um tal exercício, por sua vez, se pretende muito mais como percurso que agrupamento e seleção de imagens, bastante ricas e heterogêneas afinal.

Grosso modo, e por vezes de maneira simultânea, pelo menos quatro momentos podem ser percebidos em tal fenômeno artístico: o estopim inicial da *Otra Figuración*; certa contaminação pop (especialmente na última fase de De La Vega e em certos trabalhos de Charlie Squirru); imagens e temas mais frontalmente politizados de artistas do final daquela década até boa parte dos anos de 1970 - Berni, Jacoby, Carlos Alonso e o próprio Deira da série *Identificaciones* - e os experimentos com desenhos computacionais do Grupo Cayc, pensados como caso inicial e mais específico de uma aventura francamente conceitualista assumida por Luís. F. Benedit, Jorge Glusberg e outros.

Talvez se possa dizer que essa pujança neofiguracionista se dê em um momento no qual as tendências artísticas, encadeadas de forma cada vez mais acelerada e simultânea desde o pós-guerra imediato, tivessem já realizado entre si suas múltiplas rupturas, superações provisórias e problemas irresolutos que reverberam sempre com muita agudeza em um cenário portenho.

Resultando em cosmopolitismos, sincretismos estéticos, errância formal e amadurecimento teórico que os artistas da OF (*Otra Figuración*) exploram desde as cidades onde se situam (Buenos Aires, depois Nova Iorque e Paris).

Noé exerce certa liderança sobre o grupo não apenas em um sentido de mentoria intelectual, como também através de um suporte no sentido de um acolhimento. Sendo de origem mais abastada, "Yuyo" recebera de seu pai uma propriedade desativada que transformou em ateliê, recebendo os demais artistas da OF. Ernesto Deira, por exemplo, é mencionado em um programa para a internet por Noé "quando aquele precisava de mais espaço para produção". Também em seu site, Jorge de La Vega irá declarar a mesma coisa:

A partir desse momento [1959, Noé] usou como oficina a antiga fábrica de chapéus de seu avô, que permaneceu na Avenida Independência entre Bolívar e Defensa. Era uma casa enorme com moradia, escritório, oficinas e máquinas do século passado, digna de André Breton. Greco pede a ele para trabalhar lá. Logo depois Macció quis

muerto y por lo menos tuvo la oportunidad de ayudar a formar las tendencias conceptualistas. La influencia, por supuesto, no afectó directamente las cuestiones de estilo. Pero mucho del cuestionamiento de principios de la década del sesenta del arte como institución vino de algunas versiones de la figuración.

fazer uma grande pintura, precisou de espaço e também foi para lá (tradução nossa, DE LA VEGA, site oficial).⁵⁹

Figura 27 - La Gran Parentela, de Luis Felipe Noé, 1961



Legenda: Óleo, esmalte e selador sobre tela, 200 x 200 cm.

Fonte: Coleção particular.

Embora Noé alegue em diversos textos e entrevistas que não existia um movimento propriamente dito de figuração, ainda assim é possível perceber o quanto houve de articulação e troca entre os quatro participantes da OF, por exemplo em termos de características formais no início das atividades do grupo:

O gesto da pintura, que por si só invade terras no fluir alegre da sua liberdade, e a necessidade interior de saber o que se me apresentava na sua passagem caótica, levaram-me a procurar exemplo nos pintores que admirava: Grünewald, El Greco, Rembrandt, Goya e os românticos em geral. Mas depois de ter recebido também os exemplos de pintura que surgiram após a Segunda Guerra Mundial - *action painting* e o informalismo - e sem negar as sucessivas vanguardas (pelo contrário, amando-as), senti-me igualmente nutrido por experiências figurativas e abstratas. O clima de convocação e a paixão envolvente foram minhas primeiras suposições como profissão de fé. A história argentina nesse sentido foi uma Fonte de inspiração. Minhas primeiras quatro exposições –entre 1959 e 1961–, e em particular a última, a Série Federal, constituem o exemplo desta primeira etapa. Uma vez realizada, quando o trem parou na primeira estação, percebi os caminhos paralelos que percorriam os trens em que viajavam Ernesto Deira, Rómulo Macció e Jorge de La

⁵⁹ O trecho em espanhol é: “Desde esa época [1959, Noé] utilizaba como taller la vieja fábrica de sombreros del abuelo, que quedaba en Avenida Independencia entre Bolívar y Defensa. Era una casa enorme con vivienda, oficina, talleres y máquinas del siglo pasado, dignas de André Breton. Greco le pide trabajar allí. Poco después Macció quiso hacer un cuadro grande, necesitó espacio y también fue allí.” Disponível em: <<https://www.jorgedelavega.com/jorgedelavega-autor.html>>. Acesso em 23 mar. 2021.

Vega. Assim nasceu o grupo cujo primeiro espetáculo se intitulou *Otra Figuración* (tradução nossa, NOÉ, site oficial, sem data).⁶⁰

Pensando tal característica mais comum aos seus quatro participantes, pode-se inferir também uma grande influência da arte destrutiva e expressionismo abstrato. A figura e fundo, especialmente em Deira e Noé nestes trabalhos iniciais, parte de uma forte carga abstrata e até mesmo expressionista, onde o que se apresenta nos quadros é um tipo de composição que se dá pelo acúmulo de muita matéria, elementos como manchas de cor e traços, em muitos casos apenas sugerindo remotamente um objeto. Rostos fantasmáticos, corpos distorcidos, formas bizarras. A ponto de, em certos casos, a densidade da mancha parir uma figura muitas vezes ambígua, tão sintoma quanto reflexo do “caos” que Noé teoriza recorrentemente como parte da aventura humana na metade final do século XX.

Tal frontalidade política na imagem não é, ainda, algo tão presente em todos os trabalhos do grupo durante boa parte daquela década. Mas a série específica mencionada por Noé tem, na adoção de temas históricos, uma “tentativa de representação de um passado cujos pontos de vista não haviam sido permitidos aos derrotados”⁶¹. Algo que se pode analisar em termos benjaminianos, ao se pensar em termos locais uma história enquanto “alegoria e montagem”.

⁶⁰ El gesto en la pintura, que de por sí invade terrenos en el fluir gozoso de su libertad, y la necesidad interior de saber qué era lo que se me iba presentando en su caótico transcurrir me llevó a buscar el ejemplo en pintores que admiraba: Grünewald, El Greco, Rembrandt, Goya y los románticos en general. Pero luego de haber recibido también los ejemplos de la pintura surgidos después de la Segunda Guerra Mundial—action-painting e informalismo—, y sin negar a las sucesivas vanguardias (por el contrario, amándolas), me sentí nutrido por igual de las experiencias figurativas y abstractas. El clima convocante y la pasión envolvente fueron mis primeras asunciones como profesión de fe. La historia argentina en ese sentido fue una fuente de inspiración. Mis primeras cuatro exposiciones —entre 1959 y 1961—, y en particular la última de ellas, la Serie Federal, constituyen el ejemplo de esta primera etapa. Cumplida ella, cuando el tren se detuvo en la primera estación me di cuenta de los caminos y paralelos por los que transitaban los trenes en los que viajaban Ernesto Deira, Rómulo Macció Y Jorge De La Vega. Así nació el grupo cuya primera muestra se denominó *Otra Figuración*.

⁶¹ Disponível em:

<<https://www.luisfelipenoe.com/obras/periodos/1959-1961/es/>>, consulta em 05 fev. 2021.

Figura 28 - Convocatoria a la barbarie, de Luís Felipe Noé, 1961



Legenda: Óleo, esmalte e selador sobre tela, 143 x 223 cm.
 Fonte: Coleção particular, Buenos Aires.

Deira, que também adota os temas históricos, o faz a partir de memórias do nazismo em sua série “Campos de Concentração”. Uma hipótese mais geral é que as imagens, com exceção talvez do próprio Noé, ganham maior inteligibilidade conforme a situação política se acirra no país e no mundo, acompanhada de um crescimento das influências dos meios de comunicação e suas linguagens e a propagação do consumo enquanto modo de vida.

Uma sintaxe, não exatamente nova, se anunciava nas terras portenhas, e talvez não fosse mais possível para uma arte argentina ignorá-las como subsídio estético nos trabalhos. É interessante também notar como Jorge De La Vega, arquiteto de formação e pintor autodidata, mais aderente em princípio a um viés informalista, adota aos poucos este novo uso da figura. Nas palavras do próprio em seu site oficial,

Não fui exatamente eu quem introduziu figuras humanas na minha pintura; creio que foram elas mesmas que me usaram para inventar-se. Não foi uma imposição voluntária, mas um encontro natural e agora não poderia prescindir delas sem sentir minha liberdade de expressão cerceada (DE LA VEGA, sem data, tradução nossa).⁶²

A primeira mostra relevante para os quatro ocorreu na Galeria Peuser em Buenos

⁶² Ao trecho traduzido, corresponde em espanhol: “No fui exactamente yo quien introdujo figuras humanas en mi pintura; creo que fueron ellas mismas las que me utilizaron para inventarse; no fue una imposición voluntaria sino un encuentro natural y ahora no podría prescindir de ellas sin sentir cercenada mi libertad expresiva.” Disponível em: <https://www.jorgedelavega.com/jorgedelavega-otrafiguracion-1960-1962.html>. Acesso em 30 mar. 2021.

Aires em 1961, suscitando críticas inicialmente negativas de nomes como Jorge Romero Brest, que ainda não concordava com a proposta dos trabalhos. Os quatro passaram, depois, dez meses em Paris. Macció, Deira e Noé, através de bolsas dos EUA e governo francês. De La Vega, com recursos próprios e trabalhos paralelos.

Este último e Noé dividem um estúdio no *arrondissement* parisiense de *Issy-Les-Moulineaux*, cujas intensas trocas e discussões passam tanto pelos limites quanto pela necessidade de uma ruptura com a pintura em suas noções tradicionais. Para estes dois, é certo que a viagem, diversa do caminho usual de uma mera “formação” e iniciação aos arcanos de uma “carreira internacional”, fora tanto mais uma maneira de “discutir como gerar as formas de arte nova que estavam procurando”(GIUNTA, 2001, p. 191). Jornada que se mostrou...

...extremamente produtiva para eles, ainda que em um sentido diferente do tradicional. Ali entenderam que as obras que haviam colocado nas paredes da Galeria Peuser, pouco antes de partir, ainda não representavam a ruptura que pensaram ao expô-las. As discussões que ocuparam grande parte de seu tempo passaram, justamente, por tratar de elucidar qual era a maneira de produzir esta fratura (GIUNTA, 2001, p. 191, tradução nossa)⁶³.

É interessante notar como tais inquietações estéticas resultam em plásticas bem particulares. A despeito de uma indefinição da figura mais ou menos recorrente em ambas as produções, onde Noé é geralmente mais denso e sombrio, De La Vega adota uma composição ligeiramente mais leve e algo marcada por cores primárias. A experimentação, que ocorre fortemente nestes dois casos, pode ser pensada como particularidades de reflexões sobre o caos.

Ainda a partir de uma experiência francesa, se observa a questão de uma pintura pensada como montagem para Noé, em um episódio que marca uma inflexão, por assim dizer, na sua produção:

Como uma forma de indagação e como uma possível resposta, Noé pinta, durante uma noite de insônia em Paris, o quadro Mambo, obra na qual, pela primeira vez, utiliza a compartimentação da superfície em distintos suportes. Esta solução era para Noé muito mais que um recurso à novidade. Questionamento que lhe permite introduzir, desde a estrutura formal, sua concepção de história nacional: uma história marcada por fortes rupturas, cujas tensões ele podia agora articular plasticamente”.[...] Noé apresentava a frente e o verso do quadro, oposições entre

⁶³ Ao trecho traduzido, corresponde em espanhol: “ El viaje fue extremadamente productivo para ellos, aunque en un sentido diferente al tradicional. Allí entendieron que las obras que habían colgado en las paredes de la Galería Peuser , poco antes de partir, no representaban la ruptura em la que habían pensado al exponerlas. Las discusiones en las que ocuparon gran parte de su tiempo pasaron, justamente, por tratar de dilucidar cuál era la manera de producir esse quiebre.”

cromatismo intenso e monocromia, mancha versus escritura: todo um conjunto de contraposições que se fundiam na figura da mulher colada sobre o chassi, cuja forma se prolongava em uma cabeça esboçada que, entre, entre manchas e pingos de tinta, se podia vislumbrar na parte superior da tela. (GIUNTA, 2001, p.191, tradução nossa)⁶⁴.

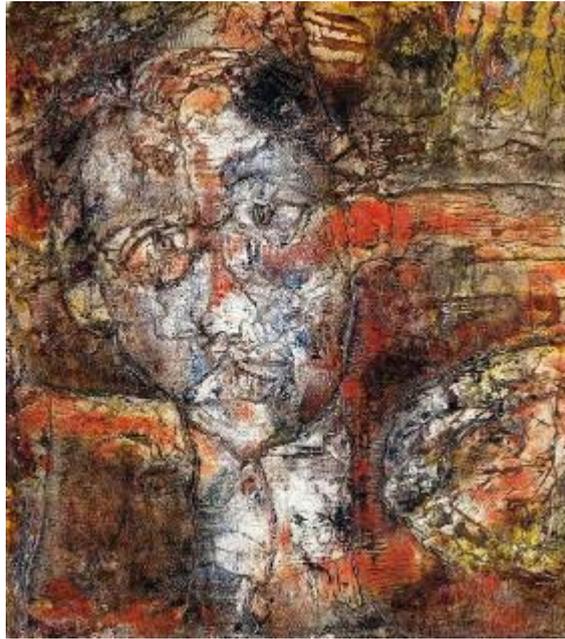
Figura 29 - Júpiter tonante, de Luis Felipe Noé



Legenda: Óleo, esmalte e selador sobre tela, 200 x 150 cm.
Fonte: coleção particular.

⁶⁴ Ao trecho corresponde em espanhol: “Como uma forma de indagação y como uma posible respuesta, Noé pinta, durante uma noite de insomnio parisino, el cuadro ‘Mambo’, uma obra em la que, por primera vez, utiliza la compartimentación de la superficie em distintos soportes. Esta solución era para Noé mucho más que um recurso formal novedoso. El planteo le permitia introducir, desde la estructura formal, su concepción de la historia nacional: una historia marcada por fuertes rupturas, cuyas tensiones él podia ahora articular plasticamente.[...]Noé oponía el frente del cuadro com el reverso, el cromatismo intenso com la monocromía, la mancha com la escritura: todo um conjunto de contraposiciones que se fusionaban em la figura de la mujer pegada sobre el bastidor de la tela, cuya forma continuaba em la cabeza abocetada que, entre manchas y chorreados, podia vislumbrar-se em la parte superior de la tela.”

Figura 30 - Autorretrato, Jorge de La Vega, 1961



Legenda: Óleo sobre tela. 50x40 cm.
Fonte: Site oficial do artista.

Figura 31 - Mambo, de Luís Felipe Noé, 1962



Legenda: Díptico em óleo e esmalte sobre tela, têmpera sobre papel, aderido à madeira recortada e colada, 185,92 x.

Fonte: Museum of Fine Arts, Houston.

Atitude e produto estéticos que reverberam, de certa forma, nos demais integrantes, de imediato, ou a posteriori. De La Vega produz em Paris suas “Formas liberadas”, cujos registros são apenas escritos e fotográficos agora, posto que nenhum dos exemplares se conservou. Segundo Mercedes Casanegra,

As obras de De la Vega, que incluíam explicitamente o gesto, consistiam em retirar o tecido da moldura, quebrar a estrutura de madeira, cortar o tecido e envolver os pedaços de madeira quebrados. Nenhuma dessas experiências efêmeras é preservada. Com este gesto, De la Vega inaugurou uma nova concepção da obra, num salto no vazio que não se limitou apenas à vivência das Formas Liberadas, mas foi o fundamento espacial do Bestiário, no qual de forma virtual o tradicional retângulo pictórico foi abolido. (1991, P.142).

Figura 32 - Formas liberadas, de Jorge De La Vega, 1962



Legenda: Técnica mista.
Fonte: Site oficial do artista.

Outro trabalho, que se pode supor correlato a estes, é “*Nueve Variaciones bien tensadas sobre un bastidor*” (1965) de Ernesto Deira. Furor de fragmentos, profusão de linha e traço, implosão da moldura (ainda que mantido o suporte pintura), tudo isto se coloca, também, nesta obra.

Figura 33 - Nueve variaciones para un bastidor bien tensado, de Ernesto Deira, 1965



Legenda: Óleo e esmalte sintético sobre nove painéis. 397 x 631 cm (132,5 x 210,5 cm cada painel).
Fonte: Malba (Latin American Museum), Buenos Aires.

Em 1962, de volta a Buenos Aires, o grupo divide na rua Carlos Pellegrini um ateliê e realiza uma coletiva de desenhos chamada “Esto”, na galeria Lirrolay. Em seguida, duas importantes mostras consecutivas em Buenos Aires na Galeria Bonino, a segunda com uma montagem absolutamente insólita, com telas posicionadas atrás de portas e outros locais inusitados. Neste sentido, um interessante relato de Ernesto Deira dá conta do ineditismo da mostra, com as obras recém-acabadas sendo exibidas quase que instantaneamente:

[...]Foram dez dias de febre. A oficina da Carlos Pellegrini estava em brasa ... Eu chegava às oito e saía às quatro da manhã, quando chegava o outro, ou os outros [pintores do grupo da OF] estavam lá a partir das seis. Trabalhamos o dia todo, mas, além disso, com a oficina completa do público que se renovava, eles [o público] iam e vinham e nos incentivavam como desportistas. Penduramos os quadros com tinta fresca. Sim, deve ter sido o único caso no mundo. (DEIRA, 1986, p. 36, tradução nossa)⁶⁵

A mostra, de absoluto impacto, foi um dos passos que abriram caminhos em definitivo para o Di Tella, junto a Jorge Romero Brest. Realizada em junho de 63 no MNBA, com apresentação daquele, resulta importante não apenas em termos de consagração por um sistema das artes local como também - e novamente - junto ao público em geral. Destacam-se,

⁶⁵ Ao trecho traduzido, corresponde, em espanhol: “Fueron diez días de fiebre. Ardía al rojo vivo el taller de Carlos Pellegrini... Yo llegaba a las ocho y me iba a las cuatro de la mañana, cuando entraba el otro, o los demás estaban desde las seis. Trabajábamos todo el día pero, además, con el taller pleno de público que se renovaba, iban y venían con nosotros y nos alentaban como a deportistas. Colgamos los cuadros con la pintura fresca. Sí, debe haber sido el único caso en el mundo”.

entre outros, trabalhos como “História de Vampiros”, de De La Vega.

Figura 34 - Estórias de vampiros, de Jorge De La Vega, 1963



Legenda: Técnica mista e óleo sobre tela, 161,9 x 130,2 cm.
Fonte: Risd Museum.

O hibridismo de formas desenvolvida desde a série *Bestiario*, adquire aqui uma materialidade desconcertante, com a aplicação de um tecido em preto e branco que o artista retorce até atingir os contornos monstruosos que contrastam com a parte inferior da composição, marcada por cores fortes e formas que sugerem máscaras ou rostos. O fundo, oscilando entre branco e acinzentado, parece não dar conta de uma imagem tão bizarra, gerando uma impressão tão inviável quanto falsa de suavidade.

Pode-se pensar qual o sentido, para De La Vega, da inserção de uma tal personagem em seu trabalho. O “caos” teorizado por Noé, norte dos trabalhos do grupo por um bom tempo, não é senão inadequação do indivíduo a uma pós-modernidade que se altera de maneira tão rápida, que apenas a monstruosidade, entendida como forma de ser e estar no mundo, talvez possa dar conta. Ainda sobre o nome que assume o grupo em sua opção estética pela pintura, enfatizam em declaração conjunta no catálogo da mostra:

[...] deve ser reiterado que o que foi chamado de 'nova figuração' na ausência de outro nome não deve ser confundido com modas. O que buscamos, o que temos buscado, envolve o risco de exercer a liberdade criativa. [...] A parte fundamental do nosso acordo é a convicção de que a única maneira de se aventurar na arte é se aventurar no homem. Uma pintura 'com seguro de vida' nunca alcançará o fim proposto (tradução nossa, NOÉ, 1965, site do artista).⁶⁶

⁶⁶ Ao trecho traduzido, corresponde em espanhol: “[...] conviene reiterar que lo que se ha dado en llamar ‘nueva figuración’ a falta de otro nombre no debe confundirse con las modas. Lo que hemos buscado, lo que buscamos, implica el riesgo del ejercicio de la libertad creadora.[...] Lo fundamental de nuestras coincidencias es la

O layout, aliás realizado por Rómulo Macció, é um dos marcos de um ponto de vista das artes gráficas portenhas. Designer, além de artista visual autodidata, Macció incorpora tais influências ao seu trabalho. Mesmo no início de suas pinturas junto aos quatro da OF, pode-se falar de uma diferenciação já do ponto de vista de um acabamento.

Figura 35 - Vivir sin seguro, de Rómulo Macció, 1961



Legenda: Óleo sobre tela, 181 x 181 cm.
Fonte: Museum of Fine Arts, Houston.

