



# VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

## **ARTE EM QUATRO ATOS: DISCUSSÕES SOBRE A RELAÇÃO CIDADE/MUSEU (BRASIL - 1964-1970)**

Patricia Ferreira Moreno\*

Na década de 1960 surgiu no Brasil um tipo particular de manifestação artística cujas influências estão na Pop Art e na Arte Conceitual. Nesse período um conjunto de artistas procurou buscar, dentre outros pontos, uma inovação dos espaços tradicionais de exibição da obra de arte como as galerias e museus e, nesse sentido, uniram-se em busca de uma ampliação dos seus canais de atuação e realização de sua obra. Alguns desses artistas ao levarem sua produção para além desses lugares convencionais da obra de arte, demonstraram a potencialidade do espaço urbano como suporte para arte, transformando, assim, a cidade em um “museu a céu aberto”.

Essa passagem da arte do museu para lugares diferenciados e, preferencialmente, do cotidiano comum faz parte de uma transformação das artes visuais a partir dos anos 1960, quando uma dada atitude de alguns artistas estabeleceu profundas rupturas com as concepções tradicionais, abrindo espaço para novos valores e práticas estéticas. A principal força impulsionadora foi o questionamento sobre o papel e o lugar da arte, promovendo a sua saída dos espaços idealizados das instituições. Segundo CARTAXO (2009).

---

\* Doutora em História pela UFF, professora de História da Arte da PUC/CES-JF.

As poéticas da arte nos espaços públicos permeiam, além das questões físicas e culturais da cidade, outras fundadas numa *dimensão filosófica*, em que a categoria estética do *sublime* ressurge no contexto contemporâneo, frente à fragilidade humana às catástrofes naturais, às transformações climáticas, à violência urbana, às epidemias etc. A cidade com sua dinâmica se converte num reflexo do mundo e o artista, atento a isto, utiliza-a como meio de reflexão das relações entre o sujeito e a realidade (p.01)

Ao repensar os espaços institucionais os artistas buscaram novos lugares, que se aproximassem da vida e de sua dinâmica, promovendo, conseqüentemente, novas modalidades de manifestações artísticas, mais afinadas com as questões da contemporaneidade. Foi essa a proposta que alguns artistas brasileiros apresentaram em suas obras a partir do final da década de 1960. Trata-se da criação de novos conceitos e ideias sobre museu/musealização e de um pensamento modificado sobre a relação da obra com o público. Neste trabalho destacaremos a atuação dos artistas Rubens Gerchmann, Mauricio Nogueira, Helio Oiticica e Arthur Barrio e nos reportaremos ao período entre 1968 e 1970, por se tratar de um momento histórico específico, em que o contexto político e cultural permeou a produção artística. No caso específico brasileiro, tratou-se de uma resposta das artes plásticas para o estreitamento dos canais de exposição de uma arte politicamente engajada, pela censura e repressão imposta pelo regime militar principalmente após 1968<sup>1</sup>. Além disso, havia um questionamento sobre a própria noção de arte ligada aos ambientes institucionais e que alimentava o mercado artístico, daí a opção pela busca de caminhos alternativos frente aos canais tradicionais de circulação de obras e seus valores de mercado. Seus atos, nesse contexto, sinalizam para um experimentalismo radical e libertário, como veremos a seguir.

2

### **1º ATO: RUBENS GERCHMANN**

Gerchman mostra o que ocorre no banco de trás dos carros, numa noite perdida diante da escura paisagem marítima. Ou nos pequenos apartamentos do Catete. E, também, nos estádios, na orla marítima, nos parques da cidade (...). É ainda do interesse do artista a vida urbana, o amor, o erotismo, uma cidade livre para pessoas livres (Jacob Klintowitz, 1989)

---

<sup>1</sup> Cabe lembrar que houve após, a decretação do AI-5, o fechamento de exposições no Rio de Janeiro, de uma mostra no MAM-Rj e da II Bienal de artes Plásticas em Salvador. Como resposta ocorreu um boicote internacional a X Bienal de São Paulo, em 1969.

