



Catia Silva Herzog

Arquitetura da festa:
arte pública e neoconcretismo no Rio de Janeiro

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Rio de Janeiro
Novembro de 2012



Catia Silva Herzog

**Arquitetura da festa:
arte pública e neoconcretismo no Rio de Janeiro**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues
Orientador
Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Marco Antonio da Silva Mello
Departamento de Antropologia – UFF

Prof. Felipe Berocan Veiga
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia – UFF

Profª Mônica Herz
Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 12 de novembro de 2012.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da Universidade, do autor e do orientador.

Catia Silva Herzog

Graduou-se em Comunicação Social na Universidade Federal Fluminense em 1996. Cursou Pós-Graduação em Belas Artes, na área de Fotografia e Vídeo na Universidade de Barcelona em 2000.

Ficha Catalográfica

Herzog, Catia Silva

Arquitetura da festa: arte pública e neoconcretismo no Rio de Janeiro / Catia Silva Herzog ; orientador: Antonio Edmilson Martins Rodrigues. – 2012.

80 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2012.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Arte pública. 4. Cidade. 5. Neoconcretismo. 6. Festa. I. Rodrigues, Antonio Edmilson Martins Rodrigues. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

A Alex Varella e Glória Herzog, a quem dedico este trabalho.

A meu orientador, Prof. Edmilson Martins Rodrigues, pela paciência, confiança e estímulo.

À PUC-Rio e ao Departamento de História, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

A Edna Timbó, pela competência e carinho.

Aos colegas Carlos Taveira, Tatiana Drummond e Cris Furtado, pelo estímulo e companheirismo.

A Samantha Ribeiro, Cláudia Mendes e Angelina Andrade Sabino, pela amizade.

Aos meus pais, por me darem as condições materiais necessárias para a realização deste trabalho.

A Ivan Capeller, pelo apoio e pelo amor.

Resumo

Herzog, Catia Silva; Rodrigues, Antonio Edmilson Martins. **Arquitetura da festa: arte pública e neoconcretismo no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2012, 80p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

“Arquitetura da festa: neoconcretismo e arte pública no Rio de Janeiro” é uma investigação sobre práticas artísticas contemporâneas que tomam a cidade do Rio de Janeiro como objeto. A partir da assimilação da arquitetura moderna nos anos 1950 e da relação dos artistas Amilcar de Castro e Hélio Oiticica com a cidade, este trabalho considera a desmaterialização do objeto de arte e sua transformação em ação estética como momento da ruptura neoconcreta. A participação do espectador diminui a distância entre público leigo e a arte contemporânea, que passa a assumir em sua prática a transitoriedade da vida na cidade moderna, expandindo o entendimento da arte pública contemporânea para além da ornamentação do espaço com esculturas e da produção de grafites. A realização de *performances*, *happenings* e ocupações estéticas em geral, reconfigura o espaço urbano através da suspensão de hábitos cotidianos e da participação do público, engendrando formas artísticas que apontam para a tradição carnavalesca carioca.

Palavras-chave

Arte pública; cidade; neoconcretismo; festa

Abstract

Herzog, Catia Silva; Rodrigues, Antonio Edmilson Martins (Advisor). **Architecture of the party: public art and Neoconcretism in Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2012, 80p. MSc. Dissertation - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

“Architecture of the festivity: neoconcretism and public art in Rio de Janeiro” is an investigation about contemporary arts practices that takes the city of Rio de Janeiro as its object. With the incorporation of modern architecture and the relation between Amilcar de Castro and Hélio Oiticica with the city, from the 1950s on, this work considers the dissolution of the art object, and its transformation in an aesthetical action, as the moment of neoconcretism’s rupture. The spectator’s participation in building the artistic proposal diminishes the distance between the non specialized public and the contemporary art, which acquires in its practice, the transitoriness of life in the modern city, expanding the understanding of public art, nowadays, beyond the mere embellishment of the space with sculptures and graffiti. Performances, happenings and aesthetical occupations in general, reconfigure the urban space through the participation of the public, creating artistic forms that points to the carioca’s carnivals tradition.