Aqui, o “caos” de que fala Noé aparece nas figuras humanas que assumem, em sua própria fragmentação, a estética de uma entropia. Um díptico sem título de 1964 apresenta curiosas estruturas metálicas que se dão na cabeça de um rosto, ao mesmo tempo em que listras vermelhas com fundo branco no lugar da boca talvez sugiram a interdição de uma fala, sinalizada em uma bandeira dos EUA. Um lobo ou coitote aparece ao lado, deixando na supressão da fala um questionamento sobre as possibilidades de comunicação real em um contexto no qual regimes “a favor da liberdade” planejam ou financiam suporte logístico a golpes em desenho ou execução continente sul-americano adentro.

convicción de que la única forma de aventurarse en arte es la de aventurarse en el hombre. Una pintura con ‘seguro de vida’ nunca logrará esse fin propuesto.”Disponível em:
< <https://www.luisfelipenoe.com/nueva-figuracion/>>. Acesso em 30 mar. 2021.

Figura 36 - Sem título, de Rómulo Macció, 1964



Legenda: Díptico de acrílica sobre tela. 198 x 247 cm.
 Fonte: Coleção particular.

Nesta sua segunda fase, nota-se uma influência talvez mais surrealista, com recorrência de cabeças humanas. Como, por exemplo, a que surge em “Esquemas” - obra que lhe rende um prêmio Di Tella em 1967. A carga informalista e abstrata, que também aparece nos trabalhos iniciais, será aos poucos diluída na construção de uma figura que não se rende aos valores convencionais de beleza e remete a uma subjetividade que segue operando junto aos elementos da gráfica.

Macció, talvez, atue neste e noutros trabalhos assemelhados com a tentativa de imersão de uma consciência humana em seus mais profundos recônditos. Rosto sem olhos, boca fechada, traindo talvez a impotência de um onírico colonizado por uma espécie de “sonho desperto” do mundo. Aqui, se algo da ordem de uma memória se dá, o faz não tanto por uma possibilidade de se reorganizar em “arquivo”, mas na assunção de sua compartimentação.

Figura 37 - Esquemas, de Rómulo Macció, 1967

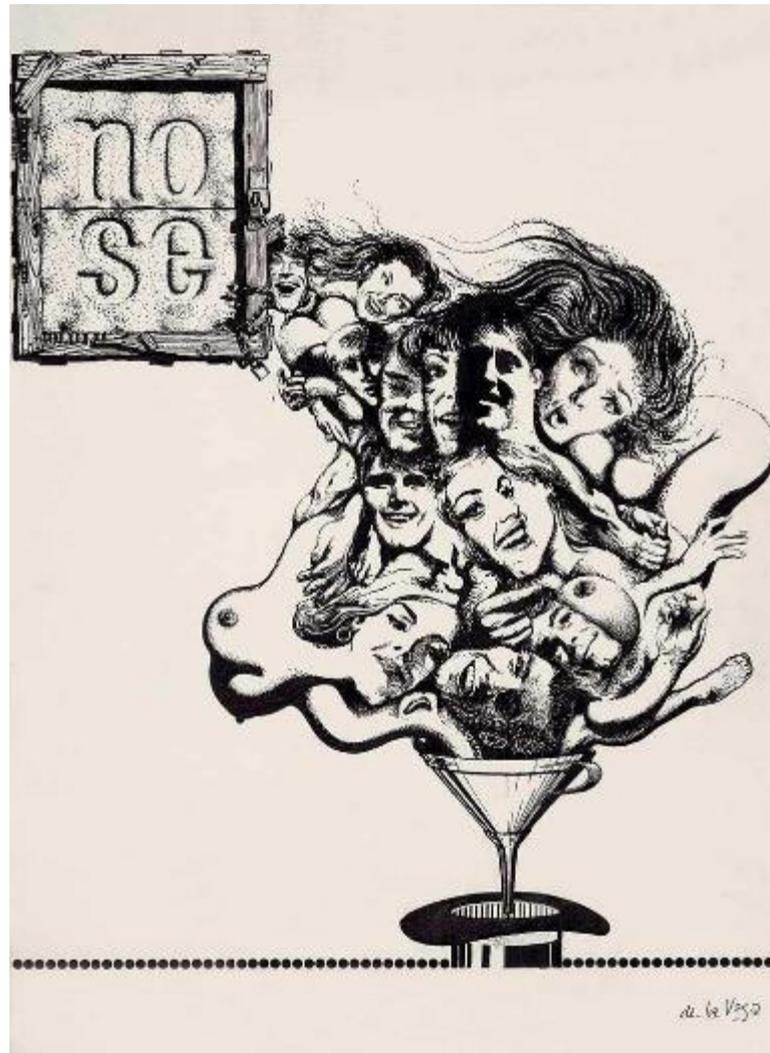


Legenda: Acrílico sobre tela, 199,5 x 199,5 cm.
Fonte: MNBA Buenos Aires.

Novas mostras se sucedem, não apenas em Buenos Aires, como também no Rio de Janeiro (Bonino e MAM-RJ), EUA e Paris. Sobre as mostras em solo brasileiro, a pesquisa relembra seu importante impacto sobre os artistas da Nova Objetividade.

O furor pop, que se colocava também enquanto traço de certa arte setentrional, em paralelo ao Novo Realismo e Figuração Narrativa, seria explorado e subvertido especialmente nos trabalhos de Jorge de La Vega, que iria se celebrar em sua quinta fase pelo uso de painéis e serigrafias repletos de psicodelia.

Figura 38 - Jorge De La Vega, 1969



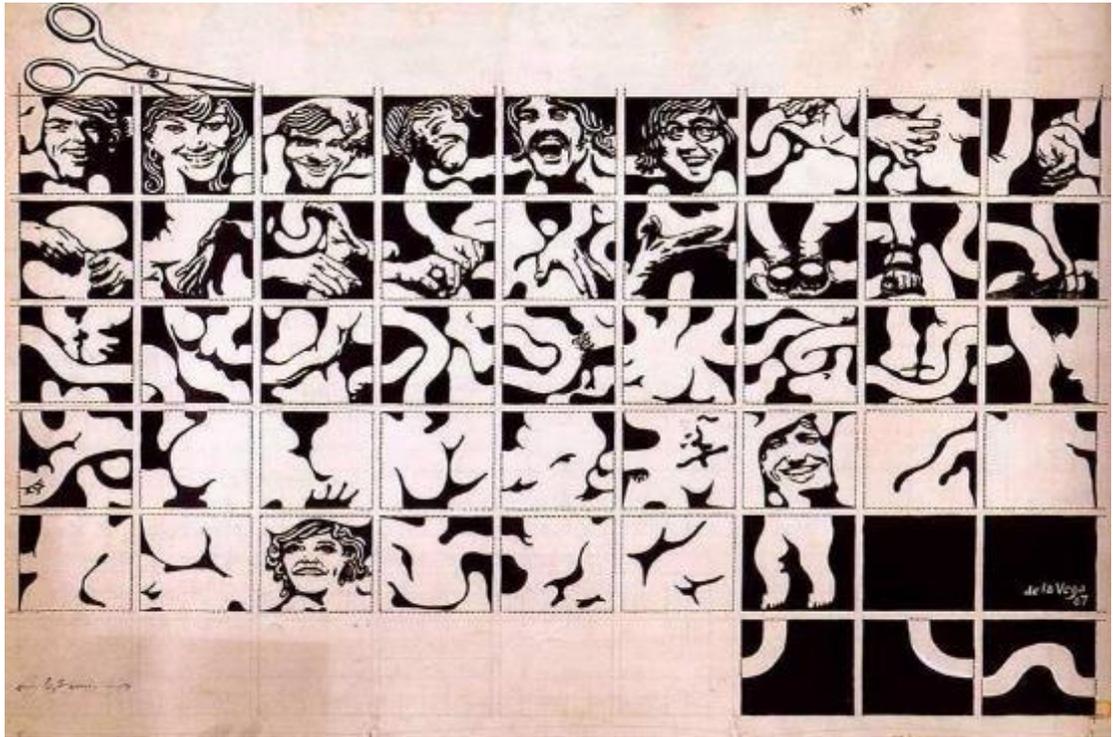
Legenda: Serigrafia, 30 x 50 cm.
Fonte: site do artista.

Além das novas inflexões na plástica, que o artista propõe como críticas a um *modus vivendi* estadunidense, dá-se também sua opção pela música. O artista pretende um afastamento em relação à pintura, mas o certo é que abraça paralelamente as duas carreiras. Em 1968, adere ao movimento de “*Canción Nueva*” argentino, lançando um bem-sucedido álbum intitulado “*El Gusanito em Persona*”.

Defende sua nova opção como uma forma de” atingir o povo, de uma maneira muito mais efetiva que com a pintura” (DE LA VEGA, 1967). Ainda assim, não apenas lançou o disco na Galeria Bonino, como dois anos depois levaria à Galeria Carmen Waugh a instalação “*Rompecabezas Infinito*”[Figura 37], onde combinava a experiência de pintura com música,

apresentando ao vivo suas canções. "A única coisa que me levou a isso foi que tinha muita vontade de cantar ao lado de meus quadros. Sem dúvida, porque quando pinto, canto; e quando canto, pinto ou me ponho a desenhar". (DE LA VEGA, circa 70, tradução nossa)⁶⁷.

Figura 39 - Rompecabezas infinito, de Jorge De La Vega, 1967



Legenda: Acrílico sobre tela, 17 painéis de 100 x 100 cm.

Figura 40 - Jorge De La Vega, 1968



Legenda: Capa do disco "El gusanito en persona".
Fonte: site do artista.

⁶⁷ O trecho em espanhol é: "Lo único que me llevó a hacer esto es que tenía muchas ganas de cantar al lado de mis cuadros. Seguramente, porque cuando pinto, canto; y cuando canto, pinto o me pongo a dibujar". Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/jorge-vega-canciones-del-pintor-nid2206386/>, acesso em 22 mar.2021.

As tentativas no presente trabalho de ensaiar constelações ou atlas resultariam irremediavelmente incompletas, se não contemplassem a vida e obra de Alberto Greco. Personagem de si mesmo, protagonista de fatos por vezes anedóticos - o que lhe rendeu diversos boicotes e inimizades -, Greco leva às últimas consequências as tensões e experimentos entre pintura, percurso, performance, mobilização e *happening* (CAMNITZER, 2008, p.223). Essa última modalidade, aliás, movimentou muito da cena artística argentina nas duas décadas estudadas, desde trabalhos como os de Delia Cancela, Nicolás García Urriburu, Charlie Squirru, Marta Minujín e outros nomes bastante notórios, local e internacionalmente.

Em fins dos anos 50, Greco despontava como um dos principais expoentes da arte destrutiva e informalismo locais. Interessam a esta dissertação, além de suas próprias obras neofiguracionistas, as articulações diretas com os quatro artistas da OF. A proposta de Greco, sobretudo em seu manifesto “Vivo-Dito”, apresenta-se como uma questão de vitalidade da experiência e em uma recusa ao sistema tradicional das artes:

A arte viva é a aventura do real. O artista ensinará a ver não com a pintura, mas com o dedo. Ensinará a ver de novo o que acontece na rua. A arte viva procura o objeto, mas o objeto encontrado o deixa em seu lugar, não o transforma, não o melhora, não o leva para a galeria de arte. A arte viva é contemplação e comunicação direta. Ele quer acabar com a premeditação, o que significa galeria e exposição. Devemos entrar em contato direto com os elementos vivos da nossa realidade. Movimento, tempo, pessoas, conversas, cheiros, rumores, lugares e situações. Arte Viva, Movimento Dito. Alberto Greco, 24 de julho de 1962. Hora 11:30. (GRECO, 1992, p.224, tradução nossa).⁶⁸

Apesar de um fazer artístico que se vale de certa oscilação entre rua e galeria, percebe-se que seus trabalhos abraçam de maneira tão consciente quanto paródica as contradições entre a escritura do manifesto e a pintura que Greco sustenta em certos momentos. A impressão que se apresenta é a de que um ato, performático ou pictórico, desliza em sua obra sem limites por vários suportes - quais sejam, a rua, os banheiros, ou o quadro.

Importante lembrar que, na rejeição inicial de Jorge Romero Brest à *Otra Figuración*,

⁶⁸ Trecho traduzido do espanhol, do catálogo de sua retrospectiva no MNBA em 1992:” El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación, que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. Arte Vivo, Movimiento Dito. Alberto Greco.24 de Julio de 1962. Hora 11:30.”

é Greco quem acompanha e mesmo consola os quatro então jovens artistas (Jorge de La Vega, sem data). Caso certamente de uma visão estética que, longe de abraçar o novo pelo novo, entende como necessárias a liberdade e experimentação que os jovens colegas pleiteiam, menos talvez por anuir a estas, e mais por uma compreensão de quem reconhece, ainda que em um suporte específico de pintura, o direito à errância como condição artística mais fundamental. Errância que efetivamente pratica, quer dividindo com aqueles o ateliê, quer produzindo obras que também se valem dessa figuração renovada, como na série sobre o assassinato de Kennedy.

Gesto informalista e neofiguracionista ao mesmo tempo, conjurando mancha, pingo e uma quantidade assombrosa de detalhes que se revelam após uma análise mais cuidadosa das imagens. A montagem não era exatamente algo da ordem de uma novidade, mas chama a atenção como a narrativa do atentado fatal ao presidente estadunidense se mistura à da morte de Lee Harvey Oswald a caminho da prisão. Somando-se, nas colagens de jornais, a desenhos e provocando por instantes uma suspensão das fronteiras entre figura, fundo e notícia.

O que assume relevância ou não quando assassinado e assassino se combinam como objetos em um mesmo trabalho? Dissolução de morte, vida e História entre tons de vermelho, sépia e preto; montados, sempre, contra um fundo branco que não parece ordenar a percepção apesar do contraste. Aqui se abandona o terreno da mera pintura ou mesmo de um “real”, e talvez se possa afinal pensar em algo da ordem de um “assassinato como obra de arte total”, como pretendido por DeQuincey⁶⁹.

Ainda sobre este tema, suas várias faturas parecem conduzir a certa espécie de explosão semiótica [Figura 42], que colore de sangue a letra K do sobrenome do presidente morto, contra um fundo que tanto emula quanto combina a bandeira estadunidense com o nome de sua esposa Jacqueline e excertos de um suplemento da revista Marie Claire.

Abaixo, seres monstruosos esboçados promovem uma estranha cavalgada. Ainda mais abaixo no sentido diagonal à direita, recortes de comics e jornais eclodem no que parece uma foto da primeira dama em sua infância. Hiper signos de vida e morte, combinados de maneira talvez dialética, na qual a tela é tão ambiguidade quanto fator de mediação entre opostos complementares.

⁶⁹ De Quincey, Thomas. Do Assassinato como obra de Arte.

Figura 41 - El asesinato de J. F. Kennedy, Ato 1, de Alberto Greco, 1964



Legenda: Técnica mista e colagem.
 Fonte: Galeria Maman Fine Art, Buenos Aires.

Figura 42 - El asesinato de J. F. Kennedy, Ato 2, de Alberto Greco, 1964



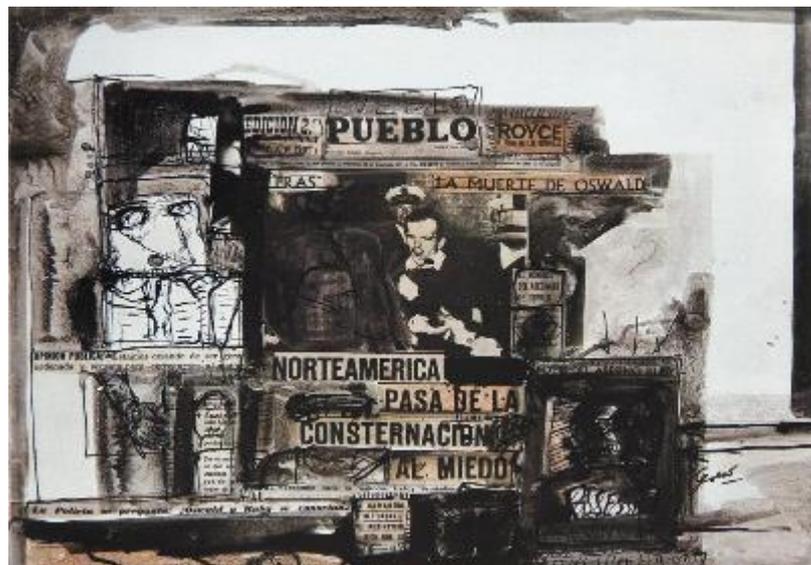
Legenda: Técnica mista e colagem.
 Fonte: Galeria Maman Fine Art, Buenos Aires.

Figura 43 - El asesinato de J. F. Kennedy, Ato 3, de Alberto Greco, 1964



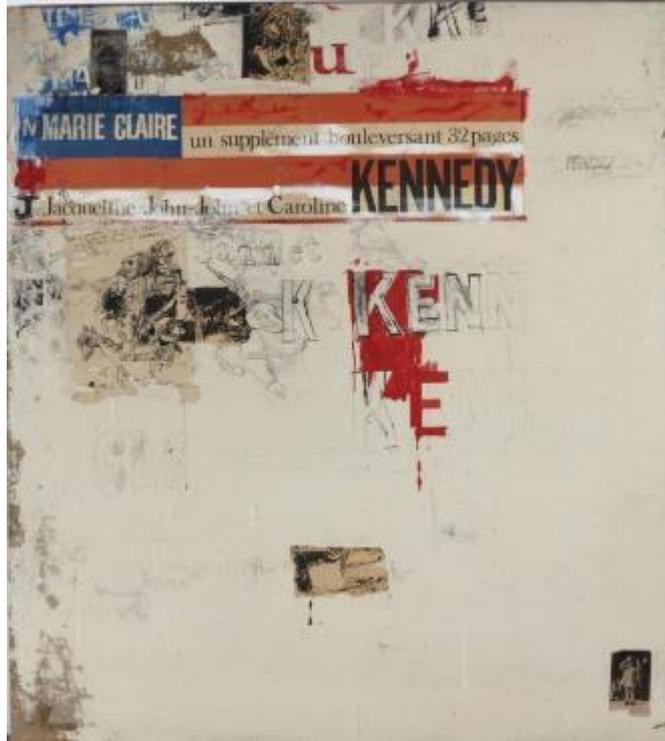
Legenda: Técnica mista e colagem.
Fonte: Galeria Maman Fine Art, Buenos Aires.

Figura 44 - El asesinato de J. F. Kennedy, Ato 4, de Alberto Greco, 1964



Legenda: Técnica mista e colagem.
Fonte: Galeria Maman Fine Art, Buenos Aires.

Figura 45 - Sem título (por ocasião do assassinato de J.F. Kennedy),
de Alberto Greco, 1964



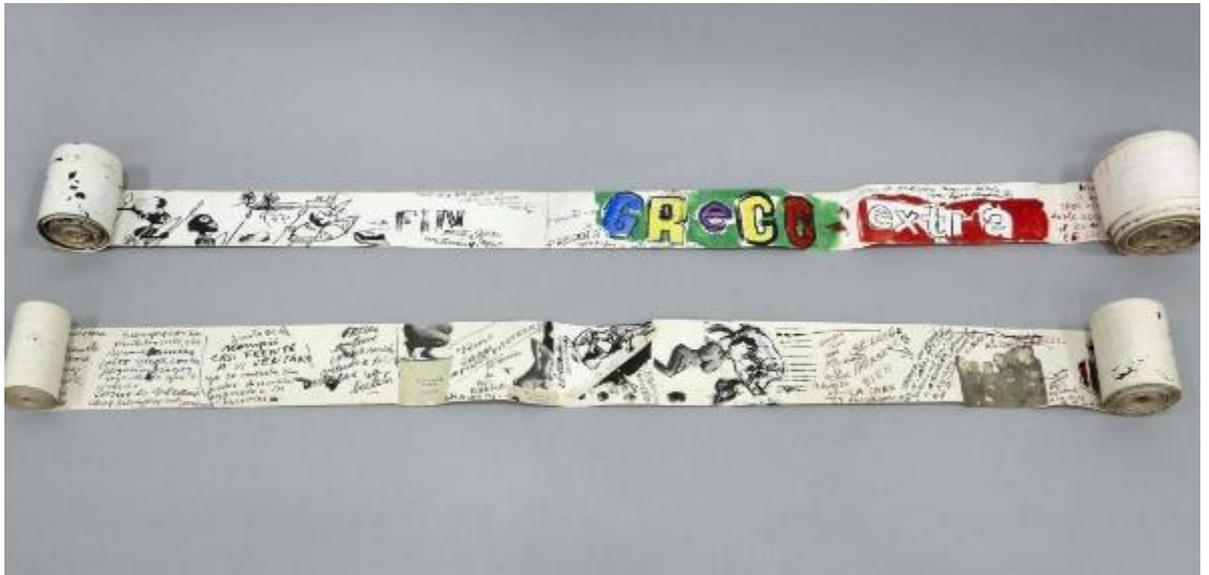
Legenda: Colagem sobre papel, grafite, lápis, nanquim e óleo sobre tela.
Fonte: Museu Reina Sofia.

Um terceiro trabalho chama a atenção, por unir talvez da forma mais coerente elementos da proposta de Greco em uma passagem em 63 por Piedralaves, um dos rincões da província espanhola de Ávila. Não se confunda, aqui, o termo “coerência” com qualquer noção de razão instrumental que o artista certamente deploraria.