Falecido há quatro anos (1942-2008) Rubens Gershmann teve seu momento de maior sucesso durante a década de 1960, quando fez parte de exposições como "Opinião 66" e trabalhou com artistas como Hélio Oiticica, Carlos Vergara e Roberto Magalhães. Produziu obras marcantes de crítica social, como "Caixas de Morar", "Elevador Social" e "Ditadura das Coisas".

O crítico de arte argentino, Damián Bayón, em texto bastante arguto compõe uma espécie de biografia resumida de Gershmann chamando a atenção para o fato de que, num mundo onde as pessoas simplesmente passam, Gershmann, fazia o contrário.

A maior parte das pessoas olha, mas não vê. Muitos artistas e críticos contemporâneos não gostam da arte porque não gostam do mundo, das pessoas, das coisas que povoam esse mundo". Rubens Gerchman - neste tempo estéril e monótono da arte plástica atual - é uma exceção à regra. Ele não fazia outra coisa a não ser olhar, de manha à noite e quase como um trabalho, com uma dedicação comovedora, a tudo e a todos!. E isto que olha grava-se na sua retina como uma câmera fotográfica, até que - mais tarde - dessa coleção de imagens se valerá para criar desenhos, gravuras, pinturas. Não literalmente, mais assim em forma de citação, de recordação transfigurada à qual ele acrescenta - então - sua criação pessoal, enriquecedora, deformante, imaginativa. Todos os países latino-americanos deveríamos contar - no mínimo - com um desses artistas que não estão ressentidos. E que por defenderem princípios humanos e humanitários, não o fazem destilando veneno, mas sim dando-nos a todos o que necessitamos, um suplemento de esperança em nossos melhores valores.(BAYÓN, 1990)

Gregário, como gostava de ser adjetivado - Gerchman - mostra-se absolutamente curioso, tudo lhe parece digno de ser registrado, para que outrora posa ser reelaborada e convertida em um quadro. Com a diferença que esse quadro, atestado de signos abstratos, figurativos, reconhecíveis, transpostos, funcionará como uma totalidade na qual há confusão de formas, cores gritantes, sublinhadas as vezes com um enérgico traço negro, que serve de estrutura a todo esse aparente delírio.

Seus críticos questionam se Rubens Gerchman é um pintor popular, populista ou popularesco? Ele é um artista que se inspira no cotidiano que nos circula: publicidade, cinema, televisão, revistas ilustradas. A materialidade das obras de Rubens Gershmann é legitimada em obras que trazem o contexto da repressão após o golpe de militar de 1964. Aliás, os anos sessenta foram de afirmação do artista, a partir de uma

pintura polêmica e inventiva, cujos alvos básicos haviam se tornado o encontro com a realidade cotidiana brasileira e a sua crítica.



4

Inspirado na natureza urbana imediata com seus conflitos sociais reflete a contestação de uma época em que a nação se encontrava atônita e sufocada. Mas, como estas novas linguagens e os próprios objetos cotidianos encontram-se codificados e transpostos na obra de Rubens Gerchman? E como a transmutação do cotidiano das cidades foi exposta em suas obras?

O cotidiano urbano foi palco para as obras de Gerchman, que firmou um olhar mais crítico e de denúncia sobre os acontecimentos políticos vinculados à resistência à ditadura militar. Nesse período, o artista lançou mão de uma série de propostas que visavam chamar a atenção para o que estava ocorrendo politicamente no país. Prática comum no período militar era o seqüestro e o consequente desaparecimento de pessoas que se opunham ao regime. Denuncia, então, o desaparecimento de opositores ao regime militar brasileiro, com obras como: *Os desaparecidos* de 1965 e *Darlene, a seqüestrada*, de 1979, que se tornaram públicas, publicizando o que era censurado na imprensa brasileira pelos militares. Nas duas obras o artista faz uso da caracterização

típica dos cartazes, com fotos apenas dos rostos das pessoas e sua identificação pelo nome. Este material era fixado em lugares públicos de grande circulação de pessoas, com uma frase clássica estampada: “procura-se” ou “desaparecida”.