Keywords

Public Art; City; Neoconcretism; Festivity

Sumário

1. Introdução	09
2. A arte pública entre o grafite e o monumento	18
3. Do neoconcretismo à festa	37
4. Arquitetura da festa	57
5. Conclusão	72
6. Referências bibliográficas	76

Lista de Figuras

Figura 1: Painel de Mário Carneiro, Rua Tonelero, Copacabana	12
Figura 2: Gentileza, pilares da Ponte Rio-Niterói	24
Figura 3: <i>Labirinto de Vidro</i> , Robert Morris, Cinelândia, 2012.	32
Figura 4: <i>Relevo Espacial</i> , Hélio Oiticica, 1960. In: http://www.heliooiticica.org.br/obras/obras.php?idcategoria=9	44
Figura 5: <i>Parangolé Magic Square nº5 - De Luxe (Penetrável)</i> , Hélio Oiticica. Projetado em 1978 e construído em 2000	46
Figura 6: <i>Cidade das crianças</i> , Aterro do Flamengo	49
Figura 7: Capa do Jornal do Brasil antes da reforma gráfica feita por Amilcar de Castro. In: http://caminhosdojornalismo.wordpress.com/linguagem-grafica-no-impresso/decada-de-1960-noturno-2/decada-de-1960-reforma-grafica-jornal-do-brasil-noturno/	52
Figura 8: Capa do Jornal do Brasil depois da reforma gráfica feita por Amilcar de Castro. In: http://caminhosdojornalismo.wordpress.com/linguagem-grafica-no-impresso/decada-de-1960-noturno-2/decada-de-1960-reforma-grafica-jornal-do-brasil-noturno/	52
Figura 9: <i>Corte e dobra redonda</i> , Amilcar de Castro, década de 1990. In: http://www.espacoarte.com.br/obras/3830-corte-e-dobra-redonda	54

1 Introdução

Ao longo deste trabalho investigaremos a arte pública carioca moderna e contemporânea a partir da influência do neoconcretismo e da tradição carnavalesca da cidade do Rio de Janeiro - cidade esta que, nas décadas de 1950 e 1960, mostrou-se um terreno propício para a experimentação artística.

A cidade é um complexo objeto de estudo que pode ser relatado a partir de várias perspectivas, engendrando diferentes narrativas.

Paulo Knauss, por exemplo, observa como

a escultura organiza um certo olhar sobre a cidade (...) Desse modo, a história urbana pode ser tratada a partir da história da escultura, na medida que caracteriza uma dimensão da história do olhar, especificamente, o olhar sobre a cidade. A partir desta articulação, é possível considerar que a paisagem da cidade se afirma em torno de uma certa cultura visual e pode ser interrogada como um capítulo da história da imagem, ao relacionar urbanidade e visualidade.¹

A multiplicidade de abordagens que a cidade oferece “nos conduz inevitavelmente para fora de seu enquadramento próprio, pondo em jogo miríades de conceitos e valores sobre a natureza do homem, da sociedade e da cultura”.²

Segundo Carl Schorske, nos últimos duzentos anos a cidade já foi entendida por artistas e pensadores como virtuosa, como viciosa e finalmente, como síntese de uma modernidade que concilia ambos os aspectos, colocando-se para “além do bem e do mal”.³ Para este pensador, em um primeiro momento da constituição da cidade moderna, esta se apresentou como virtuosa, sobretudo em contraposição ao campo. Com a industrialização, porém, se apresentou associada à decadência moral, à exploração do trabalhador, entre outras mazelas. Por fim, a cidade era compreendida como a união necessária destas duas perspectivas. Neste momento, “a cidade oferecia apenas seu presente – um eterno aqui e agora, cujo conteúdo era a transitoriedade, cuja transitoriedade, contudo, era permanente”.⁴

¹ KNAUSS, Paulo. Anais do 8º Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA/UF RJ, 2001, p.9.

² SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 53.

³ Ibid., p.18.

⁴ Ibid., p.18.

É desta transitoriedade constitutiva do próprio espaço social urbano que a arte pública retira, ao mesmo tempo, sua força e sua fraqueza: no caso da cidade do Rio de Janeiro, coube ao movimento neoconcreto traduzir, a partir dos novos cânones da arte moderna e do Estilo Internacional, em meados dos anos 1950, as contradições ligadas ao caráter necessariamente transitório da arte pública em sua relação com o espaço urbano e projetá-las em sua prática. Desta prática, novas configurações estéticas acerca da função do espectador diante da obra de arte e de suas formas potenciais de expressão no espaço urbano se delinearão segundo uma série de releituras e desapropriações radicais da tradição carioca do carnaval e demais festividades populares.