O que se defende é da ordem de uma praxiologia estética e vital que só pode brotar da absoluta suspensão de um controle artístico. Ali desenvolve, entre os inúmeros percursos e circunscrições com giz que o celebrizaram, um experimento com 200 metros de rolos de papel higiênico, sobre os quais desenha, pinta e/ou cola, em colaboração com as crianças que encontra pela rua. A fotógrafa Montserrat Santa Maria, que por acaso passava pela cidade no mesmo momento, realizou a captura da ação em uma notória série de 30 fotografias.

Quanto ao rolo, que fora estendido pelas ruas e integra atualmente a coleção do Reina Sofia, resta a dúvida: sua materialidade marcada pelo uso da figura de todas as formas possíveis se coloca enquanto trabalho em si? Ou o mero rastro, ainda que dotado de uma visualidade pujante, de um acontecimento muito maior afinal?

Figura 46 - Gran manifiesto-rollo Arte Vivo (2 fragmentos), de Alberto Greco, 1963



Legenda: Técnica mista sobre papel, 9 x 41 m; 9 x 50 m.
 Fonte: Museu Reina Sofia.

Parece, no âmbito da presente pesquisa, que o “rolo-resultado” opera tanto como registro quanto resquício de um todo estético cuja força não se esgota nem reduz às suas partes. E que realiza, fora dos holofotes de grandes centros ou dos roteiros da cena artística internacional, a sobrevivência de um ato de dandismo ou flangem quando este pareceria, em teoria, absolutamente inviável em plena segunda metade do século XX.

Ou, nas palavras de Marcelo Fonseca Alves, como uma possibilidade de “atravessamento pela lírica”. (2020).⁷⁰

⁷⁰ Círculo de Giz. Entre o diário de normalista e a obra de arte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p7ZuXHtjIto>. Acesso em 31 maio 2020.

Figura 47 - Registro de Vivo-Dito, Montserrat Santamaría, Piedralaves, España, de Alberto Greco, 1963



Legenda: Impressão em gelatina de prata, 30 x 24 cm.
Fonte: Site oficial do artista.

Figura 48 - Registro de Vivo-Dito, Montserrat Santamaría, Piedralaves, España, de Alberto Greco, 1963



Legenda: Impressão em gelatina de prata, 30 x 24 cm.
Fonte: Site oficial do artista.

Até agora, a neofiguração argentina foi tratada neste capítulo pelo viés de uma plástica que, entre outras coisas, pleiteava uma nova narrativa pelo uso inusitado de certos materiais. É bem verdade que alguns destes, como pintura asfáltica e massa plástica de parede, já vinham sendo aplicados nos quadros informalistas e na arte destrutiva.

Nos trabalhos de Antonio Berni de finais dos anos 1960 em diante, para além de uma conexão à genealogia da prostituta em Ramona e suas possibilidades em termos de um feminismo de segunda onda (GIUNTA, 2020, p. 110) - e da pobreza em Juanito Laguna - , surgem os traços de uma arte, sobre - ou em meio à - guerra e ao levante. A riqueza de experimentos que perpassam sua pintura desde os anos 30, compreende um uso não apenas desta, mas também de gravados como em “Ramona vive su vida” e de desenhos.

A respeito dos levantes, parece oportuno mencionar uma mostra recente no MAM Buenos Aires de 2017⁷¹, dedicada ao artista. 222 pinturas de uma coleção cujo nome não se divulgou trazem à luz uma série de obras, muitas delas da ordem do desenho e do croqui, que mostram cenas de protestos /insurreições em várias partes do continente americano e mundo afora. Tais cenas se conectam, todas, com lutas que definem uma tessitura de efervescência política e cultural de época, como foram especialmente aquelas duas décadas.

O que parece se colocar na análise das obras é uma nova e distópica espécie de tempo aiônico, onde uma constatação, em nossa própria época, dessas constelações da violência e do autoritarismo locais uniformizam a percepção, por assim dizer, de um procedimento repressivo. Berni se permite, nos trabalhos que se passa a abordar agora, realizar um registro mais frontalmente politizado de várias cenas.

Um, em especial, chama a atenção pelo fato de ter ficado inconcluso por mais uma década. Iniciado em 1959, é uma técnica mista de têmpera e hidrocor [figura 49] que parece guardar semelhanças gestuais com a antológica imagem de Eddie Adams para a Associated Press [Figura 50]. Naquela foto de 1968, aparece Nguyen Ngoc Loan - então general e chefe de polícia sul-vietnamita - em pleno ato de execução de outro Nguyen (Van Lem), guerrilheiro vietcongue. Imagem determinante para uma luta antibelicista, dentro e fora dos EUA, e que cancelaria de vez a desaprovação internacional por sua ingerência em assuntos internos no Sudeste Asiático.

⁷¹ A mostra “Revelações sobre papel”, curada por Marcelo L. Pacheco, trazia, naquele ano, muito material inédito, sobre o qual até então não se havia escrito. Consideradas todas as controvérsias em torno da figura de Berni, quadro do PC argentino que não se exilou, as obras revelam um artista frontalmente comprometido com uma arte política, em todas as suas possibilidades. A despeito, inclusive, de qualquer questão gerada pelo monitoramento que sofreu nas mãos de Massera, um dos líderes do golpe militar de 77 na Argentina,

Figura 49 - Sin título, circa, de Antonio Berni, 1959/1975



Legenda: Hidrocor e t mpera sobre papel, 24 x 31 cm.
Fonte: Cole o pr vada, Buenos Aires.

Figura 50 - Eddie Adams, Nguyen Ngoc Loan executando sumariamente
Nguyen Van Lem, 1968



Fonte: Associated Press.

Sejam quais forem os motivos que levaram a obra a ficar tanto tempo parada no ateliê do artista, parece uma possibilidade deveras instigante que isto, de alguma forma, aumentaria - em tese - sua capacidade reflexiva. Imagem estruturada formalmente por uma linha que evoca, com traços econômicos, uma memória como esboço. Aquilo que uma objetiva captura, o esboço aqui sugere.

Resta a um inconsciente ótico (BENJAMIN, 2012, p; 101) a tarefa de recalcar ou ampliar uma barbárie que é, antes de tudo, difícil de admitir. A postura do executado, vendado e resignado perante o tiro que lhe tomará a vida, trai uma ambiguidade que não parece se dar em seu rosto, resistente talvez até o último momento. As massas de cor - vermelho-grená para o executor, azul para o sentenciado à morte, verde para o fundo - não apenas diferenciam os papéis, como talvez tragam uma vivacidade pouco esperada em um tema, afinal, tão cru.

Uma relação parece, ainda, válida, quando se pensa o complexo de olhares entre ato/fato (a execução do guerrilheiro), seu registro fotográfico e o atravessamento que opera no trabalho do artista portenho. Se, em nossa época, “uma reprodução da imagem passa a ser mais significativa que a própria imagem”. (CABO GERALDO, 2009, p. 106), sua reativação que envolve uma arte em aquarela representaria a capacidade reflexiva aludida? Recuperando, não a barbárie ou um fato - “originais”? Mas, uma possibilidade de indignação que deveria, para todos os fins, questionar uma reificação que se promove sobre a violência - e que encontra em um estatuto de imagens “*des-realizadas*” - como em Paul Virilio (1993, p.32), seu momento mais sintomático? Aqui, cabe uma pequena lembrança sobre cenas de execuções em artes visuais, como a pintura de Goya sobre o 3 de Mayo de 1808.

Sobrevivência de gestos de executados/sublevados. Que se refletem em certa iconografia que Berni irá pesquisar em cenas também de guerras - como as do Vietnã e Coreia. Neste caso específico, considerando os cruzamentos entre inspiração provável de um evento de fins dos anos de 1950 e sua conclusão pictórica dezesseis anos depois, será que se está olhando para uma reminiscência, premonição ou constatação? Será, talvez, que certa perenidade desta mesma barbárie acaba se manifestando, como algo que atravessa os contornos de um passado, provisoriamente arquivado em um escaninho ou ateliê, presentificado por um fato atual que o recupera? E que, neste caso, leva uma obra que talvez ficasse esquecida à uma conclusão, reativada por um presente que não se pode ignorar? O presente é o Vietnã? Ou o iminente golpe de 1976 na Argentina, gestado ou inevitável desde Onganía? Fatos históricos que se tornam plásticos, amalgamados em obra?

Berni retratou, ainda, cenas do 68 ao redor do mundo. No México, observa-se um caso local e específico de demonstração de furor do movimento estudantil. Organizado, então,

contra a realização das Olimpíadas, após uma série de atos repressivos por parte do presidente Gustavo Díaz Ordaz Bolaños, que havia determinado ao exército dar cabo de uma ocupação de discentes e docentes na UNAM.

Em 2 de outubro daquele ano, uma manifestação organizada de forma pacífica na *Plaza de Las Tres Culturas* em Tlatelolco terminaria com um imenso massacre, no qual o exército disparou tiros de forma indiscriminada contra milhares de pessoas, com um saldo de mortes que pode variar entre 200 a 300 pessoas - contra números oficiais fornecidos de 24 pessoas entre mortas e feridas. (ANDRADE, 2008, p.11).

A questão de uma autonomia da cor que organiza, graficamente, os papéis de um agredido e de um agressor, parece se repetir em dois trabalhos desta série - desenvolvidos, todavia, de maneiras diversas. No primeiro, uma técnica mista, grandes massas em sépia/ocre na parte inferior, onde posicionam-se os soldados resolvidos em traços de azul; ao passo que uma massa de pessoas amontoadas em um vagão de “*subte*” (metrô, em espanhol) insere-se acima, em linhas amarronzadas e vermelhas.

O fundo, que progride de um verde escuro ao negrume dos túneis, estabelece uma zona de maior densidade, contraposta aos esboços deste exército no guache pintado com correntes. Fica, então, sugerido, seu papel na manutenção estrita de forças, no sentido de um aprisionamento e controle, evidenciados pela contrição em um coletivo lotadíssimo, alegoria possível para as péssimas condições de produção de uma população trabalhadora local.

Figura 51 - Sin título, de Antonio Berni. Da série “México 68”,
circa 1968



Legenda: Colagem, hidrocor e guache sobre papel, 38 x 40 cm,
Fonte: Galeria Cosmocosa, Buenos Aires.

O segundo, que estabelece grandes contrastes entre azul, marrom, bege e cinza na estruturação de um fundo, abre-se ao olhar em uma maior nitidez no primeiro plano, nas paredes à esquerda de um grupo de agressores da polícia mexicana. Seus trajes operam uma progressão que vai de uma sutileza creme/azul à densidade de um verde/vermelho e finalmente preto no último soldado, que golpeia com um porrete um manifestante, vestido em amarelo e banhado em sangue que se espalha sob seu corpo - e pés do agressor principal.

Figura 52 - Sem Título, de Antonio Berni, 1968



Legenda: Aquarela sobre papel, 50 x 73 cm.
Fonte: coleção privada.

Parece sintomático que Berni confira definição ao rosto deste último, apenas. À vítima, que parece tentar proteger com as mãos sua face - já possivelmente desfigurada pela arma do oponente em maioria-, não reste talvez uma consciência ou memória, capazes de reconstituir-lhe os traços ou identificá-lo (caso sobreviva!). Interessa a estados autoritários, no geral, que o agressor não tenha uma expressão, ou mesmo rosto, definidos.

Pelo motivo simples de que torturadores identificados podem, ao menos em tese, serem punidos por seus atos abusivos. Berni parece nos lembrar, aqui, de uma face ou mão invisível do regime de exceção - ou em uma ação absolutamente excepcional -, revelada para além do mero denunciamento, e que o artista arranca, à guisa de vendeta mítica, contra um tão implacável oponente.

Uma última análise de pinturas de Berni revela, talvez, possibilidades de pensar uma “história como alegoria” bastante diversa, em termos formais, de trabalhos como os da Otra Figuración.

Figura 53 - Sin título, de Antonio Berni, ca. 1973/1974



Legenda: Tinta, hidrocor e aquarela sobre papel, 40 x 30 cm.
Fonte: Coleção privada.

Observados os elementos da imagem acima, percebe-se uma grande massa vermelha sobre uma forma humana suplicada e que se vai fragmentando (vide os membros inferiores esquerdos), colada à extremidade oeste de um mapa da Argentina. O azul, como um mar que banha o território, encampa o que pode ser intuído como uma espécie de cartografia da tortura. Uma análise dessas cores, que compreendem os padrões da Celeste (bandeira

argentina), revela uma inversão: o sol, que no pavilhão - de guerra, aliás - sugerida pelo ourives peruano “El Inca”, simbolizava a soberania e proteção aos povos originários, aqui se transmuta em uma bocarra que devora seus filhos.

Dois contornos: um, do tipo mapa, formado pelo supliciado, sacas de trigo e uma imensa ré que lhe surge onde seria uma “costa leste”. O segundo, de ordem simbólica, nos elementos de um sistema que se nutre de maneira violenta das *commodities* historicamente relevantes na economia portenha. Quanto às pessoas, estas se apresentam, aqui, draconianamente assujeitadas. O esquema final, tétrico e altamente hierarquizado, não resulta difícil de imaginar.

O levante em Berni - ou uma arte sua em meio a tal contexto - foi mostrado através de cenas de repressão na América Latina. Ou mesmo em meio a um luto, implícito nas várias imagens analisadas, caso do Sudeste Asiático. Resta, ainda, pensar como isto pode se dar em mais duas obras dedicadas, propriamente, ao maio de 1968 parisiense. Naquilo que seria a sua recorrência gestual, simbolizada no ato de um pôr-se de pé, ou de mãos e braços erguidos:

Figura 54 - Sin título (Repressão), de Antonio Berni. Da série Maio de 68, Paris, 1968



Legenda: Hidrocor sobre papel, 28 x 22 cm.
Fonte: Galeria Cosmocosa.

Figura 55 - Sin título (Estudantes), de Antonio Berni.

Da série Maio de 68, Paris, 1968



Legenda: Hidrocor sobre papel, 22 x 38 cm.
Fonte: Galeria Cosmocosa, Buenos Aires.

Seja imobilizado pela polícia (figura 54), correndo dela ou mesmo no chão (figura 55), o sublevado se diferencia do agressor, não apenas pelo gesto das mãos, como também pelas cores, onde mesmo uma linha tão econômica quanto precisa delimita uns e outros pelos contrastes - preto versus marrom, azul escuro versus roxo. Opção tão cromática quanto estético-política, consolidando a recorrência de um grafismo que parece se somar às imagens em si na tomada de uma posição.

Percorrido, embora não absolutamente esgotado, um tal viés de enfrentamento político por uma outra/nova figuração portenha, se passará agora a um detalhamento um pouco maior das articulações em torno de um caso brasileiro, bem como análises de obras até então não discutidas.

2.3 Opinião 65, Nova Objetividade Brasileira, Nova Figuração - Anti-Pop e cultura de massa sob o signo da resistência política no Brasil

Apesar de se partir, no presente subcapítulo, de uma mirada de mostras brasileiras relevantes ao objeto em questão, não se pretende reduzir o que seja uma Nova Figuração ou Objetividade Brasileira ao mero recorte de uma seleção e agrupamento de trabalhos exibidos em galerias.

Primeiro, porque a carga vital que nestes se empreendeu suplanta qualquer encarceramento museal.

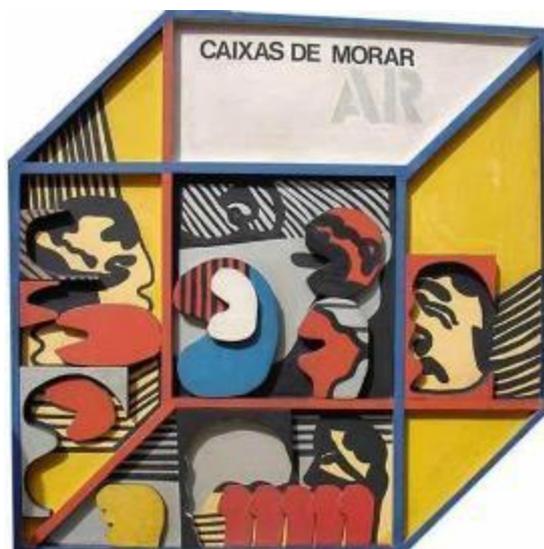
Segundo, e isto talvez traga, afinal, um problema da ordem de uma justiça à qualidade das obras, tanto quanto à sua quantidade: o que realizam os artistas naquele momento histórico tão efervescente é, na visão de críticos como Mário Pedrosa, evidência de um élan “abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura”, onde “germinava a vida”. (1975, p.6).

Longe de uma visão romantizada de uma pobreza e precariedade e seus eventuais resultados plásticos em uma arte local, Pedrosa e outros defendiam, no “inconformismo e no tom de denúncia da produção dos anos 1960 uma diferença radical em relação à matriz, a pop art norte-americana” (1978, p.345).

Traço marcante de nossa vanguarda àquele tempo, a participação do espectador em artistas como Lygia Clark, Oiticica e Gerchman aparece como dado de um “esforço sistemático de construir uma nova relação com a realidade” (COUTO, 2004, p. 236). Sobre o último artista e suas caixas, Pedrosa declara em “Crise ou revolução do objeto”:

...os fazedores de caixas de nossas paragens e outras paragens de baixo rendimento per capita, os melhores e mais autênticos, como entre nós [...] um Rubens Gerchman, partem da redundância, usam os materiais que a civilização da vulgaridade oferece, mas em nome de uma idéia que não visa a criação do insólito pelo insólito, e sim a uma participação do coletivo. As Caixas de Morar de Gerchman não são um insólito na redundância do cotidiano, para retificá-lo (mensagem surrealista) ou para comprazer-se nele (mensagem da pop art) mas numa redução radical do real dado. Eles nos propõem uma reedificação urbanística da cidade eugênica do futuro. É uma caixa de subdesenvolvido. Daí seu mérito. A objetividade de sua démarche não está na construção das caixas ela mesma, mas na direção extrovertida de sua prática. [...] Em Gerchman e em outros a redundância é que revela o insólito e o que lhes sai das caixas, por exemplo, não é nenhum exército da auto-expressividade, mas um esforço de construir uma nova relação com a realidade. (PEDROSA, 1967, p. 162).

Figura 56 - Caixas de Morar, de Rubens Gerchman, 1966



Legenda: Relevos em madeira pintados com tinta acrílica, 120 x 120 cm.
Fonte: Coleção Millan.

Figura 57 - Caixas de Morar, de Rubens Gerchman, 1967



Legenda: Relevos em madeira pintados com tinta acrílica, 70 x 70 cm.
Fonte: Coleção Paulo Kuczynski.

Parece útil, no âmbito da presente pesquisa, pensar em determinadas obras ou exposições como sintomas que refletem, de maneira aguda, as percepções locais do que seja

um *zeitgeist*. Pedrosa menciona, em uma análise de época, os nomes pós-moderno, antiarte ou arte pós-moderna⁷², em uma referência não apenas àquele momento específico de uma história mundial, como também aos ecos que percebe na produção de Brasil e América Latina. Uma tal conceituação, porém, não seria isenta de problemas, na medida em que, segundo pesquisadoras como Otilia Arantes, os experimentos estéticos de nossos artistas refletiriam um traço moderno por excelência, ainda que com um atravessamento local:

...resta saber até onde se pode qualificar de pós-moderno [...] o inconformismo declarado do pop brasileiro. Podemos supor que, diante das crescentes restrições que fazia ao pop e ao assim chamado pós-pop [...]Mário Pedrosa prezava naqueles jovens artistas brasileiros, antes de tudo, a maneira pela qual souberam inovar [...] o velho espírito revolucionário das vanguardas históricas. (ARANTES, 2005, p. 145-46).

Seja como for, é inegável que, em sua conjugação estética de elementos de uma sociedade local e mundial que começa a sofrer os impactos mais acelerados de uma indústria cultural, os artistas analisados no presente trabalho fazem parte de um esforço que manifesta, como no caso argentino, elementos de uma crítica do cotidiano de uma vida urbana e - de maneira um pouco mais imediata na Nova Figuração e Nova Objetividade Brasileira – contrainformacionalidade em oposição frontal a um regime de exceção. Os traços conceitualistas, ainda que tal noção esteja em seu estágio embrionário ao sul do continente americano, também parecem já se dar em uma figuração marcada por um desencanto com certa falência local de um nacional-desenvolvimentismo, tanto quanto pelo Golpe Civil-Militar em si.

No tocante às mostras dos argentinos da OF que impactam uma figuração brasileira, já houve reiterados relatos no presente estudo. Além da sucursal carioca da Galeria Bonino que abrigou aquela exposição, todavia, é necessário lembrar Jean Boghici e sua galeria Relevo: em parceria com Ceres Franco, e cerca de quatro meses apenas após o golpe de 1964, realizam uma exposição denominada Novas Figurações da Escola de Paris. Ali, artistas já mencionados como Antonio Dias, Carlos Vergara e Rubens Gerchman se somam a nomes como Roberto Magalhães e Pedro Escosteguy, em um contato importante com certa vanguarda realista francesa da época. Olhando para tais trabalhos, os artistas formulam, em definitivo, uma “renúncia à abstração” e a vontade de “instituir um diálogo crítico com a realidade nacional”, manifestos em “repúdio às formas convencionais de arte, a abertura aos

⁷² PEDROSA, M. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 26 de junho, 1966.

problemas políticos da época, o desejo de explorar novas possibilidades técnicas e temáticas que favorecessem uma comunicação imediata com o público” (COUTO, 2004, p. 205).

Parece válido afirmar que, longe de contradizer os relatos dos brasileiros sobre o impacto dos portenhos, essa mirada a uma produção francesa talvez consolide na pesquisa os *insights* face aos primeiros, cerca de um ano antes.