A obra de Rubens Gerchman revela uma continuidade em seu processo, não havendo dispersões de temas ou de procedimentos. Mas, acima de tudo, o homem tem sido a preocupação central de toda a obra do artista, o homem e tudo aquilo que o envolve, principalmente, a solidão como consequência de um certo tipo de vida urbana e as faltas que a acompanham. Sua obra, sendo contemporânea nossa, leva-nos a questionar e refletir quanto ao ontem e o hoje. Compreendendo a potencialidade de expressão que os objetos comuns possuíam, busca estabelecer um processo de comunicação social através da anexação destes em seus trabalhos, não mais priorizando o padrão de visualidade chamado *retiniano*, calcado nos efeitos causados na retina ocular.

Seu compatriota Ferreira Gullar expressou-o admiravelmente: "os problemas de linguagem pictórica são a preocupação de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome, a liberdade são problemas de todos os seres humanos. Gershmann não teve medo de mostra-los, crus e nus". (GULLAR, 2010)

Em formatos diferentes, mas mantendo as mesmas intenções, a crítica e a resistência de Gershmann fizeram deste artista plástico um ícone da resistência à ditadura. Seu palco: as cidades e as pessoas que lutavam pela liberdade onde os espaços públicos, poderiam muito bem ser percebidos como museus a céu aberto, cuja única regra era a abertura geral e irrestrita.

A liberdade de expressão e as críticas sociais encontraram espaços em outros ateliês. Exemplo significativo serão as obras de Mauricio Nogueira Lima, tal como Gershmann, um artista engajado pela liberdade de expressão e que também lançou mão de propostas estéticas que se tornariam icônicas.

## **2º ATO – MAURÍCIO NOGUEIRA LIMA**

Artista de princípios racionais dos mais dogmáticos, manteve algumas constantes instaurativas, sobretudo na animação ótica dos espaços, na seriação das construções e ainda na busca

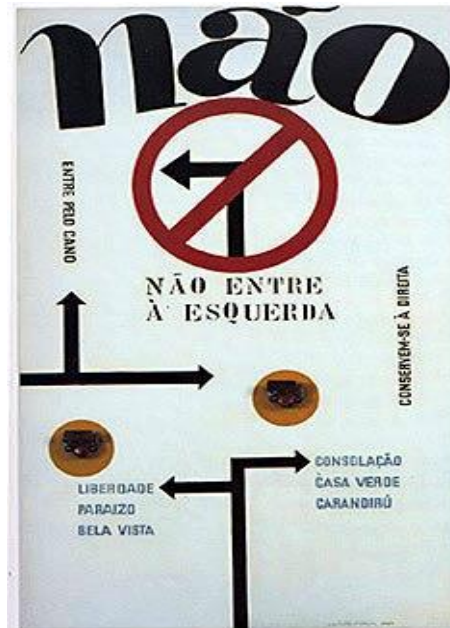
específica de retículas coloridas.

(Walter Zanini, 1983)

O pintor, artista visual, artista gráfico, arquiteto, desenhista e professor pernambucano Maurício Nogueira Lima (1930-1999) é outro exemplo de artista multimeios que viu seu trabalho ser descoberto a partir de atuações no campo de comunicação visual sendo um dos responsáveis pela renovação da Arte-Cartaz Paulista em 1951. Dois anos depois passou a fazer parte do Grupo Ruptura de arte concreta (a convite de Waldemar Cordeiro) e com eles participou de diversas mostras de arte construtivista no Brasil e em alguns países da Europa (como a exposição de Arte Concreta {Konkrete Kunst} organizada por Max Bill em Zurique).

Quando Mauricio Nogueira negou, em 1954, um convite para representar o Brasil na Bienal de Veneza, recebeu algumas críticas, mas, principalmente, a admiração de muita gente. Ele se recusou a representar o país, por terem negado a participação de outros membros do Grupo Ruptura. De lá pra cá seu nome sempre foi relacionado com a marca da lealdade e do engajamento político. Maurício Nogueira Lima iniciou seus trabalhos na pintura figurativa.