Enquanto capital federal, o Rio de Janeiro se beneficiou da construção de edifícios financiados pelo Estado que, como o Palácio Capanema em 1937, representaram o desenvolvimento dos novos princípios da arquitetura moderna, cuja plenitude foi alcançada com a construção de Brasília. No livro *Teorias da Cidade*⁵, Bárbara Freitag destaca a influência de pensadores e arquitetos franceses do século passado no pensamento sobre a cidade no Brasil, até a passagem do século XX para o século XXI, e ressalta, na viagem de Le Corbusier ao país, o modo com que as ideias do arquiteto suíço ressoaram no trabalho de um grupo de arquitetos que atuava no Rio de Janeiro de então: Lúcio Costa, Affonso Reidy e Oscar Niemeyer.

Lúcio Costa foi o responsável pela reformulação dos currículos de escolas de arte e arquitetura em 1932⁶; Reidy projetou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, lugar de consagração do neoconcretismo. Ambos trabalharam na tradução da arquitetura moderna para a realidade brasileira, em especial no Rio de Janeiro, a capital do país. Contudo, o ponto de vértice e ruptura⁷ da arte moderna brasileira, só ocorreu na cidade do Rio de Janeiro com o surgimento do neoconcretismo.

Segundo Antonio Cicero,

o Rio neoconcreto foi apenas um dos caminhos originais –
um caminho construtivista – pelos quais o moderno

⁵ FREITAG, Barbara. *Teorias da cidade*. Campinas, SP: Papirus, 2012, p. 128 et. Seq.

⁶ Ibid., p. 129.

⁷ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo na arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

chegou às últimas consequências na busca da arte enquanto arte e produziu a antiarte.⁸

Para Antonio Cicero, o neoconcretismo ainda circula na esfera da arte moderna, apesar de romper com ela no momento em que a arte se dissolve na vida cotidiana e na ação do espectador, ou no que alguns artistas entenderam como “antiarte”. Na superação da tradição artística, apesar de romper com os pressupostos da arte moderna, o neoconcretismo reafirma-a, uma vez que a mesma também se caracteriza pela constante ruptura com o passado: “romper com a tradição moderna, porém, é o que todo moderno parece sempre ter feito”.⁹

É neste sentido que podemos considerar, ainda com Antonio Cicero, o trabalho de Hélio Oiticica como uma exacerbação do moderno, ao promover a passagem da obra de arte como objeto para a obra de arte como ação. Esta afirmação só é possível quando consideramos que a vanguarda neoconcreta, no desvio da ortodoxia concreta, radicaliza a proposta da arte moderna que é a de romper com as tradições anteriores a ela.

O movimento neoconcreto assimilou a tradição construtiva¹⁰ da arte e arquitetura, transformando a compreensão da cidade em uma experiência aberta e transitória, cuja dinâmica já não se inseria na prática artística anterior. Desta forma, podemos considerar a cidade em que surgiu o neoconcretismo, como essencialmente moderna, e assinalar que esta dinâmica se manifesta ainda hoje nas novas poéticas da arte pública carioca contemporânea.

O neoconcretismo pode ser apreciado tanto nas coleções de arte, quanto em determinados pontos da cidade - como as esculturas de Amilcar de Castro nos jardins do MAM e nas redondezas do Centro de Artes Hélio Oiticica; as obras de Franz Weissman, no centro do Rio de Janeiro e em Botafogo; os painéis de Aluizio Carvão na Gávea, e os do fotógrafo, cineasta e pintor Mário Carneiro e de Lygia Clark, em Copacabana.

⁸ CICERO, Antonio. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 178.

⁹ Ibid., p.178.

¹⁰ O construtivismo, matriz da arte neoconcreta, foi um movimento artístico que agitou a Europa no início do século XX, estreitamente ligado aos acontecimentos políticos e sociais da época, ou seja, à Revolução Russa, à industrialização, ao crescimento populacional e a I Guerra Mundial. Estes artistas, em sua grande maioria, incorporaram em sua prática as inovações da cultura industrial, utilizando-se da fotografia, do cinema e do cartaz como suporte da obra de arte, assimilando a temática da modernidade em seus trabalhos e utilizando-se de materiais industriais na confecção dos mesmos.



Fig. 1: Painel de Mário Carneiro, Rua Tonelero, Copacabana.