Todos esses atravessamentos se fizeram presentes na realização de Opinião 65, no MAM-RJ. Interessa, aqui, especialmente, um entendimento de como se dá, em termos de recepção crítica e de público, a reação àquela que foi uma das mais emblemáticas mostras de arte brasileira no século XX. Por exemplo, para nomes de grande importância nesta época como Ferreira Gullar, a exposição não deixava de apontar sintomas, em um cenário local, de reações, em maior ou menor medida, a tendências artísticas gestadas fora da fronteira brasileira. Mas, muito distante de uma rendição a tais tendências, senão que próxima das simultaneidades estéticas locais defendidas por nomes como Giunta, para o poeta e ideólogo maranhense se diria que...

Trata-se, de qualquer modo, de um movimento internacional, como esta exposição [Opinião 65] mesma o demonstra. Será, então, que mais uma vez as influências internacionais vêm interferir no processo artístico brasileiro? É justo apoiar os artistas nacionais que tomam esse rumo? Essas questões me levam a considerar alguns aspectos do problema da internacionalização da arte. Tenho me batido contra a ideia de que um artista do Recife deva fazer a mesma arte que um artista de Nova Iorque ou Paris. Seria este o caso dos jovens brasileiros que se intitulam voltados para um "realismo crítico"? Parece-me que não. Uma arte como esta, que se funda na opinião, na crítica, difere fundamentalmente de uma arte apenas formal, estética, abstrata, cujo suporte comum é a problemática interna de sua linguagem. Uma arte de opinião pode, por sua própria natureza crítica, objetiva, tornar-se um movimento internacional sem eliminar os elementos peculiares a cada cultura, a cada país, a cada região. Sua internacionalização está na posição crítica em face do mundo como realidade concreta e não, como no caso do tachismo ou do abstracionismo, numa atitude subjetiva e esteticista. Os problemas da linguagem pictórica são preocupação de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome, a liberdade, são problemas de todos os seres humanos. Essa internacionalização é legítima.⁷³

A sintaxe pop e seus usos em uma arte local são assunto que perpassa os questionamentos de outros críticos àquele momento. E, em artistas de Opinião 65, exemplo de Antônio Dias, os contatos com as vanguardas europeias e a pop estadunidense seriam acompanhadas de uma preocupação “em declarar total autonomia em relação às vanguardas internacionais e afirmar o caráter politizado de seu trabalho” (COUTO, 2004, p. 205). Em entrevista a Ferreira Gullar, declara: "A Pop Art americana, por exemplo, é mera constatação:

⁷³ GULLAR, F. In: *Opinião 65*. Revista Civilização Brasileira, nº 2, ano 1, Rio de Janeiro: Paz e Terra, maio 1965.

constatam um hambúrguer, e daí?" Também Rubens Gerchman, na mesma ocasião e sobre uma arte politizada, completa: "O problema social para mim é o fundamental."

Diferente de uma fatura do caso argentino nos momentos iniciais dos quatro da OF, uma característica dessa figuração brasileira é o aspecto semi escultórico de diversos trabalhos, que avançam já em direção ao espaço e suplantam, ao menos do ponto de vista de um suporte de tela ou chassi, uma noção convencional de pintura. Artistas como Flávio Império e Pedro Escosteguy são dois exemplos presentes em Opinião 65 de uma figuração brasileira àquela época. De uma forma que pareceu bastante acertada para descrevê-la, Waldemar Cordeiro declararia:

A arte moderna, depois de um período 'sintático' (relação formal entre os signos) e de um período - mais recente - pragmático (relação dos signos com o intérprete) inaugura um período 'semântico' (relação do signo com as coisas). O artista sai do domínio da decoração para abordar, no terreno da materialidade mais imediata e comum a problemática contingente dos acontecimentos sociais. A questão da função social, antes colocada em termos de 'design' (infraestrutura), é agora abordada diretamente ao nível da superestrutura política. [...] As experiências da arte pragmática -o aleatório e o papel ativo do espectador - constituem hoje mais um passo rumo a uma realidade total: a nova figuração. A nova figuração não deve ser compreendida como um retorno ao figurativismo, mas como busca de novas estruturas significantes. (CORDEIRO, 1963, apud WILDER).

Os resultados plásticos de tal uso dão, no relato de Frederico Morais, uma percepção bastante assertiva de como os artistas produziram peças de absoluto descolamento em relação à "matriz". Um exemplo bastante anedótico, aliás, envolve uma tentativa fracassada de organizar uma mostra pop com artistas locais por uma famosa personalidade da cena setentrional de artes:

...houve uma elevação na temperatura à medida que alguns artistas abordavam assuntos mais intimamente ligados a vida brasileira. Porque, se para muitos autores norte-americanos, a pop é (foi) uma espécie de barômetro das novidades de uma sociedade de consumo e altamente tecnificada, prevalece, contudo, uma atitude cool (distante, fria, não participante) diante desta mesma realidade. No Brasil, ou na América Latina, a pop adquiriu um caráter hot. Quando Sam Hunter (diretor do Jewish Museum, dos Estados Unidos, uma das entidades que mais impulsionaram a pop americana) veio ao Brasil com a intenção de organizar uma exposição da arte latino-americana em seu país, não pode chegar a um acordo com os artistas brasileiros [...]. Enquanto ele queria uma arte cool, os brasileiros só concordavam em remeter obras hot. A mostra acabou não saindo. (MORAIS, 1975, p. 97)

Figura 58 - Estória (O fim da idade do chumbo), de Pedro Escosteguy, 1965



Legenda: Pintura sobre madeira, 70 x 100 cm.
Fonte: Galeria Superfície.

Figura 59 - Você escapando, de Antônio Dias, 1964.



Legenda: Acrílica sobre tela, 122 x 122 cm.
Fonte: Google Arts and Culture.

Ainda sobre Opinião 65, a interdição do MAM-RJ à entrada dos passistas de Mangueira pode ser pensada em como o sistema das artes local ainda não estava preparado, de fato, para uma atitude de aproximação ao público prevista nas poéticas daqueles artistas. Sobre a recepção do público às obras, ao menos do primeiro que entrou para ver a inauguração, talvez os artistas tenham logrado, afinal, suas pretensões no sentido de uma “antiarte”, visto que as reações eram de “ultraje”, “escândalo”, ou a mais franca incompreensão. A presente pesquisa, no entanto, não logrou descobrir se se trataria de um público mais acostumado às exposições em geral, ou se uma audiência um pouco mais ampla e menos elitizada.

Figura 60 - OEA, de Flávio Império, circa 1965



Legenda: Gesso sobre suporte metálico, 54 x 60 cm.
Fonte: Coleção particular.

Em seguida à “Opinião...”, Propostas 65 é outra mostra do mesmo ano: organizada por

Waldemar Cordeiro na FAAP em São Paulo, aparece igualmente como marco de uma historiografia daquele período. Uma quantidade bem maior de artistas, em um recorte que contempla não apenas nomes um pouco mais conhecidos como Abraham Palatnik, como também várias artistas, caso, por exemplo, de uma jovem Mira Schendel.

Seja como for, a despeito de uma maior amplitude de obras, nomes e gêneros, fato é que uma figuração brasileira àquele momento adquire grande relevância, identificada por críticos como Mário Schenberg como um novo realismo que assumiria “papel de relevo em todo o movimento nacional, ”ou mesmo uma ferramenta “de conscientização nacional em todos os sentidos.”⁷⁴

Além de tudo isso, Schenberg também informa que Propostas 65 teria sido relevante não apenas pela constelação de obras em si, como também por uma série de debates que colocam em questão o que é essa vanguarda local àquele momento. Conforme declara Maria de Fátima Morethy Couto,

Propostas 65 visava a fazer um inventário do "realismo atual do Brasil" não apenas por meio da apresentação de obras, mas também de sessões de debates com o público. O catálogo publicado na ocasião reuniu vários textos escritos por artistas e críticos, que versavam sobre temas como "Sobre a vanguarda", "Por que o feminismo", "No limiar de uma nova estética", "Propaganda: educação ou deseducação em massa", "Realismo ao nível da cultura de massa" e "Um novo realismo"(COUTO, 2012, p. 4).

Opinião 66 segue uma tentativa de manter acesa a chama iniciada um ano antes, dividindo tanto loas de um Frederico Morais a uma contribuição de uma vanguarda local "indiscutivelmente mais alta e significativa que a estrangeira, representada por pintores de várias nacionalidades, mas umbilicalmente ligados à Escola de Paris"⁷⁵, quanto decepções em relação a uma atmosfera única, manifesta na primeira mostra, impossível segundo Mario Pedrosa de se reproduzir:

Houve aqui uma pequena mostra no ano passado que apareceu, sob a feliz iniciativa de Ceres Franco e Jean Boghici, com o título enormemente sugestivo de Opinião 65. A idéia foi um achado naquele instante. Por que? Porque se inspirava no teatro, no teatro popular tão próximo, por sua própria natureza, ao clima social, à atmosfera política da época. [...] Em contraste, nem tudo o que se faz hoje em matéria de arte é contemporâneo. Não se faz obra de arte de seu tempo, de sua época, por deliberação própria consciente. Nem muito menos por decreto. Uma mostra todos os anos com o

⁷⁴ SCHENBERG, M. Cinco Arquitetos Pintores. In: *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p.189.

⁷⁵ MORAIS, F. A opinião brasileira de 66. In: *Diário de Dias*. Rio de Janeiro, 10 set., 1966.

propósito de representar a opinião do ano torna-se com a sequência num salão anual, como há aos bandos por aí. O dito de 1966, apesar de excelentes obras ali apresentadas, já não tem a mesma frescura do primeiro, de 1965⁷⁶.

Fechando um recorte de mostras relevantes para o assunto figuração, resta realizar algumas considerações sobre a Nova Objetividade Brasileira. Realizada no MAM-RJ em 67, seu texto escrito por Hélio Oiticica coloca em questão um autêntico manifesto, a despeito das tendências sabidamente anarquistas daquele artista, que pensava menos em um movimento que em uma organização dos principais anseios e demandas que perpassavam as vertentes mais atuantes de uma vanguarda nacional, entre as quais se destacava a nova figuração.

Gestadas, em boa parte, no Seminário Propostas 66, ideias que se distanciam de uma categoria “realista” colocada dois anos antes por Schenberg, no sentido de assumir, no nome ‘objetividade”, uma atitude “advinda da descrença dos esteticistas do quadro de cavalete e da escultura” (OITICICA, 1986, p. 112). Nomes como Dias, Manoel, Império, Glauco Rodrigues, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman, que aparecem na atual pesquisa de forma mais ou menos reiterada, somam-se com trabalhos neste sentido a outros que propõem algo mais diverso do suporte pintura-quadro, como por exemplo os Penetráveis de Hélio e experiências como Caixa de Baratas (Lygia Pape), “objetos relacionais” e “máscaras sensoriais” de Lygia Clark.

Resta, ainda, pensar a produção de figuração de artistas ainda não abordados, tanto no sentido de um enfrentamento ao regime ditatorial de maneira mais politizada, quanto em crítica ou discussão dos signos do consumo, pensados a partir de um universo de objetos associados ao feminino. Aqui, análises não tanto em termos de mostras, mas estudos de poéticas específicas que parecem relevantes no contexto geral da pesquisa.

Os primeiros dois casos são bastante emblemáticos e integram o happening de 1968 Bandeiras na Praça General Osório em Ipanema, Rio de Janeiro. Acontecendo em pleno carnaval, sob o impacto de um recrudescimento da ditadura local, apresentou uma série célebre de bandeiras-poema, realizadas por artistas como Nelson Leirner, Samuel Szpigel, Anna Maria Maiolino, Claudio Tozzi e - em análise aqui - Hélio Oiticica.

⁷⁶ PEDROSA, Mário. Opinião, opinião, opinião... In: *Mundo, homem, arte em crise*. Coletânea de artigos organizada por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1986.

Figura 61 - Bandeiras na Praça General Osório, de Evandro Teixeira, 1968

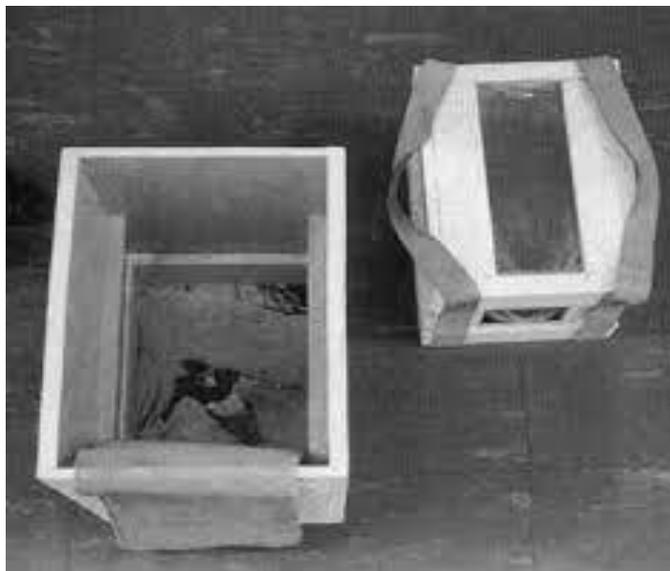


Fonte: Scielo Brasil.

Hélio chegou como passista da Mangueira e uma obra dedicada a Cara de Cavalo, personagem de certa mitologia carioca morto pela polícia carioca. No que, aliás, poderia de boa forma ser considerado uma espécie de gênese da atual milícia. Recriação, por sua vez, de um Bólido que o artista decidiu atualizar para o happening. Pode-se, aqui, falar de certa genealogia de um banditismo que continuaria com o bólido B-44, dedicado a Alcir Figueira da Silva, outro suposto criminoso que se suicidou ao ser emboscado pela PM em 67, após um assalto a banco.

Impossível, aqui, não fazer dialogar com o próprio Hélio, o Benjamin de Crítica do Poder, Crítica da Violência. Que parece, à presente pesquisa, operar em tais trabalhos a convocação de um “grande banditismo” que, em sua violência não sancionada pelo estado, pode “instituir um novo direito” e “fazer estremecer o povo, ainda hoje em dia como nas épocas arcaicas” (BENJAMIN, 1920-1921, p.11).

Figura 62 - B44 Bólido-caixa 21 caixa-poema 3: porque a impossibilidade? de Hélio Oiticica, 1968



Legenda: Foto aplicada sobre caixa de madeira, tecido.
Fonte: Site Scielo Brasil.

Figura 63 - Seja marginal seja herói (bandeira-poema),
de Hélio Oiticica, 1968



Legenda: Pintura sobre tecido, 85 x 114,5 x 3 cm.
Fonte: Coleção Eugênio Pacelli.

Figura 64 - Mostra Bandeiras na Praça Tiradentes, 2014



Fonte: Revista Cult.

Em seu texto sobre uma mostra de 2014 que retoma o tema das bandeiras e o coloca em constelação com os protestos de 2013, Izabela Pucu e Tânia Rivera declaram, a partir de Hélio:

Antes da figura de Alcir, Oiticica já havia utilizado em um bólido uma fotografia do corpo do bandido Cara de Cavalo, que havia se tornado muito conhecido como símbolo “daquele que deve morrer” e “morrer violentamente” – o que envolveria, como denuncia Oiticica em um texto de 1968, um “gozo social”. Cara de Cavalo matara em um tiroteio o detetive Milton Le Cocq, líder de um grupo clandestino de policiais que caçava bandidos. Para vingar o policial, seus colegas executaram o bandido com mais de cinquenta tiros, inspirando o surgimento do chamado Esquadrão da Morte. Alcir Silva, por sua vez, seria um anti-herói anônimo, condenado à incomunicabilidade. Ambos representariam a “denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos” (PUCU; RIVERA, 2014, p. 187, apud OITICICA, 1968).

Figura 65 - Hélio Oiticica em 1969 com a obra B33 Bólido caixa 18 –
Homenagem a Cara de Cavalo (1965-1966)



Legenda: Obra em madeira, fotografias, náilon, tecido, vidro, ferro, plástico e pigmento, 40 x30,5 x 68,5 cm.

Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.

Uma “posição ética”, defendida por Oiticica em um documento de 1966, como uma adesão a “todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos, estagnados, que pregam o ‘bem-estar’, a ‘vida em família’, mas que só funcionam para uma pequena minoria”. Bastante atento ao que pretendiam e defendiam de fato tais “cidadãos de bem”, afirmaria, ainda, que “só um mau-caráter poderia ser contra um Antônio Conselheiro, um Lampião, um Cara de Cavalo, e a favor dos que os destruíram” (OITICICA, 2011a, p. 84).

Dando lugar a impressões neofiguracionistas locais a partir de um universo feminino, alguns trabalhos de Regina Vater parecem relevantes para tratar, na percepção de uma mulher daquela época, as estereotipias sobre o corpo feminino a partir da perspectiva machista.

Assumindo em uma série chamada Tropicália, uma fatura francamente pop, essa artista carioca apresenta reflexões que a aproximam, formalmente, de um Tom Wesselmann. Mas, onde aquele “usa o corpo feminino como metáfora do consumo, reificando assim o corpo nu da mulher como objeto de desejo”, Vater se propõe, ao assumir os estereótipos da Garota de Ipanema situada em paisagens do Rio, discutir um “processo de uso do corpo

feminino em seus trabalhos pensando em uma representação do estereótipo feminino de beleza então vigente” (TRIZOLI, 2010, p. 951-52).

Figura 66 - Sem título (série Tropicália), de Regina Vater, 1968



Legenda: Serigrafia sobre papel, 28,5 x 38 cm.
Fonte: Galeria Jaqueline Martins.

Longe de qualquer submissão a um tal olhar, que Vater contesta desde uma práxis que se pretende crítica, inclusive, a um meio de figuração brasileira predominantemente masculino; acaba, também, por denunciar, de forma que talvez contraste com a vivacidade de formas e cores, as mazelas de um Brasil em plena ditadura. Realidades que gritam nos trabalhos da artista,

ao inserir aviões cortando os céus dessa paisagem em voos rasantes, estrelas agregadas a faixas coloridas que remetem à bandeira nacional, setas indicativas de caminhos e de olhares, além de aparelhos de telefone, que remetem ao projeto desenvolvimentista e ao discurso de progresso então vigente do governo ditatorial, Regina Vater cria um eco de ironia cáustica nessa visão de volúpia brasileira e sua paisagem exótica permeada por corpos de belas mulheres. (TRIZOLI, 2010, p. 954).

Figura 67 - Sem título (série Tropicália), Regina Vater, 1968



Legenda: Serigrafia sobre papel, 37.9 x 28.7 cm.
Fonte: Galeria Jaqueline Martins.

Figura 68 - Sem título (série Tropicália), de Regina Vater, 1968



Legenda: Serigrafia sobre papel.
Fonte: Galeria Jaqueline Martins.

Onde Vater convoca uma espécie de “corpo sem órgãos” feminino (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.8), imagens da natureza e seus atravessamentos pelo político, Wanda Pimentel discute, em sua série Envolvimentos, a inscrição de um corpo, marcada por objetos (utilitários ou de consumo) associados ao que seja um feminino nesta época.

A fatura, também francamente pop, revela uma dureza na disposição de cores chapadas e na linha que geometriza ao limite uma captura, em desenho, de um interior burguês de época. Corpo feminino que aparece como algo que se insinua em enquadramentos fragmentados que orientam o olhar sobre as telas, podendo talvez ser percebido sob a ótica de uma autoria feminina em obras que...

...criticavam o mundo mecanizado e impessoal e os efeitos alienadores dos meios de comunicação de massa. Pimentel explorava, em suas obras, a estética da propaganda, utilizando cores fortes e chapadas, e discutia a posição dos indivíduos frente a mercantilização do mundo na sociedade moderna de consumo, retratando os espaços domésticos contaminados pelos objetos produzidos e publicizados em massa, o que indicaria sua conexão com a Pop Art. (CURI, 2019, p. 371).

Trabalhos que trazem, de acordo com Camila Bechelany, “os debates sobre a sociedade de consumo, as novas tecnologias e principalmente a postura mais reivindicativa da mulher moderna” (2009, p.70).

Caberia, ainda, segundo Bechelany, como “crítica a uma mutilação de uma subjetividade feminina e intensificação de objeto de desejo/doméstico/de uso do próprio corpo na pintura de Pimentel”. E, ainda, de um corpo que “[...]perde sua integridade física para se tornar apenas uma montagem inorgânica de partes coisificadas a serem entregues, de forma servil, à cobiça de campanhas publicitárias” (LAGNADO, 2017, p.48).

Figura 69 - Sem título (da série Envolvimento),
de Wanda Pimentel, 1968



Legenda: Pintura vinílica sobre tela, 130 x 97 cm.
Fonte: Col. Gilberto Chateaubriand MAM-RJ.

Figura 70 - Sem título (da série Envolvimento),
de Wanda Pimentel, 1968



Legenda: Pintura vinílica sobre tela.
Fonte: site MALBA.

Parece oportuno, no âmbito da presente pesquisa, e considerando especialmente um recorte mais frontalmente politizado de uma figuração no atual capítulo, que uma breve análise de trabalhos de Carlos Zílio possa encerrá-lo.

Mais conhecido, talvez, pela antológica marmita de “LUTE”, Zílio opera, em seus primeiros anos, sob forte impacto da Nova Figuração, a qual adere. Em uma entrevista que trouxe, em 2016, informações ainda inéditas apresentadas por Sheila Cabo Geraldo, é possível entender um uso das artes que traduz, plasticamente, um enfrentamento frontal ao regime ditatorial em curso no final dos anos sessenta e início dos setenta.