Ao longo de sua vida passou pela Pop Art, pelo construtivismo, pelo concretismo e por fim se dedicou ao geometrismo (composição abstrata geométrica e composição com temas de iconografia de massas). Depois de sua morte, inúmeras exposições póstumas foram realizadas. Artista-educador de múltiplas facetas, como professor, ministrou em diversas instituições, além de projetista de feiras e exposições. Tem ainda em seu currículo algumas façanhas profissionais importantes: criou a logomarca e a programação visual da 1ª Feira Internacional da Indústria Têxtil e executou as primeiras instalações no Salão do Automóvel para Willys Overland e para Henry Ford.



Participou de várias edições do Salão Paulista de Arte Moderna em diversos países como Brasil, Buenos Aires, Rosário, Santiago, Lima, Roma, Paris e Londres. Fez parte do Salão de Outono (Paris). Suas obras estiveram presentes no Ministério de Educação e Cultura (Rio de Janeiro), nas Bienais de 1955 a 1967, na Exposição Nacional de Arte Concreta, na mostra Panorama da Arte Atual Brasileira e na mostra Tendências Construtivas (todas em São Paulo).

Uma das obras mais representativas de Nogueira Lima foi criada em pleno regime militar. Na verdade, assim como Gersmann, Maurício Nogueira criou na década de 1960 diversas obras que tinham como intuito a declarada denúncia contra a ditadura. Em 1964, a obra “Não Entre à Esquerda”, dá início a uma série de atuações engajadas do artista. Esta obra se constrói como um cartaz de sinalização, mas com muitos significados metafóricos, indicados desde o título, uma negativa autoritária de implicações políticas, até a localização à esquerda de nomes de bairros sugestivos como Paraíso e Liberdade e à direita de designações de lugares de evocação negativa, como Carandiru e o presídio lá existente.

Outro exemplo de mesma natureza foi a exposição póstuma: “*Faturas da forma*”, um arranjo de 30 obras realizadas durante a segunda metade da década de 1960, com colagens e pinturas críticas, com grandes temáticas e figuras da cultura de massa

do período, como a guerra do Vietnã, Marilyn Monroe, cenas de histórias em quadrinhos e futebol, destacando-se a imagem dos jogadores Pelé e Tostão.

Transitando ora no terreno da denúncia, ora na contemplação do cotidiano, ora ainda na abstração despojadamente geométrica, de acordo com a linguagem atual da pop art e dos efeitos cinéticos virtuais, Nogueira, assim como os quatro artistas retratados neste artigo, sempre foram vistos com entusiasmo pelos críticos de arte. Alguns exemplos podem ser vistos em depoimentos como os de Paulo Pontual, Olívio Tavares de Araújo e Walter Zanini, que descrevem o trabalho do “pernambucano com jeito paulista” de maneira bastante entusiasta.

Para Roberto Pontual, o desenvolvimento do trabalho de Maurício Nogueira Lima, e sua atividade profissional no campo da publicidade forneceu base e atração suficiente no sentido desse novo encaminhamento, onde o rigor permanece, sob os aspectos formal e engajado.<sup>2</sup> Já, Olívio Tavares de Araújo lembra que "(...) ele se voltou, nessa época (1964 a 1970), para uma figuração cujo parentesco mais próximo seria com a pop art: altos contrastes, retículas, aproveitamento de imagens relacionadas (ou extraídas) à sociedade de consumo. Mas é bom que se saiba que as motivações foram distintas. No caso de Maurício, não houve influência da pop art (que ele nem mesmo conhecia), e sim de uma antiga experiência profissional com artes gráficas. Mais ainda, sua fase figurativa teve um caráter nitidamente participante, desenvolvendo-se sempre numa linha de crítica de ideias e tomada de posições (...)".<sup>3</sup>

Por fim, Walter Zanini, assinala que:

o preparo em várias áreas (artes plásticas, comunicação visual e arquitetura) conduziu Maurício Nogueira Lima (...) a uma aplicação profissional multimoda, incluindo-se a docência entre as suas atividades. Entre 1964 e 1970 interrompeu bruscamente essa produção concreta 'por falta de equilíbrio emocional diante dos eventos sociopolíticos no país' e no espírito das Novas Figurações passou a uma iconografia baseada na fotografia em alto-contraste com repertório extraído dos meios de comunicação de massa. Depois do intervalo, o retorno à arte geométrica fez-se certamente com maior liberdade na estruturação da forma e na sensibilização luminística da

---

<sup>2</sup> PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973.