Instigante desde o título, um “desenho como memória e sobrevivência” aparece como estratégia visual no sentido da elaboração de um trauma e memórias. E que revela, ainda e como no caso de Noé e OF argentina, uma “pintura e a relação com a história”.

A despeito de um caráter autobiográfico assumido pelo artista na elaboração da série de desenhos, sua análise como sintoma de época parece urgente e necessária:

Eu estava um ano e tanto sem trabalhar. Estava na militância, depois fiquei clandestino. Digamos que eu tenha parado de trabalhar em meados de 1968 e fui preso em março de 1970. Estava ainda no hospital, quando pedi material de desenho. Pedi especificamente lápis de cera e papel. Pedi livros também. Não deixaram os livros entrar mas deixaram o material de desenho. Esse meu pedido inicial de material era uma maneira de ocupar o tempo, a cabeça. Assim que recebi o bloco de papel de desenho e lápis de cera, comecei a fazer uma coisa assim de narrativa do que eu estava vivendo. Imediatamente os desenhos ficaram auto-referentes com aquela experiência. Tinha sido uma experiência difícil e talvez os desenhos tenham se apresentado como uma forma necessária de conviver com aquele trauma, trauma da prisão e sobretudo do ferimento, uma espécie de catarse. E continuou como uma espécie de diário. Esse diário tinha a ver com experiências imediatamente passadas e experiências da vida na cadeia. Então, os desenhos eram um misto de narrativa do cotidiano e um pouco de rememoração das circunstâncias que me tinham levado à prisão. Foram tomando esse caráter. Um diário. (ZÍLIO, 2017, p.3).

Figura 71 - Estátua da Liberdade, de Carlos Zílio, 1970



Legenda: Hidrocor sobre papel, 47 x 32,5.
Fonte: Site oficial do artista.

A entrevista menciona outra, realizada anos antes, por Fernando Cocchiarale e Paulo Sérgio Duarte. Na qual se verifica, sem dúvida, um Zílio que representa um caso mais radical de artista, diverso dos pares portenhos Berni e Alonso, quadros históricos do PC local. Após participações relevantes em um cenário artístico brasileiro especialmente desde Opinião 66, envereda por uma experiência de luta armada em detrimento de mobilizações artísticas. Decisão que pretende, ainda assim, como algo da ordem de uma ação estético-política:

Essa passagem do movimento estudantil para a luta armada é um negócio de uma qualidade diferente, exige uma remodelação de vida e uma mobilização pessoal muito grande. Eu acho que isso me trouxe uma nova relação com a política, inevitavelmente, e aí, nesse momento, exatamente nesse momento em que comecei a fazer ações armadas, é que me sentia fazendo arte, como se eu tivesse retomado o fazer artístico. Então, para mim era um comportamento estético. Eu via aquilo sob um olhar estético, não assim do belo, mas havia... (ZÍLIO, 1996, p.6).

Parece interessante, aqui, quando se pensa as exatas motivações do artista em uma tal decisão, avaliar o que seria uma efetividade - ou não - em termos de um enfrentamento político possível em obras e instalações:

A política era uma necessidade minha, mas não era tudo para mim. Enquanto isso eu estava lá na Opinião, na Nova Objetividade, junto com os artistas, já no bar do MAM, essa coisa toda. Isso dura até o final de 1967, que é onde se passa a Nova Objetividade e a participação na IX Bienal de São Paulo. O fim desta etapa é o trabalho LUTE, que é a marmita. Por que eu acho que essa marmita é uma confluência dessa dicotomia da atuação política estudantil e da atuação como artista? Porque, vamos ver: toda aquela arte tinha esse negócio que o Antônio dizia, o poder de ser reproduzível e, realmente, depois, toda a atuação dos artistas foi nesse sentido. A arte foi para espaços públicos, como o Aterro. Uma arte pública, mas essa arte pública para mim era uma coisa, digamos, inconsequente – o termo é esse – uma estetização da vida, uma herança do neoconcretismo – por ser um movimento de ordem construtivista. Aliás, desde 1965 havia uma tendência nesse sentido. Na Nova Objetividade, e isto é muito claro, o Gerchman tem o trabalho de refazer determinadas obras do Ferreira Gullar, por exemplo. Tem os trabalhos da Lygia Clark, do Hélio Oiticica, e da Lygia Pape. Há um reencontro de gerações nessa época. E então, tinha alguma coisa daquela geometria neoconcreta que chegava. Na ocasião da Nova Objetividade e da Opinião, essas questões do público, da arte estetizar a vida – o velho projeto construtivo – eles estavam levando adiante. Eu achava que isso era irrisório. Era impotente. Quero dizer, lembro-me claramente de uma reunião para tratar do boicote da Bienal de São Paulo em que havia uma proposta da Lygia Clark que era a de fazer um happening, como se dizia, em frente à Bienal etc. Eu dizia: “Não, isso não leva a nada...”. Então, me perguntaram: “O quê que você quer? Fazer guerrilha?” Eu parei e disse: “É! Fazer guerrilha”. Quer dizer, houve um determinado momento, certamente por essa minha convivência com o movimento estudantil, dessa clarividência de que aquele projeto, enquanto projeto artístico, não atingia os seus objetivos. (ZÍLIO, 1996, p.6).

Em trabalhos como Fixação um detalhe, entre tantos, chama a atenção: a postura da mão, à esquerda e acima, remete aos quadrinhos estadunidenses que se tornou uma marca nos traços de Jack Kirby, artista que criou a maioria dos designs de personagens de HQ's nos anos de 1960.

Figura 72 - Fixação, de Carlos Zílio, 1970



Legenda: Hidrocor sobre papel, 47 x 32,5.
Fonte: Site oficial do artista.

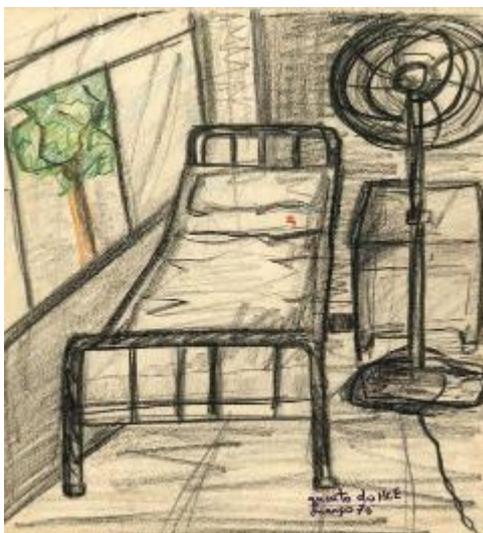
Semi onipresente em uma economia de imagens da época, o gesto aparece, na obra de Zílio, como uma espécie de passe ou movimento teatral: anunciando, desde a parte superior, ao lado de um cano de metralhadora, uma grande poça de sangue que escorre por três veios, encetada por relâmpagos igualmente vermelhos, banha a figura que se repete em um semicírculo na parte inferior. Sangue, aliás, recorrente em trabalhos do artista de todo o final dos anos sessenta e boa parte dos setenta.

Sobre a inserção de uma estética pop no trabalho, Zílio declara que, por um lado, uma importação direta de problemas plásticos estadunidenses era, de antemão, inviável por uma “especificidade brasileira”, que se dava não apenas “naquele período”, como ainda no neoconcretismo e modernismo, “com todos os seus encantos e desencantos”. Bastante consciente do cenário em que se inseria, declara, ainda:

Isso impõe uma materialidade que vai desde a elementar e conhecida falta de material, até o aspecto das condições culturais que alteram totalmente a realização da produção, mesmo que essa produção seja como deve ser, uma produção que interaja com a produção universal (ZÍLIO, 1996, p.11).

Um dado parece bastante precioso na entrevista de Sheila Cabo Geraldo, reiterando os aspectos de uma recuperação da memória, quando esta questiona sobre os trabalhos da série serem “rascunhos” (ZÍLIO, 2016, p.9). Zílio, que responde ter pensado nisso inicialmente, assume, todavia, os desenhos como um fato estético, no sentido de darem forma a uma “experiência”, e decide tratá-los como trabalhos em si.

Figura 73 - Quarto do HCE, de Carlos Zílio, 1970.



Legenda: Giz de cera sobre papel, 22 x 30 cm.
Fonte: Site oficial do artista.

O que parece interessante aqui, ao analisar em perspectiva o que seria apenas um arroubo de um jovem artista de 20 anos, é sua coragem efetiva em levar, às últimas consequências, aquilo que entendia, em termos de experiência de vida e utopia. Mesmo que, após a saída da prisão, ele se dissesse “derrotado”. Em mais um momento da entrevista, declara suas crenças à época a respeito de uma luta armada e política no Brasil, quando de sua captura e recuperação no hospital após enfrentamento à PM (Polícia Militar):

[...] no quarto onde eu ficava, havia sempre um ou dois guardas permanentemente comigo, porque era uma cadeia-hospital. Não sei porque ficavam dentro do quarto, porque poderiam ficar do lado de fora. Eles se alternavam em turnos. Por coincidência um ficou umas duas ou três vezes. E eu consegui estabelecer uma conversa com o cara e eu estava mal, me recuperando, bem mal, mas estabeleci um vínculo com ele e lá pela terceira vez que ele estava de guarda, eu disse para ele: olha, é o seguinte, se manda desse seu trabalho porque daqui a seis meses, um ano, isso tudo vai acabar e você vai estar no meio disso. Se eu fosse você eu arranjava um outro lugar. (ZÍLIO, 2007, p.9)

Figura 74 - Zé, de Carlos Zílio, 1970



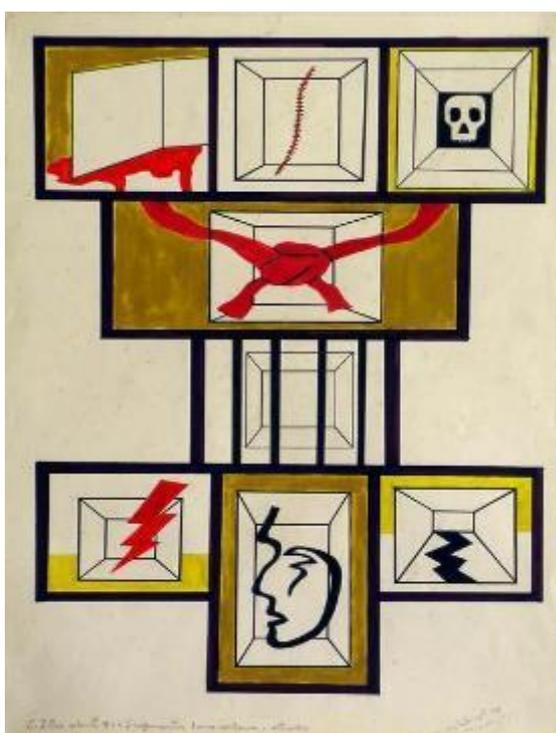
Legenda: Hidrocor sobre papel, 47, 3 x 32,5 cm.
Fonte: Site oficial do artista.

Por último, e o que talvez corrobore certas intuições de Otília Arantes sobre a sobrevivência de traços “modernos” em uma produção de vanguardas brasileiras: cores, que eram, por exemplo, na recorrência de preto e vermelho, não apenas “deficiência de material”, mas “ideologia mesmo” (ZÍLIO, 2007, p.6). Recorrência de um grafismo russo, bastante presente na Nova Objetividade Brasileira, com “elementos formais que passam por uma ordem mais vinculada a uma linguagem e iconografia de massa e, com isso, essas imagens chapadas”.

Curiosamente organizadas, na produção da Nova Figuração, em um “sentimento pop”, mais que por uma referência direta a uma Pop Art, “pouco conhecida”, segundo Zílio, pelos artistas daquele movimento (GERALDO, 2017, p.6). E, mais curioso ainda, que um padrão cromático que guardava, em si, os fundamentos de uma “possibilidade de comunicação e reprodutibilidade”, não tenha se traduzido, de fato, em uma serialidade “em termos de tiragem” por aqueles artistas.

Segundo relata, a partir de uma interrupção temporária na cadeia do contato direto com materiais de comunicação, restava a Zílio uma “memória”, em contraposição a uma “influência do presente”, levando-o a uma adaptação de um “instrumental passado” a uma “nova narrativa específica”, materializada nos desenhos. (GERALDO, 2017, p.6).

Figura 75 - Fragmentos 1 ano cadeia, de Carlos Zílio, 1971



Legenda: Hidrocor sobre papel, 47,3 x 32,5 cm.
Fonte: Site oficial do artista.

Percorridas algumas especificidades, em Argentina e Brasil, de usos mais gerais dessa figuração, que passavam por uma descrição geralmente crítica dos costumes e modos de vida locais, bem como por aquilo que pudesse ser, em tais plagas, a mencionada entrada em um cenário pós-moderno, resta uma abordagem desta arte nos termos de uma potência ou não de uma ideia de massa, bem como uma tentativa de análise um pouco mais aprofundada de uma iconografia do Che, antes e depois de sua morte, relevante nas poéticas de vários artistas nos dois países.

3 POLITIZAÇÃO DA ARTE COMO ALTERNATIVA A UMA MODERNIDADE COLONIZADA

As pinturas de Noé são a peça no palco. [...]

Vê-se que são executados por uma só pessoa, mas convidam a imaginar como seria um mural composto de rostos e mãos de todo um povo, lembram o trabalho anônimo que revela uma época e um mundo e uma abertura através da qual a pintura poderia ser definitivamente libertada do confinamento a que os pequenos cavaletes a sujeitaram durante alguns séculos. Constituem um caso raro de "arte popular" em que a palavra arte nada tem a ver com objetos de uso prático como potes, cestos ou tecidos, mas com os dons extraordinários de um pintor e em que a palavra popular nada tem a ver com a pesada literatura política, mas sim com os costumes, a amargura, as alegrias e as esperanças do povo.⁷⁷ (Hugo Parpagnoli).

3.1 "Chamam-nos muitos, pois somos legião": fantasmagoria, massa, potência e multidão na figuração Brasil-Argentina

Michael Hardt e Antonio Negri (2004) situam uma periodização do termo massa em quatro momentos⁷⁸, dos quais o terceiro serve mais frontalmente ao presente estudo, marcado pela reiteração nos anos sessenta e setenta de revoluções na América Latina. Além disso, em todo o mundo, luta anti belicista, manifestações por direitos civis, o movimento estudantil que se apresenta com bastante força, manifestações na AL em meio a ditaduras diversas.

De maneira bastante expressiva, se pode dizer que aquelas duas décadas são exemplos de um momento onde as massas assumem, por assim dizer, uma relevância poucas vezes vista no contexto de aventuras civilizacionais. E que talvez possam, de fato e em certos instantes, exercer certo protagonismo que força as instâncias de poder, no mínimo, a uma reformulação

⁷⁷ O trecho em espanhol é: Los cuadros de Noé son la obra en escena. [...] Se ve que están ejecutados por una sola persona, pero invitan a imaginar lo que sería un mural compuesto con las caras y las manos de todo un pueblo, recuerdan la obra anónima que revela una época y un mundo y abren una brecha por la que podría liberarse definitivamente la pintura del encierro al que la sometieron durante unos siglos los pequeños caballetes. Constituyen un caso raro de "arte popular" en el que la palabra arte nada tiene que ver con objetos de uso práctico como cacharros, cestos o tejidos, sino con las extraordinarias dotes de un pintor y en el que la palabra popular nada tiene que ver con la pesada literatura política sino más bien con las costumbres, las amarguras, las alegrías y las esperanzas de las gentes. "DOS PINTORES DEL CONCURSO DI TELLA", SUR, NUM. 285, NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1963, P. 118.

⁷⁸ Para os dois estudiosos, uma emergência da multidão como sujeito político parece marcada pela Primeira Internacional em 1848, Revolução Russa em 1917, Revolução Cultural Chinesa e revoluções na AL e África a partir de 1949 - e a Batalha de Seattle em 1999. Posteriores a esse recorte temporal, talvez se devesse acrescentar a Primavera Árabe e os movimentos pela Ocupação de Wall Street em 2011 e 2012, respectivamente.

de suas estruturas.

A experiência parisiense de Luis Felipe Noé foi tratada, no capítulo anterior, como um ponto de virada estética. Nesta, isolado junto a De La Vega no distrito de *Issy-Les-Moulineaux*, amadurece as rupturas que pretende nos termos de uma vanguarda argentina àquele momento.

O movimento iniciado em Mambo, com faturas que implodem a moldura e convocam uma experiência radical de montagem, parece atingir um certo pico de complexidade em obras como *“Introducción a la esperanza”*. O “caos” se torna massa, em uma dança de elementos que aludem a uma série de experiências vividas e questionadas por Noé desde a primeira ascensão ao poder de Juan Domingo Perón⁷⁹, e que o haviam impressionado enquanto fenômeno desde criança” (NOÉ, 1975, p. 72-74).

O que parece, no mínimo, curioso, quando se considera que o pai de Noé era um opositor ferrenho àquele regime, tendo sido nada menos que o redator do “Livro Negro da Segunda Tirania”, documento criado para compilar resultados de uma comissão que investigava as irregularidades cometidas durante o governo peronista, deposto em 1955 por uma junta militar (GIUNTA, 2001, p.201).

Noé declarou-se, ainda, tão fascinado pelas multidões quanto pela estética daquelas manifestações e dos “bombos”⁸⁰, para ele “uma música mais nacional em termos argentinos que o tango e o folclore.”⁸¹

⁷⁹ Segundo entrevista à Giunta em 30.11.1998.

⁸⁰ Músicas de passeatas políticas na Argentina, entoadas por apoiadores peronistas.

⁸¹ Ainda segundo a mesma entrevista.

Figura 76 - Introducción a la esperanza (Prêmio Nacional de Pintura Di Tella),
de Luís Felipe Noé, 1963



Legenda: Óleo e esmalte sobre nove bastidores entelados, 202 x 214 cm.
Fonte: MNBA Buenos Aires.

Voltando a uma análise mais formal, todos estes elementos parecem implicados neste trabalho. Na parte inferior, rostos se acumulam em uma turba ora sorridente, ora enraivecida, ora indiferente. Próxima, aliás, no tocante às expressões faciais, das máscaras que lembram, em boa medida, os rostos do teatro grego. Materializadas desde uma quantidade absurda de óleo e esmalte que se acumula ao limite de um craquelado e um cavalo de plástico, quebrado e mesclado à tela. “Vote força cega” aparece junto a “no nos dejan”.

A primeira legenda parece sugerir certa espécie de esquizofrenia massiva indiscriminada. Mais palavras de ordem brotam, da parte superior, no que são tanto elementos de uma sorte inaudita de políptico quanto falas de cartazes: “lenha”, “honesto”, “mulheres”, “campeão” (com as cores do Boca Juniors), “mãos limpas”, “progresso”, o rosto de Perón em “ele com o povo” e – o que Paulo Herkenhoff vê como

trocadilho a um messianismo e citação ao frenesi pop novaiorquino⁸² – “Cristo fala no Luna Park”.

Uma cacofonia de vozes que enunciaria, entre outras coisas, uma cisão - materializada na compartimentação da pintura – entre um anseio “popular” e uma “alta cultura”, populismo e reivindicações sindicais mais radicais, fantasmagorias desenvolvimentistas não concretizadas versus precariedade e subdesenvolvimento (GIUNTA, 2008, p.203). Tensões que se pode pensar, segundo supõe a presente pesquisa, dialeticamente materializadas neste trabalho. E que redundam irresolutas – antes, manifestam-se de forma reiterada - em uma nova e eminentemente urbana mitologia.

Obra, sem dúvida alguma, emblemática, que Herkenhoff irá agrupar a um então jovem Rubens Gerchman⁸³, em telas perpassadas pelo mesmo tema. E neste caso, em boa parte, sob o impacto dos jogos de futebol no Maracanã antigo, dos quais era um amante confesso. Uma experiência dessas partidas, sobretudo nos anos sessenta com públicos de 200.000 pessoas, convoca certa potência que apenas uma ida ao estádio antes de sua reconstrução asséptica para a Copa de 2014 poderia abarcar. A geral, antigo setor abolido na reforma – e que atendia às classes menos abastadas-, seria, a despeito das críticas a uma romantização da pobreza,

[...] a fresta pela qual a festa do jogo se potencializava da forma mais vigorosa: como catarse, espírito criativo, performance dramática e sociabilização no perrengue. O fim da geral, a rigor, poderia ser defensável, considerando-se a precariedade do espaço. O problema é que ele veio acompanhado de um projeto muito mais perverso: não era a geral que precisava sumir; eram os geraldinos. Na arena multiuso, interessa um público restrito, selecionado pelo potencial de consumo dentro dos estádios e pelos programas de sócios torcedores. Facilita-se assim a massificação das transmissões televisivas por canais a cabo. (SIMAS, 2016)⁸⁴.

A fatura destas primeiras obras, ainda que não se valha de uma característica de montagem propriamente, ensaia, todavia, elementos que o artista irá desenvolver junto à Nova Objetividade Brasileira. E, ainda que as reuniões públicas fossem proibidas – ou no mínimo

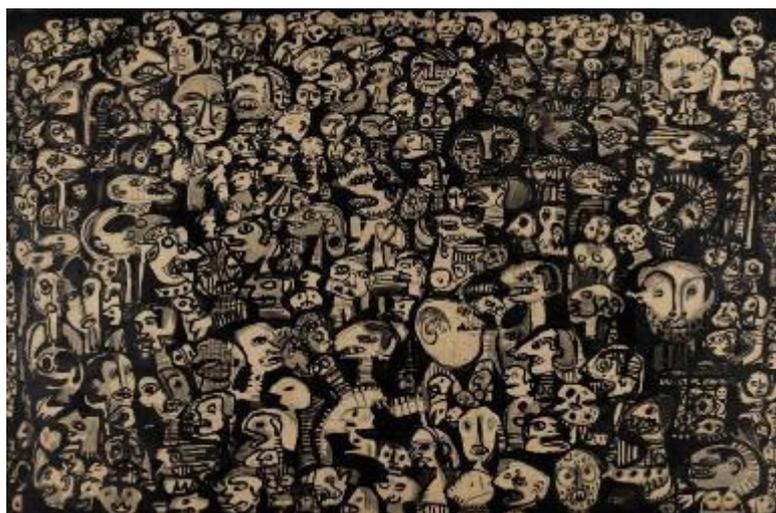
⁸² PROA TV. El curador Paulo Herkenhoff ante las obras fundamentales de "Pop, realismos y política...". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-o59At07j74> & ab_channel=ProaTV>. Acesso em 01 jul. 2021.

⁸³ Na mostra POP, Realismos Y Política, realizada entre 2012 e 2013, itinerante pelo Rio de Janeiro (sob o nome Pop Arte das Contradições), Curitiba, Buenos Aires e Bérghamo, na Itália.

⁸⁴ O DIA, “A cidade era o Maracanã”, 27.04.2016. Disponível em: <<https://odia.ig.com.br/opiniaio/2016-04-27/luiz-antonio-simas-a-cidade-era-o-maracana.html>>. Acesso em 01 jul. 2021.

desestimuladas – por um regime de exceção, não deixa de ser instigante uma ideia de que o “pão e circo” naqueles jogos de futebol oportunizassem, dialeticamente que fosse, uma noção de potência daquelas massas.

Figura 77 - Multidão, de Rubens Gerchman, 1968

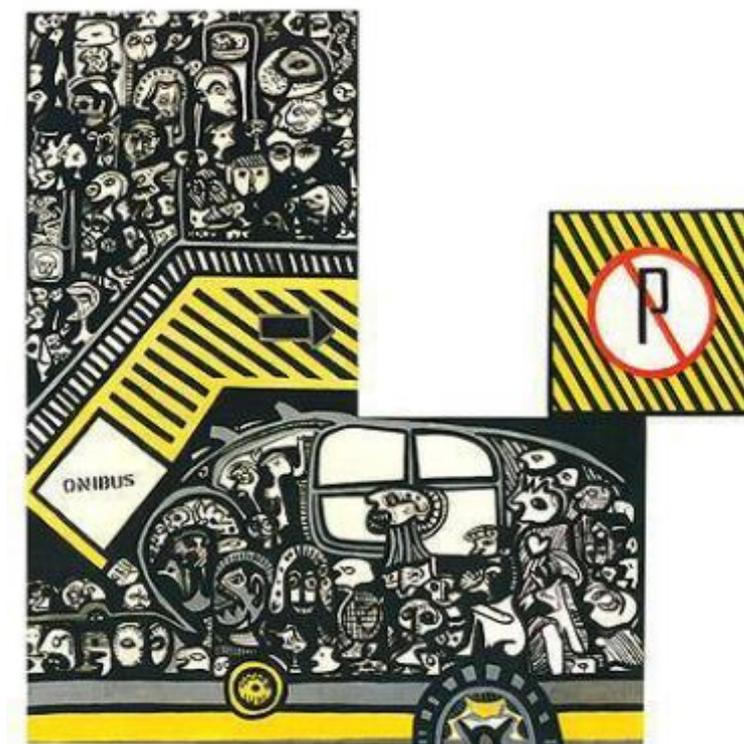


Legenda: Acrílica e grafite sobre aglomerado, 121,7 X 180, 6 cm.
Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand, (MAM RJ).

Um segundo trabalho de Gerchman traz a força e grafismo Pop, em uma fatura que dialoga de certa forma com Noé, no formato inusual da pintura. Se bem que um corte heterodoxo do quadro não fosse nenhuma novidade desde as experiências modernas nos dois países, exemplos de um Juan Melé ou de um Rothfuss, ainda assim chama a atenção como as figuras e cores se conformam nos espaços que o artista delimita em sua composição.

O tema da multidão agora surge a partir de uma contrição em um espaço de um transporte coletivo, materializado nos ônibus. Aqui, entram em cena as contradições e a organização problemática de cidades como o Rio de Janeiro. Das quais a precarização dos transportes públicos é um dos sintomas que se vai acirrando, tanto quanto as más condições de vida de suas populações mais pobres.

Figura 78 - A cidade, de Rubens Gerchman, 1965



Legenda: Acrílica e tinta industrial sobre madeira, 140,00 cm x 244,00 cm.
Fonte: Coleção Fadel.

A pesquisa se detém, agora, sobre trabalhos de Carlos Vergara nos anos de 1960 e 1970 que parecem discutir, de formas bastante singulares, o tema de uma multidão. Em “Sonho dos 24 anos”, grafismos delimitam um perímetro em verde-amarelo, vermelho, branco e preto.

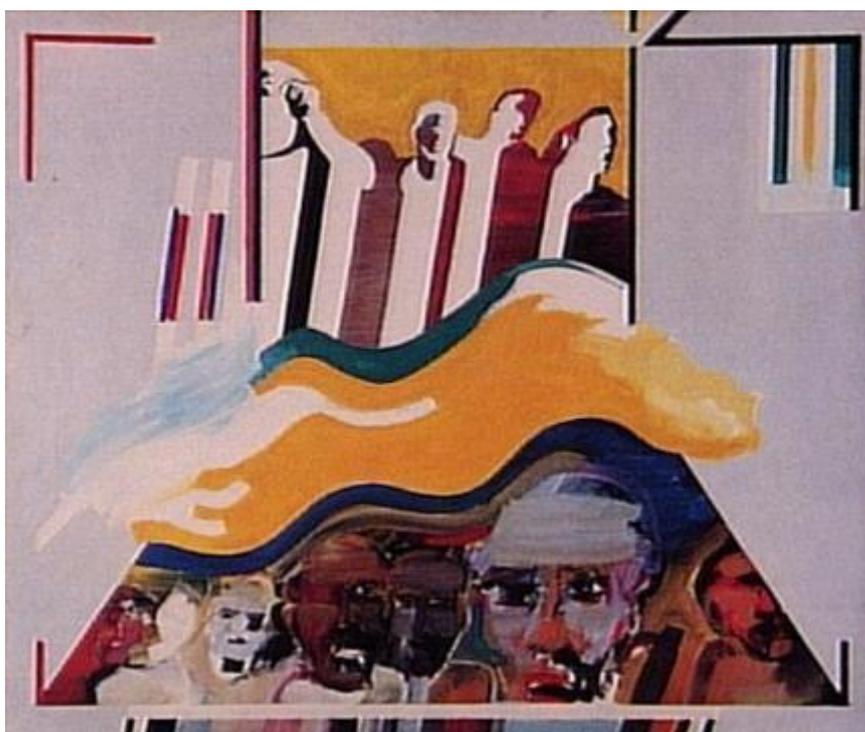
Na parte superior, grandes listras resolvidas em branco, marrom e vermelho escuro de maneira mais geométrica evoluem, por assim dizer, a rostos humanos. Uma fatura certamente mais sintética de figura, separada pelos mesmos tons da bandeira, de uma massa em forma mais, diga-se, expressionista. Formas diversas de organização visual de grupos humanos, marcadas por uma predominância do que parecem rostos negroides.

Talvez, uma alegoria de cisão entre um nacional-desenvolvimentismo que estabelecerá um padrão de sociedade mais “ordenado”. E suas versões reais, que se tentou, em termos de projeto de país, muitas vezes apagar. Mas que parecem assumidas em um trabalho deste artista que encontrou, entre setores e geografias menos privilegiados do Rio de Janeiro, a fresta microcós mica que dá as chaves para uma vida que a arte não pode mais

negar, e que uma Nova Figuração soube tão bem, em terras locais, abraçar.

Conquanto a atual pesquisa não se ocupe de fotografia como tema, é relevante mostrar um trabalho de Vergara, já em pleno Brasil pós AI-5, que integra uma série derivada de sua experiência junto ao bloco Cacique de Ramos. Sobre a agremiação, o artista declara que, em plena ditadura, uma multidão de foliões decide se reunir, com trajas inspirados livremente nos quadrinhos de Tom Mix. Duplo sincretismo, portanto, entre signos de uma cultura de massas - e dos fundamentos de Umbanda, realizados sob uma mitológica tamarineira em sua quadra, que dão uma das mais vitais e potentes manifestações do carnaval e da cultura suburbana carioca. Ato estético-político por excelência, que Vergara só pode enxergar como algo “tão ou mais potente que um comício.”⁸⁵

Figura 79 - Sonho dos 24 anos, de Carlos Vergara, 1966



Legenda: Óleo sobre hardboard.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

⁸⁵ You Tube, Lançamento de “Carnaval-Ritual” de Maurício Barros de Castro. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4ULbkiSo1OQ>>. Acesso em 24 jun. 2021.

Embalado por tal percurso, o artista realiza, para a Bienal de Veneza, anos depois, um trabalho que pode ser pensado por sua relação dialética entre o apagamento – ou dissolução – típicos de uma experiência de massa e a revelação dos rostos – quiçá, dos sujeitos – nas grandes manchas de branco sobre papel cartão que apresenta nesta obra de grandes dimensões.

Figura 80 - Bloco de carnaval Cacique de Ramos, de Carlos Vergara, 1972



Legenda: Fotografia p & b, 24 cm x 18 cm.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 81 - Paineis de Carnaval na Bienal de Veneza, de Carlos Vergara, 1979



Fonte: Wikimedia Commons.

Do Vergara daquela Bienal, se ruma a um Jorge de La Vega absolutamente impactado por sua experiência em Nova Iorque, que este entende como uma espécie de contato com uma alteridade absoluta. Após a dissolução do grupo OF em 65, parte junto a Ernesto Deira como professor convidado na Cornell University (Ithaca, Nova Iorque). Experiência determinante e sobre a qual declara: “As mudanças me mobilizam.

Em Nova Iorque, mudei o tema: adeus a figuras mitológicas e busca pelo homem. A América do Norte é um mundo tão poderoso e artificial que, em contraste, o homem assume relevo (DE LA VEGA, 1967). Assimilação de uma estética Pop como crítica a um mundo de consumo que talvez busque, na estandardização de um desejo, a supressão da possibilidade de elaboração de um sujeito, sinalizada talvez na hibridização de formas altamente erotizadas que o pintor argentino empreende desde 1967.

Figura 82 - Sleeping Pills, de Jorge De La Vega, 1966



Legenda: Acrílico s/tela, 30,5 x 40,5 cm.
Fonte: Site oficial do artista.

Fusão, extrapolação, cor efusiva, amalgamento de corpos.

O que pode uma massa mais ou menos definida dizer, em serigrafias bastante bem-resolvidas de um ponto de vista formal sobre uma indefinição que é, no fundo, a manifestação de um tipo completamente novo de hedonismo - e que se permite existir em meio à opressão de todo um continente e locais mundo afora em uma zona estadunidense de influência?

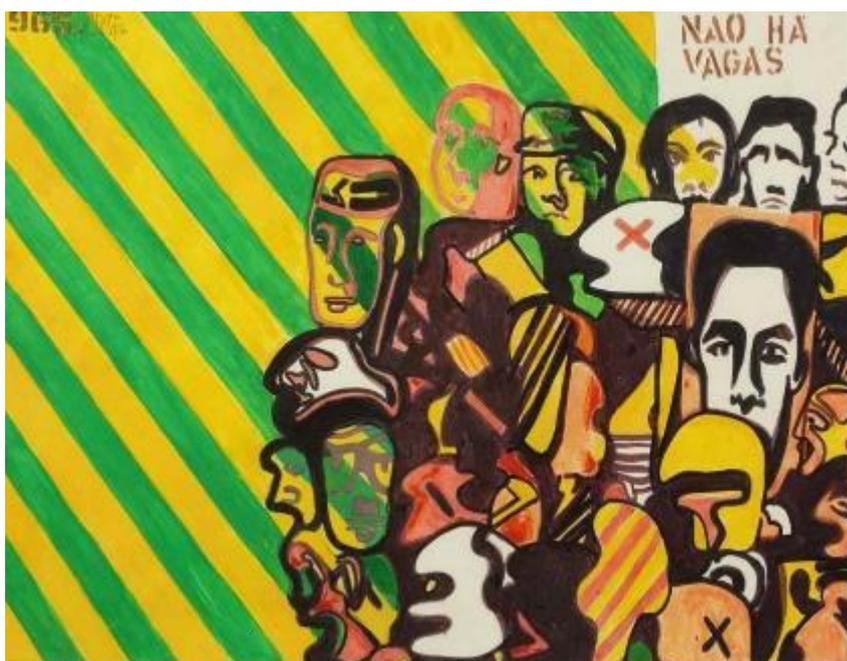
Fusão de formas e cores que parece se dar novamente em Gerchman, nas especificidades de uma multidão-motriz de um estado marcado pela carestia e, ao final daquela década, “milagres” econômicos extremamente questionáveis. Ou pela tentativa, mesmo, de se uniformizar um discurso pela inserção, goela abaixo, do que fossem os símbolos pátrios. Uma mensagem dúbia, no primeiro, que coloca em xeque na legenda a possibilidade de habitar, de fato, um país, tanto quanto o desencanto perante as promessas não cumpridas - antes e depois do Golpe.

As personagens, em certas partes do quadro, apresentam-se atravessadas pelas listras diagonais verde-amarelas. Considerando a bandeira como simulacro ou factóide, antes que símbolo, pensado para oprimir consciências e induzir não apenas às ideias de povo quanto de nação, não sustentadas na precariedade de uma realidade local.

Se, no presente estudo, massa e povo se intercambiam dentro de processos dialéticos e

disputas, os dois trabalhos apresentariam, em verdade, a desfaçatez de um regime que tenta *impor* uma ideia de povo. Algo que o artista não hesita em denunciar e dissolver, em composições que alternam cores mais chamativas - ou mais escuras.

Figura 83 - Não há vagas, de Rubens Gerchman, 1965



Legenda: Relevo em madeira com tinta acrílica, 194 x 192 cm.
Fonte: Coleção Malba.

Figura 84 - Pau-Brasil, de Rubens Gerchman, 1965



Legenda: Acrílica sobre madeira.
Fonte: Pinterest.

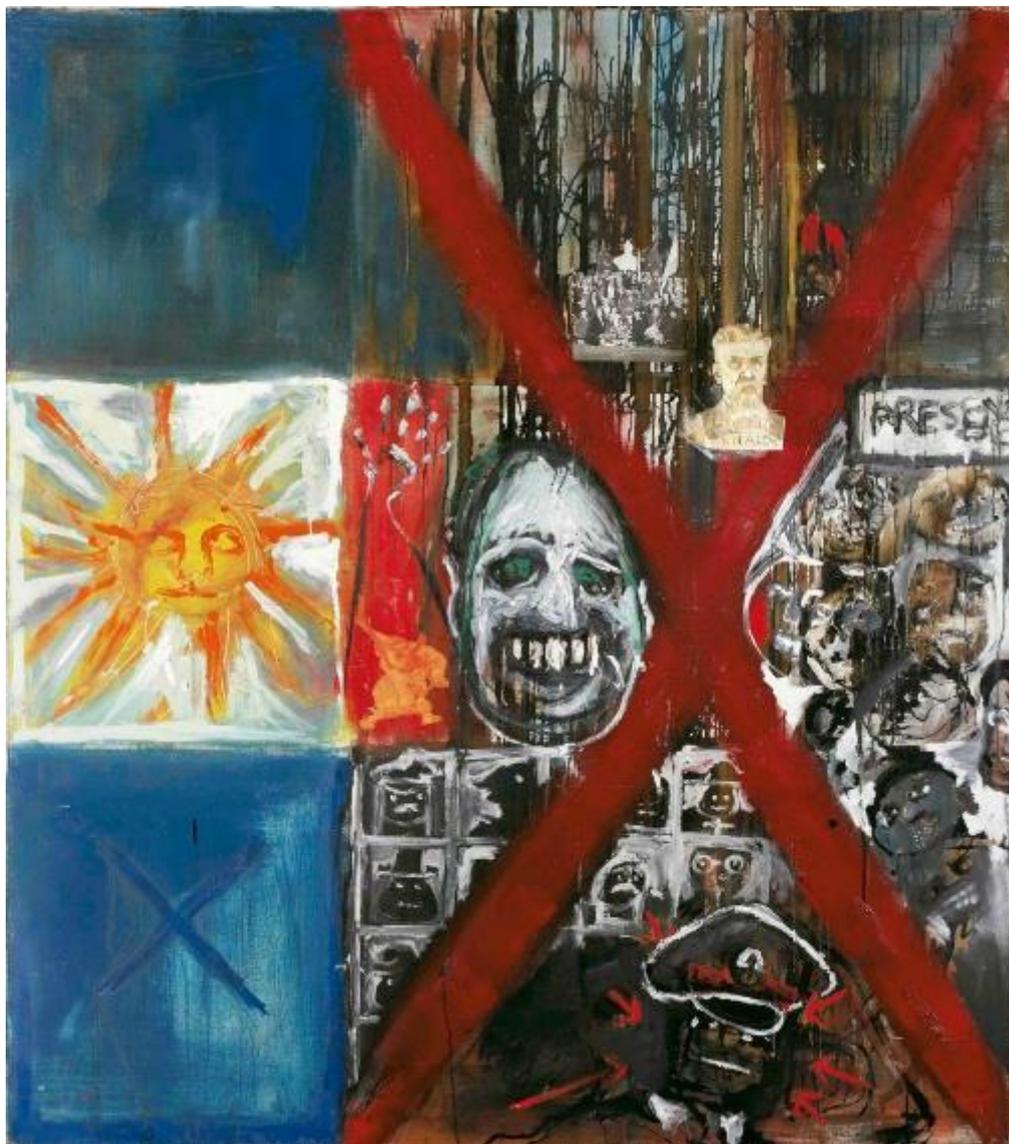
Mais paralelos parecem possíveis em Noé, em um trabalho no qual tanto convoca a Celeste Argentina, quanto questiona o que seja uma ideia de tempo presente. No centro da figura, um rosto zombeteiro, antecedido de uma mão resolvida em branco e uma enigmática figura em amarelo, parece marcar a entrada em uma zona de indeterminação e interdição. Um grande X em vermelho talvez reforce essa ideia, inserto na tela como quem tranca uma porta ou janela.

Surge, então, a aplicação de uma foto na parte superior, ao lado de um pequeno e sugestivo busto de Leandro N. Alem⁸⁶. Aqui, Noé constela elementos locais de uma História onde um passado de século XIX parece se imbricar a um presente de militarismos, na figura de um oficial na parte inferior do quadro. Rostos se insinuam na área delimitada pelo grande X. À esta multidão em meio ao que parece uma interdição implementada a sangue, não reste, talvez, muitas chances aparentes de (re)organização. Mas, uma tentativa gigantesca assim de silenciamento revele, talvez, a própria potência da voz que se tenta suprimir.

Quem pode dizer que uma aparente resignação não oculte probabilidades de levante não calculadas? Não será isto que temem, no fundo, os estados ditos autoritários?

⁸⁶ Fundador da Unión Cívica Radical, eleito por duas vezes como deputado e senador, viria a se suicidar em 1896 após a derrocada da Revolução Argentina.

Figura 85 - Cuando calienta el sol aquí en la patria, de Luis Felipe Noé, 1963



Legenda: Óleo, esmalte mate, colagem e gesso sobre tela, 200 x 200 cm.
 Fonte: Museum of Fine Arts Houston.

Aqui se chega, no trabalho semi-escultórico de Carlos Zílio, a mais uma possibilidade de leitura crítica sobre a uniformização de uma massa, sob as máscaras ilusórias de “segurança” e “união nacional”, implementadas por um regime de exceção. Rostos em série e uma legenda que induzem à grande mentira sobre uma possibilidade de escolha em tais regimes.

Onde Zílio opera de maneira semi-escultórica, De La Vega apresenta, através da linha e jogos de claro-escuro, possibilidades de mescla da imagem e de individualidades. Ou talvez uma massa, organizada graficamente, como uma zona de ambiguidades por excelência.

Figura 86 - Reina tranquilidad, de Carlos Zílio, 1967



Legenda: Acrílica sobre tela, 135 x 65 x 15, 5 cm.
Fonte: Site oficial do artista.

Figura 87 - La verdadera historia, de Jorge De La Veja, 1968



Legenda: Acrílica sobre tela, 130 x 195 cm.
Fonte: Site oficial do artista.

Andrea Giunta situa os termos povo, massa e multidão como ideias-chave para uma compreensão das décadas de 1960 e 1970 (2020, p. 121). A presente pesquisa buscou mapear, de maneira reiterada, algumas das formas pelas quais estes se afirmam em uma estética daquele período. São noções que podem se confundir, desdobradas, todavia, da seguinte forma: povo é apresentado como “sujeito de uma história que atua sobre a sociedade a fim de obter maiores direitos perante o Estado, cuja estrutura se busca ocupar para modificá-la (tanto em termos de representação política quanto de acesso ao capital)”.