<sup>3</sup> ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Pinturas*. São Paulo: Galeria de Arte Global, 1977.



cor, insinuando-se nas composições alguns elementos de natureza figurativa.<sup>4</sup>

Desta forma, as obras denunciativas, as experimentações concretistas, e os geometrismos fizeram das obras de Nogueira Leite uma das mais engajadas do período. O intimismo que ganharia força com suas obras posteriores não retrataria a força de engajamento que o artista teve nos tumultuados anos sessenta.

### 3º Ato: Artur Barrio

Portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima pra baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima (Artur Barrio, 1969)

Um artista diferenciado por seus atos e construções simbólicas, Barrio foi o autor de *Situação 1, 2 e 3 - Trouxas Ensanguentadas (TE)*, apresentadas no Salão da Bússola, organizado no MAM – RJ em 1969, depois nas ruas da cidade e, em 1970, no Parque Municipal de Belo Horizonte. As *TE* eram constituídas por sacos com “*Sangue, Pedacos de unhas, Saliva (escarro), Cabelos, Urina (mijo), Merda, Meleca, Ossos, Papel higiênico, utilizado ou não. Modess, Pedacos de algodão usados, Papel úmido, Serragem, Restos de comida, Tinta, Pedacos de filme (negativos)*” (BARRIO, 2008). Em Belo Horizonte, além das trouxas, colocadas quase todas próximas ao ribeirão Arruda, durante o evento *Do Corpo à Terra*, com a curadoria de Fernando Morais, Barrio estendeu também sessenta rolos de papel higiênico.

As *TE* e os rolos de papel criavam as *Situações* em meio à vida cotidiana, chamando a atenção da população e desencadeando reações, questionamentos e perplexidade devido ao seu teor inesperado. Barrio conseguia provocar um choque visual transgressor, pois, seu intuito era provocar a população, faze-la imaginar os corpos esquarterados dos desaparecidos políticos. As *Situações* foram direcionadas aos pedestres, aos cidadãos comuns, mas seu alvo final era denunciar a repressão e sobre os desaparecidos políticos.

---

<sup>4</sup> ZANINI, Walter, org. História geral da arte no Brasil. Apresentação de Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

A obra de Arthur Barrio, realizada com sobras e resíduos, expõe em seu interior uma crítica às condições de produção da arte, sua circulação e consumo. No mesmo ano, escreveu um manifesto no qual contestava as categorias tradicionais da arte, sua relação com o mercado e a situação social e política na América Latina. Uma das suas importantes inovações foi introduzir o registro das *situações* através da fotografia e filmes em Super-8, elaborando uma poética diferenciada e desdobrando sua obra em várias outras. O fato de usar a fotografia ou a imagem em movimento, linguagens que alcançam um público maior devido ao seu caráter de reprodutibilidade, reforça sua intenção de questionar os sistemas tradicionais da obra de arte.



10

#### **4º ATO: HÉLIO OITICICA**

Pela porta da escrita no labirinto criativo de Oiticica, não devemos perder de vista a intensa relação do seu trabalho de artista plástico com a palavra e o espaço. Ao lado de Gershmann ele foi um dos principais precursors dessa abordagem no país. Suas obras já incorporavam desde os anos sessenta a palavra como elemento constituinte no campo das artes plásticas.

(Frederico Oliveira Coelho, 2000)

Um dos principais expoentes do *Neoconcretismo*, Hélio Oiticica iniciou um processo de questionamentos acerca do sistema da arte, principalmente no que se refere ao papel do espectador. Entre os anos de 1965 e 1967 começou a pensar na obra de arte como *Manifestações ambientais* e, sobre essa concepção de Oiticica, Celso Favareto apontou que:

(...) as *Manifestações Ambientais* são lugares de transgressão em que se materializam signos de utopias (de recriação da arte como vida); espaços poéticos de intervenções míticas e ritualísticas realizam a poética do instante e do gesto: 'uma nova fundação objetiva da arte'. (FAVARETO, 1992. p. 121).