Já os termos “massa” e “multidão” se associariam a uma ideia de “indeterminação, força confusa, alteridade e estranheza, cuja mobilização não possui um programa enunciado” (2020, p.122). Termos - e implicações - que parecem rigorosamente convocados nos trabalhos analisados, respeitadas as especificidades de ordem geográfica, plástica ou po(i)ética de cada artista.

3.2 " Um guerrilheiro não morre para ser colocado em uma parede": 1968 à luz de uma iconografia do Che

Pela primeira vez na América Latina, temos um tema fundamental para fazer uma história, uma pintura, uma obra de arte. Nesse fato eles participam, de alguma forma, das forças que irão pôr em disputa o futuro destino da América latina. Por um lado, todas as forças do imperialismo; por outro, as forças que cooperam dentro de nossos países e que se preocupam com a libertação. (Carlos Alonso, tradução nossa)⁸⁷.

A cultura popular é uma fábrica de produção de mitos que dá coesão a um universo simbólico e alimenta o imaginário social. Na América Latina, se operou com dois mitos pop de penetração internacional extremamente carregados de conotações ideológicas: um de esfera local, Che Guevara, e outro, multinacional, a Coca-Cola - em termos da conotação negativa de "imperialismo ianque" e a negação das diferenças que se dão na região (Carlos Alonso, Tradução nossa).

Àquilo que se pode chamar modernidades em disputa, através dos símbolos e imagens circulantes no contexto latino-americano e mundial da época, parece, com a morte de Che

⁸⁷ Por primera vez en Latinoamérica tenemos un tema fundamental para hacer un relato, una pintura, una obra de arte. En ese hecho participan, de alguna manera, las fuerzas que van a jugar el destino futuro de Latinoamérica. Por un lado, todas las fuerzas del imperialismo; por el otro, las fuerzas que cooperan dentro de nuestros países y que se preocupan por la liberación.

Guevara em 1967, chegar a um instante de culminância, assumido como uma série de protestos e manifestações públicas, e – especialmente - nas plásticas de vários dos artistas estudados.

O ano seguinte viu, ainda, surgir uma série de mobilizações que borravam as fronteiras entre estético e político - caso, por exemplo, de um Tucumán Arde. A despeito, todavia, das formas diversas pelas quais nomes como Luis Felipe Noé e León Ferrari propuseram um “abandono completo da arte, em busca de ações ideológicas que entendiam mais eficazes”, artistas como Carlos Alonso pensaram, na “vigência de uma pintura”, a “ferramenta para adotar uma posição ética face à História” (MARCHESI, 2014, p. 407).

Fato que se daria com resultados e formulações plásticas bastante variadas em outros artistas que ajudariam a consolidar o que se pode chamar de uma iconografia local do Che. Que pode ser também pensada através de uma relação com as imagens capturadas por seus fotógrafos mais frequentes, como um Alberto Volta e Joseph Scherschel; ou o caso tardio e trágico de sua imagem defunta, registrada por Freddy Alborta.

Com uma legenda a partir da foto icônica de Che realizada por Alberto Korda, Roberto Jacoby leva a consequências bastante instigantes em termos textuais o que já vinha fazendo em outros trabalhos com serigrafias, além dos *happenings* e mobilizações dos quais participou. Em “*Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared*”, Jacoby talvez apresente a questão em termos de dissolução de um messianismo mal-compreendido, que jamais poderia ser útil, no sentido de uma dimensão verdadeiramente reflexiva, a uma luta política àquela época.

Não apenas isto, mas salvar a figura do Che à aura mercantilizante que viria se abater via indústria cultural nas décadas seguintes. Se um “Messias” se torna, diverso da tese VI, mero objeto de culto ou comércio, ele jamais poderá, como uma fagulha nas consciências, promover em um ato revolucionário seu “retorno, como vencedor de um Anticristo” (BENJAMIN, 1938, P. 65). Entendido, no contexto da presente pesquisa, como classes dominantes, ditaduras latinas, ou outras alegorias que possam denominar poderes firmemente conservadores que não cansam de tentar se atualizar em terras latino-americanas.

Figura 88 - Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared, de Roberto Jacoby, 1967



Legenda: Serigrafia, 32.5 x 47.5 cm.
Fonte: Coleção pessoal do artista.

Para um contraponto brasileiro de análises de imagens do Che, uma obra de Claudio Tozzi de 67 parece bastante oportuna, não apenas pela frontalidade política de mais um trabalho marcado por uma fatura nitidamente Pop, como também, toda uma história de deprecação e reconstrução da obra, décadas depois. “Che Guevara Vivo ou Morto” era um grande painel, realizado em 175 x 300 cm, exposto no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal. Nesta época, Tozzi atuava próximo a algumas futuras lideranças da Ação Libertadora Nacional (ALN), ligadas a Joaquim Câmara Ferreira e Luís Marighella.

O trabalho, que parte de fotografias realizadas por Joseph Scherschel, combina seu rosto com o emblemático charuto a imagens de protesto anteriormente usadas em obras como “Luta” e “Fome”. Aqui, mesmo em meio à sua morte recente, chama a atenção que imagens de um Che aparentemente “descontraído” tenham sido invocadas, em contraste com elementos mais graves como a luta política e a miséria.

O salão com a obra foi fechado, e a polícia viria a deprecar o trabalho. Posteriormente, seria remetida, em pedaços, ao artista. Na reconstrução da obra, que atualmente integra o acervo do MALBA, o artista valeu-se dos painéis arruinados, em vez do seu inteiro refazimento. Procedeu, assim, a uma operação de reconstrução de fragmentos. Chama a

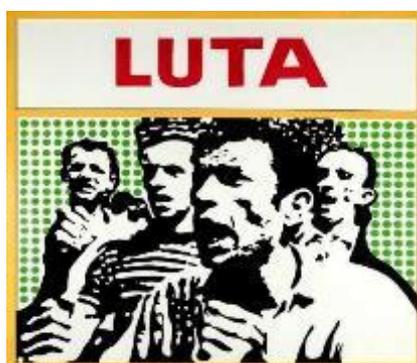
atenção o fato de que já eram, de certa forma, pedaços de obras não depredados, no sentido de um trabalho que colocava em jogo, desde o princípio, uma questão frontal de montagem. Não, obviamente, o fragmento pelo fragmento, mas uma rememoração de obras anteriores que combinavam em um esforço reprodutivo dois elementos que se reforçariam mutuamente - e aparentemente díspares - a certa imagem mais “leve” do Che.

Figura 89 - Guevara, vivo ou morto..., de Cláudio Tozzi, 1967



Legenda: Tinta em massa e acrílica sobre aglomerado, 175 × 300 cm.
Fonte: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (obra reconstituída).

Figura 90 - Luta, de Claudio Tozzi, 1960



Legenda: Acrílico sobre tela, 110 x 110 cm.
Fonte: Coleção MAM-SP.

Figura 91 - Guevara, vivo ou morto..., de Cláudio Tozzi, 1967



Legenda: Tinta em massa e acrílica sobre aglomerado, 175 × 300 cm.
 Fonte: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (obra violada).

A captura e morte de Che parecem, ainda, catalisar um senso de urgência que se faz perceptível para toda uma construção de época. Neste sentido, parece útil evocar as palavras de Mariana Marchesi:

Existem certos eventos na história em que vários dos conflitos que configuram um determinado período, que são percebidos como instâncias em que convergem processos sociais complexos, políticos ou culturais que têm um escopo de tal magnitude que excedem ao próprio fato para se estabelecer como um momento-chave de redefinições histórico. Certamente, há também imagens que se destacam pelo alto fluxo de condensação e por uma reflexão crítica que, pela sua especificidade, contribuem para a construção do significado histórico. De alguma forma, podemos dizer que eles identificam toda uma época. Desta perspectiva, bem se poderia propor um pensamento de uma história em termos visuais. (MARCHESI, 2014, p.407-408, tradução nossa).⁸⁸

⁸⁸ Ao trecho traduzido, corresponde em espanhol: “Existen ciertos acontecimientos en la historia en los que confluyen varios de los conflictos que dan forma a un determinado periodo, que son percibidos como instancias en las que convergen complejos procesos sociales, políticos o culturales que tienen un alcance de tal magnitud que superan al hecho en sí para instaurarse como un momento clave de redefiniciones históricas. Ciertamente, también hay imágenes que se destacan por un alto caudal de condensación y por una reflexión crítica que, desde su especificidad, aportan a la construcción del significado histórico. De alguna manera, podemos decir que identifican toda una época. Desde esta perspectiva bien podemos proponer pensar la historia en términos visuales.”

Em um cenário de golpe na Argentina, que alçaria ao poder o General Onganía meses antes da captura e morte do guerrilheiro na selva boliviana, a série “Lección de Anatomía” de Carlos Alonso aparece como releitura da obra homônima de Rembrandt que constela, de formas absolutamente singulares, diversas instâncias de uma historiografia europeia das artes a visões locais.

As pinturas, que deveriam integrar a mostra Panorama da Pintura Argentina, foram censuradas em junho de 1969. Alonso teria mais três anos para desenvolver a série, que sofreu ampliações em termos de experimentação plástica, transitando pelo desenho e pela pintura. Elege-se, para o presente estudo, um exemplar que se encontra, atualmente, no MNBA Buenos Aires.

Figura 92 - Lección de anatomía, de Carlos Alonso, 1970



Legenda: Acrílico sobre tela, 210 x 200 cm.
Fonte: Coleção MNBA Buenos Aires.

Na tela, um Che bastante realista com as vísceras expostas no que aparenta ser uma autópsia, encontra-se cercado pelos estudantes à esquerda e acima, emulando o trabalho do gravador e pintor holandês em preto-luto que contrasta a tons marcantes de amarelo, verde e

vermelho⁸⁹. Algo que pode ser tanto uma característica cromática do chamado “Pop lunfardo” quanto uma interessante coincidência com as cores da bandeira boliviana, país onde o guerrilheiro fora capturado e morto.

A despeito das cores fortes e vivas, as personagens do quadro de Rembrandt adquirem um aspecto bastante fantasmático, reforçado pela figura totalmente translúcida do Dr. Tulp. Em uma aplicação de uma sobrevivência dos gestos, tanto este Che quanto os demais da série apresentam-se conforme as iconografias mais ou menos recorrentes do Cristo medieval e renascentistas - em referência especialmente a Mantegna⁹⁰.

A vigarice no gesto do médico trai uma ironia que acirra o absurdo de uma morbidez e cores vivas na cena: em lugar da pinça anatômica ou do bisturi, um rolo de pintura pende de sua ensanguentada mão. Os balões de fala talvez encarnem uma mensagem cifrada, já que à pergunta “*de que murió?*” formulada em espanhol, “Dr. Tulp” responde em bom neerlandês “*vermoord door Cia*” (morto pela Cia).

A quantidade de jogos e referências aqui, ultrapassa, sem dúvida alguma, qualquer caráter de mero denunciamento, inscrevendo artisticamente a imagem de um ícone local morto de maneira brutal. A este respeito, o próprio Alonso fornece uma interessante declaração que nos leva ao último parágrafo de um Benjamin em “A Obra de Arte na época de sua reprodutibilidade (1936, p.196) ao pretender, com a pintura, apresentar “um verdadeiro acontecimento com linguagem plástica, [...] fazer o documento, a denúncia, sem querer recriar *esteticamente* (tradução e glifo nossos)⁹¹.

Aqui, uma ideia de “politização de uma arte” pareceria, talvez, um antídoto rigorosamente bem aplicado.

⁸⁹ São, precisamente, as cores da bandeira boliviana, país em cuja selva Che fora capturado e morto.

⁹⁰ A referência a Mantegna também surgiria em um artigo de John Berger, *Che Guevara Morto, The Minority of One* (1967).

⁹¹ Oldenburg, Alonso, *La Lección de Anatomía*, 68.

Figura 93 - A lição de anatomia do Dr. Nicolae Tulp, de Rembrandt, 1632



Legenda: Óleo sobre tela, 169,5 x 216,5 cm.
Fonte: Wikimedia Commons.

Figura 94 - Che Guevara morto, de Freddy Alborta, 1967



Legenda: Fotografia, 29 x 39 cm.
Fonte: MNBA Buenos Aires.

O tom farsesco e paródico desta pintura dialoga com a composição da foto de Freddy Alborta, constituindo uma espécie de núcleo iconográfico à parte, reforçando-se na medida em que se introduzem em outros trabalhos da mesma série militares, religiosos, funcionários públicos, executivos, entre outros. Neste sentido, alguns paralelos podem ser traçados com um trabalho iniciado 20 anos após a morte de Che pelo artista também argentino Leandro Katz, já em plena redemocratização: “El día que me quieras”, minidocumentário que se tornaria, em 2018, um trabalho muito maior sobre memória e elaboração de uma perda em meio a regimes autoritários, dando nome a uma exposição inteira no PROA 21 em Buenos Aires.

A presente pesquisa não pôde mapear se Katz teve acesso às obras de Alonso, mas que ele possa ter partido de referências similares para criar um trabalho completamente diverso, parece um dado das possibilidades da arte como dimensão reflexiva sobre fatos históricos e elaboração de contra narrativas:

Final dos anos 80, quando fotografava templos maias em Honduras e Guatemala. Cruzava fronteiras secundárias, muito militarizadas e perigosas, ouvindo disparos de tiros. Fui então a Nova Iorque em agências fotográficas para repassar arquivos de imagens da América Latina. Encontro uma foto do Che morto e vou buscar seu autor. Ao aprofundar a pesquisa, vejo uma relação entre "A lamentação do Cristo morto" de Mantegna, Rembrandt e a foto do boliviano Freddy Alborta para a Associated Press. Lição de anatomia da História, com a representação de vários pontos de vista que são citados nas montagens e fotos (tradução nossa, KATZ, 2018).⁹²

É interessante a trajetória que Katz revive; primeiro, passando pelos mesmos locais que Che chegou a fotografar na América Central. Segundo, descobre em uma reconstituição detalhada que faz da vida do Comandante Guevara para sua pesquisa, que aquele jamais viajou desacompanhado de sua câmera fotográfica, pensada por ele como elemento de guerrilha tão eficaz quanto a metralhadora. A este respeito, em texto sobre o trabalho de Katz, Cuauhtémoc Medina declara:

Essa relação se manifesta, por um lado, nas personalidades falsas que Che e seus colaboradores tiveram que usar à frente da câmera para fugir da vigilância de Estados e forças armadas interessados em conter o contágio da guerrilha cubana; e por outro lado, na importância que a câmera tinha para os próprios guerrilheiros, que

⁹² Disponível em:

< https://www.youtube.com/watch?v=wsTP0MOezJo&t=922s&ab_channel=DanielMerle>. Acesso em 05 abr. 2021.

concebeu a criação de testemunhos visuais como parte essencial da propaganda e monumentalização da revolução. (tradução nossa, 2018, p. 8)⁹³.

Parece importante, aqui, uma pequena reflexão sobre a captura e morte de Che, com amplo apoio logístico e militar da Cia junto aos *rangers* e governo entreguista bolivianos: não bastava, obviamente, a mera morte de quem que era, àquele momento, uma espécie encarnada de super-signo da revolução – ou de sua mera possibilidade - em terras latino-americanas.

Seu arruinamento em morte deveria se dar desde a imagem, em espetacularização e de forma intimidatória, reafirmando, de maneira tão semiótica quanto psicológica, um achatamento de qualquer formulação utópica, considerando toda uma série de articulações desde La Habana, que congregava artistas e críticos ao sul do continente americano - entendida uma dimensão artística como parte fundamental de um processo revolucionário.

Mais que isso, ainda: ao se analisar um percurso destas imagens, observa-se desde a imprensa internacional que o registro oficial ficou, ainda que as mais famosas tenham sido realizadas por um boliviano, reservadas aos arquivos da Associated Press, conhecido representante midiático estadunidense que detém boa parte da geração de informação e imagem daquele país.

E é por isso que, ao se observar as maneiras como tanto Alonso quanto Katz desdobram as fotos em seus trabalhos, parece lícito pensar, a exemplo dos registros em *Auschwitz-Birkenau* (ainda que seja inviável comparar a *Shoah* às ditaduras latino-americanas), em imagens subtraídas ao inimigo.

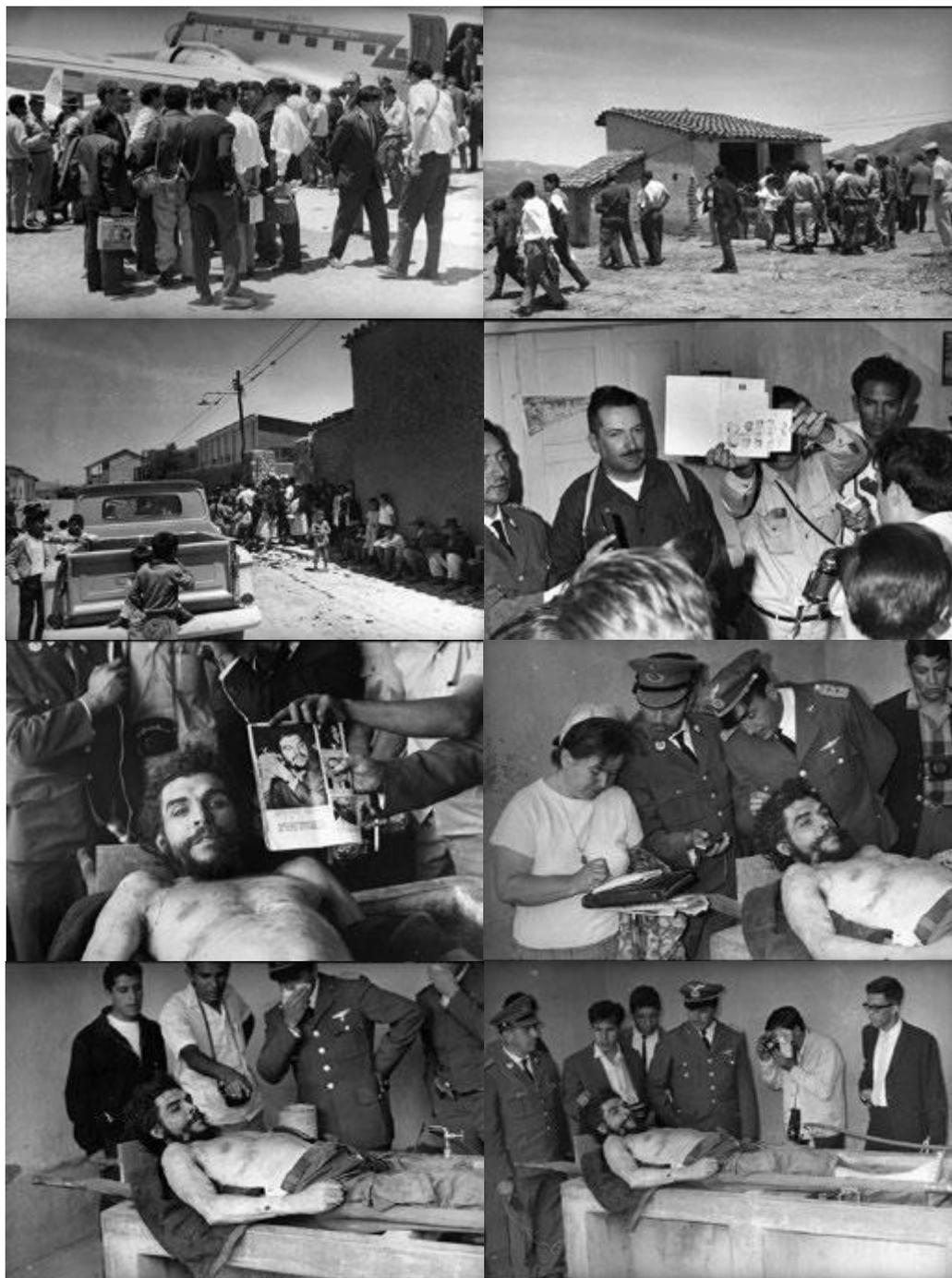
E na série de imagens do arquivo de Alborta, às quais Katz teve acesso. Politização de uma arte que parece corroborada nas imagens de pinturas inspiradas nesta foto, imediatamente após sua realização, e o minidoc realizado trinta anos depois que tenta discutir as relações imagéticas possíveis, “vazando” como um ato falho na foto através dos olhos abertos do Che defunto. E talvez, considerando de um lado o circo midiático-militar montado na operação de sua captura, e as obras em si, uma relação, ainda, entre realização e desrealização, no sentido que lhe atribui Paul Virilio, a partir de uma mesmíssima imagem - que acaba sendo utilizada em dois pólos tão antagônicos.

Transubstanciação de fotografia em imagem pictórica, engendrada a partir de ruínas. E, não apenas, mas também, *restituição de e nas imagens*. Alertas perenes em meio a

⁹³ Em espanhol: “Esta relación se manifiesta, por un lado, en las personalidades falsas que el Che y sus colaboradores tuvieron que actuar ante la cámara para eludir la vigilancia de los estados y fuerzas armadas interesadas en contener el contagio de la guerrilla cubana; y por otro lado, en la importancia que la cámara tuvo para los guerrilleros mismos, que concebían la creación de testimonios visuales como parte esencial de la propaganda y la monumentalización de la revolución.”

tentativas, no presente, de uma reelaboração do passado e de seu entendimento como *possibilidade autoritária sempre manifesta* – e que caberia a uma arte, talvez, fazer lembrar em certo “instante de perigo”.