A obra de Oiticica interagiu com a cidade, usando-a como instrumento catalizador, não por acaso desenvolvia suas concepções junto às favelas, na Escola de Samba da Mangueira, em ambientes considerados pela sociedade como “marginais”. Com os seus “*Penetráveis*”, “*Bólides*” e “*Parangolés*”, Oiticica propôs uma inversão dos papéis pré estabelecidos do artista, da obra e do espectador. A obra já não deveria mais ser estática e o espectador não poderia ser só um observador. Obra e espectador deveriam interagir e tornar-se movimento.

Dos quatro artistas apresentados neste texto, certamente, Oiticica é o mais bem estudado. Suas obras e manifestações artísticas permanecem vivas, a despeito do trágico incêndio que ajudou a destruir imensa quantidade de seus registros. Nesse sentido, entende-se que novas áreas de discussão devem ser abertas com a intenção de revitalizar a memória do artista que vislumbrou a arte em movimento. Movimento que, facilmente, poderia ser interpretado em uma ópera de diversos atos.

### **ARTE EM QUATRO ATOS E A ANATOMIA DA EXPRESSÃO PLENA**

O termo ópera, em latim, espécie feminina irregular de opus ("obra", na mesma língua), sugere que esta combina diferentes artes, em um mesmo palco ou cena. Como todos sabem, trata-se de um espetáculo encenado em atos. Na ópera, segue-se, basicamente, um roteiro padrão. Primeiro ato, a abertura, onde é tocada uma música pela orquestra. Segundo ato, o recitativo, onde os atores ficam dialogando. O terceiro ato introduz os personagens secundários, onde participa o coro; e finalmente o ápice, o quarto ato, enquanto os principais interpretam as árias (composições para voz solista).

Se entendermos a apresentação destes quatro diferentes artistas como uma opereta teríamos dificuldade de encaixa-los nas áreas apresentadas, pois, todos sofrem de um mesmo *estado de arte*: o protagonismo. Gershmann e Nogueira Leite, Barrio e

Oiticica, cada qual dentro da sua perspectiva, lutaram para que a manifestação livre em espaços livres pudessem ser marcas de uma geração livre.

A particularidade de suas manifestações artísticas sinaliza a intenção de que os quatro artistas buscavam uma arte plena de significados; plenitude que possibilitou a inovação dos espaços tradicionais de exibição da obra de arte como as galerias e museus, e viabilizou a ampliação dos seus canais de atuação e realização de suas obras. A potencialidade do espaço urbano como suporte para arte ajudou a transformar a cidade para além de um *spazio libero* (espaço livre na narrativa da ópera). O transformou em um “museu a céu aberto”. Tal modificação possibilitou uma atitude de profundas rupturas com as concepções tradicionais, e selou definitivamente a busca e o encontro de valores e práticas estéticas.

Ousados e revolucionários estes quatro artistas representam o que de mais transgressor existiu nas artes plásticas durante os anos de chumbo. Juntamente, com Cildo Meireles, que incendiou galinhas, escreveu “*Yankees, go home*” em garrafas de Coca-Cola, carimbou notas de um cruzeiro com a frase “*Quem matou Herzog?*” e Glauber Rocha (com sua cinematografia extravagante e visceral), tais artistas, construíram uma trajetória digna de eco, e por isso, faz todo o sentido lembrá-los e estudá-los no estado atual da arte brasileira. O pano se fechou, mas os quatro atos continuam sendo encenados, cumprindo seu papel atualizar para os mais jovens o *estado da arte* em sua forma plena. Som e fúria, como diria o dramaturgo inglês. Fúria e som, como diriam...

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Pinturas. São Paulo: Galeria de Arte Global, 1977.

CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. In: O Percevejo on line. Periódico do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, 2009. (disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381> )

FAVARETO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: EDUSP, 2000.

PONTUAL, Roberto. Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois. São Paulo: Collection, 1973.

VI Simpósio Nacional de História Cultural  
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar  
Universidade Federal do Piauí - UFPI  
Teresina-PI  
ISBN: 978-85-98711-10-2

ZANINI, Walter, org. História geral da arte no Brasil. Apresentação de Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.