Figura 95 a 102 - Che Guevara morto, de Freddy Alborta, 1967



Legenda: Fotografias do arquivo pessoal.

Fonte: Catálogo El Día que me Quieras de Leandro Katz.

CONCLUSÃO

Após um tão longo e variado percurso de imagens, chegada a hora de um balanço crítico e conceitual sobre a pesquisa, parece adequado revisitar algumas intuições que se apresentaram: a primeira, de que uma arte latino-americana do período seria, em princípio, contrainformacional a partir de mobilizações artísticas ou de um conceitualismo, revista e ampliada no contato com as obras analisadas.

Quer em seu viés de retrato e crítica aos costumes daquela época, quer nos trabalhos mais afrontadores aos regimes militares, parece dado certo caráter de desconstrução das ilusões - geradas na capilarização de um modo de vida baseado em consumo - que se tentava exportar para o continente sul-americano. Assim como a quebra das interdições e falsas legendas que os governos militares tentaram, de maneira cínica, instituir. Não era possível, afinal, que aquela arte não traduzisse, de alguma forma, os sintomas de um mal-estar de sociedades gestadas no autoritarismo e precariedade. Vigorosamente contrapostas, aliás, às máscaras de “normalidade” que os trabalhos parecem implodir.

Segundo, e embora não necessariamente reduzindo a isto suas poéticas, o conceito de Márcio Seligmann-Silva sobre uma “inscrição da violência” que percorre boa parte das obras parece bastante adequado. Conquanto pensado de maneira mais ampla, para certas relações entre fenômenos estéticos e políticas da memória, sua aplicação na leitura de algumas séries de artistas nos dois países revela nuances de uma arte que não apenas vai além de um mero denunciamento, como permite reelaborações constantes sobre um *ethos* local que, longe de uma superação, permanece perigosamente manifesto em certas atualizações fascistas, com triste protagonismo brasileiro.

Os temas nas obras dos artistas nos dois países não incluem, ainda, as pautas que marcam mais agudamente nosso momento histórico atual, como as lutas antirracista, representatividade de etnia/gênero etc. A despeito disso, as percepções de um feminismo de segunda onda que brotam dos trabalhos de Antonio Berni sobre Ramona são, na visão originalíssima de Andrea Giunta, um exemplo bastante poderoso de novas possibilidades de leitura de obra.

A pesquisa nota o que parece ser uma corajosa e propositiva tentativa de atingir o povo naqueles trabalhos, a despeito de todas as contradições que possam, a partir de um recorte de classe, existir entre os artistas e público. Em solo argentino, traduzida por uma questão conceitualista de fato, a ser deslindada nas artes daquele país, para além de um

conceito de figuração, propriamente. E em Brasil, pelo estabelecimento de uma antropofagia radical, atualizando e talvez levando a consequências mais sérias certos aspectos gestados nos anos 20 de nosso primeiro Modernismo. Os “precarizados e vencidos pela História”, se não têm ali, voz, serão, quanto menos, inspirações para uma tentativa, ainda que incipiente, de uma mudança de *status quo*.

Cabe também, no caso brasileiro, uma autocrítica a certo caráter “sudestecêntrico”, manifesto no recorte dos trabalhos. Embora vários sejam de artistas nordestinos, a própria configuração e concentração histórica de um sistema das artes em Rio, Belo Horizonte e São Paulo talvez aponte uma necessidade de ampliação de recortes em termos geográficos e historiográficos. Que não foram possíveis aqui, mas resultam como importantes provocações feitas por colegas pesquisadoras ao Norte de nosso país. E é com todo respeito, não apenas a estxs, como à grandiosidade de nosso meio continente de extensão, que um nome “figuração brasileira” não pretende, de forma alguma, significar sua existência *apenas* em um Sudeste.

Uma constelação dos movimentos estudados - *Nueva, Otra Figuración*, em Argentina; Nova Objetivada, Nova Figuração, brasileiras - aos realismos franceses - e especialmente a uma *Pop* setentrional - dá conta, sem dúvida alguma, de características estéticas as mais particulares. Observadas a partir de uma precariedade *em vida* que, tanto quanto a violência-doméstica ou de Estado - *circunscreve*, parece-nos, boa parte dos trabalhos. Onde uma arte povera ou um *Nouveau Réalisme* invocaram um uso de *materialidades* do precário, as próprias contradições econômicas e relações de extrema pobreza, índices de uma condição subdesenvolvida, convocaram a isto às obras aqui analisadas e seus realizadores.

O que parece tanto mais válido na inadequação de uma estética Pop a um contexto local, a despeito das apropriações de sua sintaxe e fatura, cuja aplicação não podia ser outra que não a de uma crítica, sobredeterminada não apenas pela inexistência local de um sistema e mercado de artes de fato, quanto de um consumo ao grosso de suas populações, nisto compreendidas significativas parcelas de sua classe artística.

Ainda que, como preconizava Pedrosa, um “exercício experimental da liberdade” artística se colocasse enquanto questão, trata-se, sobretudo, de uma arte sobre e em meio ao levante. O AI-5, a captura e morte de Che, a Passeata dos Cem Mil, o “milagre” econômico sob Onganía. O Tucumán Arde, o Cordobazo, as seguidas intervenções estadunidenses nos assuntos locais, o maio de 68 e suas consequências mundo afora. Massacres como o de Tlatelolco no México, o Vietnã, a derrocada de Allende, o golpe de 76 na Argentina - ainda mais sangrento que os anteriores - toda uma conjuntura de luto e revolta que se configura e incendeia um continente - e cujos reflexos as plásticas de uma figuração tão bem souberam

traduzir em Berni, Alonso, Noé, Deira, Tozzi, os Antônio Dias e Manoel, entre outros.

Uma politização da arte, de maneira radical em artistas como Zílio, que enveredou pela luta armada, parece índice de uma época com fronteiras entre arte e tentativas de transformação social borradas, talvez por uma insuficiência da primeira em promover - de fato - a segunda. Casos mais institucionais como Pedrosa, Alonso e Berni, quadros históricos dos partidos comunistas locais, não deixam, todavia, de configurar exemplos de uma tal tentativa. A própria articulação, que se daria entre a *Casa de Las Americas* em La Habana, passando pelo Chile de Allende e que congregava vários artistas argentinos, é um exemplo fortíssimo de um programa revolucionário que pensava o artístico como lugar estratégico. A chegada de Pedrosa ao Chile e a fundação do Museu da Solidariedade representam ápices de uma tal tentativa, malograda pelo fatídico golpe que alçaria ao poder Pinochet.

Se as tentativas de silenciamento tentaram, por um lado, calar as multidões em vida, aquela figuração foi pródiga na sua apresentação, em trabalhos com plásticas variadas e ricas que sempre souberam lhe render o devido tributo - como problematização, enaltecimento de potência, ou ambiguidade. No caso de Che, o estabelecimento de uma mitologia local se dava em meio a construções midiáticas que tentaram, no mais das vezes, o seu descrédito.

Mas não é menos válido declarar que os artistas elencados lograram, a seu respeito, produzir contra narrativas que se sobrepuseram fortemente aos entreguismos capitaneados pelos regimes de exceção. E cujas reinterpretações visuais de sua captura e morte perfazem um interessantíssimo núcleo iconográfico, propício não apenas à (re)elaboração de resistências, na e pela imagem, que se pode sempre usar para um questionamento de um “poder e uma crítica da violência” locais.

Parece lícito afirmar que um estudo de tais imagens já pareceria justificado nos termos de sua própria grandeza plástica, pensadas em relação crítica à época na qual se situam. Se é igualmente lícito sustentar que uma força poética de tais trabalhos não se esgota no mero deslinde de seus contextos históricos, é fato, ainda, que revelam assustadora atualidade face aos avanços autoritários mais recentes de norte a sul do continente americano. Como bem o provará uma breve análise de nossa conjuntura, no caso mais específico da resistência sintomática à implantação, no Brasil, de uma comissão da verdade *efetiva* sobre a ditadura.

Neste avanço até os dias presentes, observa-se um uso caricato de “revisionismos”, praticados como premissas *de Estado*, valendo-se das piores espécies de anomia. Carentes, no mais das vezes, de fatos validados por pesquisas em fontes confiáveis, atendem - caso da guinada proto-fascista latino-americana atual - à sanha dos velhos ou novos estratos sociais: encabeçados por certo capital financeiro transnacional, chancelados pelo histórico

entreguismo das elites econômicas locais, capilarizados não apenas em certos segmentos médios - incapazes de se reconhecer enquanto classe trabalhadora - quanto também nos mais pobres, que adotam em certa medida um *ethos* do opressor.

No contexto brasileiro atual, especificamente, alinhamento dos chamados “praças” da ativa e reserva - e grupos paramilitares como as milícias cariocas e PM 's - à instância máxima de seu Executivo. Aliás, um franco aniquilamento de qualquer tentativa de atualização de um *Welfare State* de início de século XXI, mesmo em meio a uma pandemia cuja obscena quantidade de mortos apenas chancela o que seja o regime atual. Ao Brasil, que em termos artísticos tem dado à América Latina e ao mundo fundamentais contribuições, o triste protagonismo sul americano das *updates* autoritárias em âmbito mundial - e que, a rigor, sempre tiveram em plagas locais o solo mais fértil.

A pesquisa beneficiou-se de certa fortuna crítica e historiográfica que já parece embasar muito bem o tema. Neste sentido, ela espera, modestamente, poder somar-se aos esforços investigativos pregressos, bem como auxiliar no desbravamento de novos fatos e estudos. Considerar-se-ia bem sucedida, ainda, se pudesse contribuir para uma renovação do interesse sobre fenômenos estéticos que, 60 anos após sua eclosão, parecem ainda representar parte relevante em uma historiografia das artes latino-americana. E tanto melhor se uma possibilidade dessas imagens enquanto antídoto ao neo-fascismo e autoritarismos em geral puder se estabelecer, ainda que enquanto dimensão reflexiva.

REFERÊNCIAS

ADAMSON, G.; GORDON, D. *Industrial strength design: how Brooks Stevens shaped your world*. Cambridge: MIT Press, 2003.

ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ADORNO, T. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGUILLAR, G. La invención del espacio (Arte y cultura en la Argentina y en Brasil, años 60). In: HERKENHOFF, Paulo; ALONSO, Rodrigo (org.). *Arte de contradicciones: Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960*. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

ALONSO, R. Un arte de contradicciones. In: HERKENHOFF, Paulo; ALONSO, Rodrigo (org.). *Arte de contradicciones: Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960*. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

ALLOWAY, L. Palabras a propósito del Premio Di Tella 1966. In: HERKENHOFF, Paulo; ALONSO, Rodrigo (org.). *Arte de contradicciones: Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960*. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

BARTHES, R. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BENJAMIN, W.. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W. Crítica da Violência. Crítica do Poder. In: BOLLE, W. (org.). *W. Benjamin, Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. Trad. de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Org. Willi Bolle; colaboração na organização Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, W. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*. trad. de Susana Kampff Lages, In: *Escritos sobre mito e linguagem*, org. Jean Marie Gagnebin. São Paulo: Editora 34, 2011.

BENJAMIN, W. *Benjamin e a obra de arte - técnica, imagem e percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas, v. 1)*. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas, v. 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2012c.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas, v. 3)*. São Paulo: Brasiliense, 2012d.

BREST, J. R. Relación y reflexión sobre el pop art. In: HERKENHOFF, Paulo; ALONSO, Rodrigo (org.). *Arte de contradicciones: Pop, realismos y política*. Brasil-Argentina 1960. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

BUCK-MORSS, S. *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin*. In: BENJAMIN, Walter *et al.* Benjamin e a obra de arte - técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BURUCÚA, J. E. *Historia de las imágenes e historia de las ideas*. La escuela de Aby Warburg. Textos de A. Warburg, E. Gombrich, H. Frankfort, F. Yates, H. Ciocchini. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

BUTLER, J. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

CAMNITZER, L. *Didácticas de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Casa Editorial HUM, 2008.

CANCLINI, N. G. *A produção simbólica – Teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1979.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANONGIA, L. *O legado dos anos 1960 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CANTINHO, M.J. O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin. In: CONGRESSO IMAGEM E PENSAMENTO, 2007, Lisboa. *Anais...* Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/imadia.html>. Acesso em: 17 jul. 2020.

CORDEIRO, W. Realismo: musa de la venganza y de la tristeza. In: HERKENHOFF, Paulo; ALONSO, Rodrigo (org.). *Arte de contradicciones: Pop, realismos y política*. Brasil-Argentina 1960. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

COUTO, M.F.M. *Por uma vanguarda nacional*. A crítica brasileira em busca de uma identidade. Campinas: UNICAMP, 2004.

DANZIGER, L. Tarefa infinita: percursos entre história, memória e esquecimento. *Ipotesi* (UFJF), Juiz de Fora, v. 7, n.2, p. 61-77, 2003.

DANZIGER, L.; SELIGMANN-SILVA, M. A invisibilidade dos monumentos. *Revista CULT*, São Paulo, p. 44-46, 11 dez. 2014.

DELEUZE, G. Guattari, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2007.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. 1. ed. São Paulo: Editora 34; 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. Através dos desejos: fragmentos sobre o que nos subleva. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo: Edições SESC, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *Revista Pós. Escola de Belas Artes*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, 2012.

E.G, *Opinião 65 trinta anos depois*. Rio de Janeiro: CCBB, 1995.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002.

FELDMAN, I. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul (versão impressa). *ARS*, São Paulo, v. 14, p. 134-153, 2016.

FERRARI, L. El arte de los significados. In: HERKENHOFF, Paulo; ALONSO, Rodrigo (org.). *Arte de contradicciones: Pop, realismos y política*. Brasil-Argentina 1960. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

FONSECA, M. A civilização da Legenda: considerações acerca do estatuto da imagem na cultura a partir da concepção de imagem reprodutiva de Walter Benjamin. *História, Imagem e Narrativas*, v. 201, p. 3, 2014.

FONSECA, M. Estética do entrelugar: sujeito, crítica e obra de arte entre Benjamin e Lacan. *Círculo de Giz*, v. 1, p. 137-156, 2015.

FONSECA, M. O Novo Corpo da Aura. *Coojornal*, v. 1, p. 1, 2001.

FONSECA, M. A perda da aura e a politização da arte em Walter Benjamin. *Arte e Ensaios*, v. 33, p. 113-121, 2017.

FREIRE, C.; LONGONI, A. (org.). *Conceitualismos do Sul /Sul*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID' 2009.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. 22)

GERALDO, S.C. Origem do Drama Barroco: tentativa de compreensão. *O Que nos Faz Pensar*, Rio de Janeiro, v. 1, n.6, p. 1-121, 1992.

GERALDO, S. C. Surrealismo de Max Ernst: montagem e pensamento. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 1, n.1, p. 115-121, 2002.

GERALDO, S. C. Apague as pegadas: o inconsciente óptico e a montagem. In: OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; D'ANGELO, Martha. (org.). *Walter Benjamin: arte e experiência*. Rio de Janeiro/Niterói: NAU/EDUFF, 2009. v. 1, p. 92-111.

GERALDO, S.C. O museu de cada um: montagens e fantasmas. *Art Research Journal*, v. 2, p. 15-26, 2015.

GERALDO, S.C. O desenho como memória e sobrevivência: a pintura e a relação com a história. *Revista de Artes Visuais*, Porto Arte, v. 22, p. 189-201, 2017.

GERALDO, S.C. Goeldi: modernidade extraviada. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, Campinas, v. 8, n.1, p. 33-41, 2006.

GIUNTA, A. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

GIUNTA, A. *Contra el canon*. El arte contemporáneo en un mundo sin centro. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2020.

GUATTARI, F. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 2000.

GULLAR, F. In: Opinião 65. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, maio 1965.

GULLAR, F. *Cultura posta em questão*, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GULLAR, F. Entrevista de Antônio Dias e Rubens Gerchman a Ferreira Gullar. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 11 e 12, p. 170-80, dez. 1966/mar. 1967.

HANSEN, M. A flor azul na terra da tecnologia. In: BENJAMIN, W *et al.* *Benjamin e a obra de arte - técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

HERKENHOFF, Paulo; ALONSO, Rodrigo (org.). *Arte de contradicciones*. Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

LONGONI, A. Vanguardia y Revolución como ideas-fuerza en el arte argentino de los años sesenta. *MODOS. Revista de História da Arte*, Campinas, v. 1, n.3, p.150-179, set. 2017.

Disponível em:

<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/editor/submissionEditing/871>. Acesso em: 10 abr. 2021.

LÖWY, M. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, M. Walter Benjamin crítico do progresso: à procura da experiência perdida. In: LÖWY, Michael. *Romantismo e Messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. Tradução de Myriam Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 190.

JACOBY, R. Contra el happening. In: HERKENHOFF, Paulo; ALONSO, Rodrigo (org.). *Arte de contradicciones: Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960*. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

MANUEL, A. Entrevista a Cabo, Sheila *et al.* Sucessão de fatos. In: BUENO, G. (org.) *Antônio Manuel, eis o saldo: textos, depoimentos e entrevistas*. Funarte: Rio de Janeiro, 2010.

MARCHESI, M. *Imágenes de historia contemporánea*. Pintura e historia argentina a finales de los años sesenta: la muerte del Che Guevara y la serie La lección de anatomía de Carlos Alonso. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014(e-book).

MARCUSE, H. *A Ideologia da Sociedade Industrial*. O Homem Unidimensional. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

MARTINS, L. R. A nova figuração como negação. *Ars: revista do Departamento de Artes Plásticas*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 62-71, 2006.

MARTINS, L. R. Arte negativa e sequestros dialéticos na obra de Antônio Dias. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, São Paulo, v.13, n.38, p. 50-69, jun./set. 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/49081>. Acesso em 15 jul. 2021.

MASOTTA, O. El “pop-art”. In: HERKENHOFF, P.; ALONSO, R. (org.). *Arte de contradicciones: Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960*. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

MEDINA, C. El trabajo del marco: Leandro Katz y la investigación como monumento. In: KATZ, Leandro. *Proyecto para el día que me quieras y la danza de fantasmas*. Ciudad de México: UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

MEIRELES, C. Cruz del sur. In: HERKENHOFF, P.; ALONSO, R. (org.). *Arte de contradicciones: Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960*. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

MORAIS, F. A crise da vanguarda no Brasil. In: MORAIS, F. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, F. A opinião brasileira de 66. *Diário de Dias*, Rio de Janeiro, 10 set. 1966.

NEGRI, T. HARDT, M. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

NOÉ, L. F. *Antiéstética*. Buenos Aires: Editorial Van Riel, 1965.

NOÉ, L.F. La responsabilidad del artista que se va de América latina y al que se queda. *In: Mirador* n. 7. Nova Iorque: Fundación interamericana para las artes, 1966. p. 1-4.

NOÉ, L.F. La coyuntura actual. *In: Arte de contradicciones: Pop, realismos y política*. Brasil-Argentina 1960. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

OITICICA, H. Esquema general de la nueva objetividad. *In: HERKENHOFF, P.; ALONSO, R. (org.). Arte de contradicciones: Pop, realismos y política*. Brasil-Argentina 1960. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

PEDROSA, M. Crise do condicionamento artístico. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1966.

PEDROSA, M. Mundo em crise, homem em crise, arte em crise. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1967.

PEDROSA, M. Discurso aos tupiniquins ou nambás. Redigido em Paris, 1975. *Versus*, Paris, n. 4, 1976.

PEDROSA, M. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1966. Reed.

PEDROSA, M. "Opinião, opinião, opinião...", *In: PEDROSA, M. Mundo, homem, arte em crise*. Coletânea de artigos organizada por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 99-100.

RESTANY, P. Buenos Aires y el nuevo humanismo. *In: HERKENHOFF, P.; ALONSO, R. (org.). Arte de contradicciones: Pop, realismos y política*. Brasil-Argentina 1960. 1 ed. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.

RESTANY, P. *Os novos realistas*. São Paulo, Perspectiva, 2011.

SARLO, B. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Tradução de Maria Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SCHENBERG, M. Cinco arquitetos pintores. *In: SCHENBERG, M. Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988. p.189.

SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e A obra de arte. *In: BENJAMIN, W. et al. Benjamin e a obra de arte - técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SELIGMANN-SILVA, M. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. *Psicologia - USP*, v. 27, p. 49-60, 2016.

SELIGMANN-SILVA, M. Walter Benjamin: o estado de exceção entre o político e o estético. Outra travessia. *Revista de Literatura*, n. 5, 2. Sem. 2005.

SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009.

SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 1999.

SELIGMANN-SILVA, M. A construção da memória do terror na Argentina [resenha de Memoria en Construcción - El Debate sobre la ESMA, organizado por Marcelo Brodsky, Buenos Aires: La Marca, 2005]. *Revista USP*, São Paulo, n. 70, p. 176-179, jun./ago. 2006.

SLEMENSON, M.; KRATOCHWILL, Germán. *Un arte de difusores*. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores, y su público. In: MARSAL, J.F. et al. *El intelectual latino americano*. Buenos Aires: Intituto Di Tella, 1970.

TRIZOLI, T. Regina Vater, feminismos e a série “Tropicália”. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 19., 2010, Cachoeira, BA. *Anais...* “Entre Territórios”. Cachoeira, BA: ANPAP, 2010. p. 951-952.

VIRILIO, P. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.