Os trabalhos de Ascânio MMM, escultor de tradição construtiva, marcam presença na paisagem carioca, com esculturas em Botafogo, no Cosme Velho, na Cidade Nova e na Barra da Tijuca, e a construção póstuma do *Parangolé Magic Square*, de Hélio Oiticica e a valorização mercadológica de obras neoconcretas, são indicadores da presença, hoje, da tradição artística construtiva no espaço público da cidade.

Outras esculturas, de artistas desconhecidos do grande público, revelam ainda uma matriz construtiva, seja pelo seu caráter público ou pelo uso da forma geométrico-abstrata. Recentemente, pequenos painéis de cerâmica colorida com motivos geométricos, anônimos, apareceram nos muros da cidade, se somando aos painéis dos consagrados Portinari, Burle Marx e Paulo Werneck.

Não é nosso objetivo, entretanto, realizar um inventário das obras de arte não figurativas e de matriz construtiva que formam a paisagem urbana carioca. Importa antes ressaltar que determinadas obras de arte colaboram na elaboração da imagem da cidade, estando ou não no espaço público.

No caso do Rio de Janeiro, a imagem mais emblemática da cidade e do país, que é o Cristo Redentor, revela o gosto do carioca pela associação entre paisagem natural e arte pública. Vale notar que o Cristo Redentor possui, evidentemente, inspiração religiosa, ainda que patrocinado por um estado laico, ou seja, enquanto arte pública é um monumento autoritário, já que impõe a visão da estátua por grande parte da cidade, inclusive para moradores que não são cristãos.

Já na própria estátua do Cristo Redentor aparece, em seu pedestal, o estilo *Art Déco* na cidade, igualmente presente na paisagem urbana da Cinelândia e de um pequeno conjunto de edifícios em Copacabana. A *Art Déco* resulta de uma geometrização das formas de outro estilo, o *Art Nouveau*. Importada dos Estados Unidos encontrou, segundo Beatriz Resende¹¹, um campo livre de expansão no Rio de Janeiro até a consolidação do Estilo Internacional e da arte concreta. Este “varreu” a própria *Art Déco* do Rio de Janeiro em nome da construção de arranha-céus e de um modelo de desenvolvimento urbano voltado para a primazia do automóvel sobre o pedestre:

A adoção de formas urbanas de viver (baseadas no carro particular, nos condomínios em bairros nobres ou em casas individuais de subúrbio, acrescidas do comércio em supermercados e *shoppings*) permitiu a recepção e absorção, no Brasil, do *american way of life*.¹²

Os princípios modernos da arquitetura e do urbanismo sofreram um desvio, não apenas formal, mas político e ideológico, quando os arquitetos priorizaram a ideia de projeto arquitetônico em detrimento do plano urbanístico, e quando projetaram para o Estado e grandes empresas, monumentos e edifícios que ostentam e mantêm seu poder, fazendo com que a arquitetura servisse a finalidades distintas das necessidades das camadas economicamente desfavorecidas da sociedade.

Mário Pedrosa atesta este paradoxo da arquitetura moderna brasileira em suas relações com o Estado, que,

buscou em sua tendência totalitária atrair a si os jovens arquitetos cujas ideias e concepções eram, entretanto, de inspiração completamente oposta. Estes últimos trabalharam, com efeito, para a ditadura, mas sem renunciar a suas ideias.¹³

Como consequência

resultou daí uma contradição, ainda não totalmente superada, entre os ideais democráticos e sociais implícitos

¹¹ RESENDE, Beatriz. *Os outros do Modernismo carioca*. Ciclo de Conferências “Depois do modernismo”, realizado na Puc-Rio em 03 de setembro de 2012.

¹² FREITAG, Bárbara. *Teorias da Cidade*, p. 133.

¹³ PEDROSA, Mário. *A arquitetura moderna no Brasil*. In: XAVIER, Alberto (org). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 100.

na nova arquitetura, entre seus princípios racionais e funcionalistas e as preocupações de autopropaganda, de exibição de força, o gosto do suntuoso e da riqueza para impressionar os responsáveis pela ditadura, simbolizada, talvez então, pelo ‘brio’ às vezes excessivo e as formas gratuitas que se tornaram moda.¹⁴

A arquitetura moderna brasileira em sua origem não supôs a questão urbana como “organização racional de toda a sociedade”¹⁵. Paradoxalmente, nos anos 1950 é possível verificar a assimilação da arquitetura moderna em um quadro onde o crescimento das cidades e a especulação imobiliária se expandia velozmente.

Uma das características desta assimilação é a ausência de planejamento, restauração e reflexão sobre o tema da arte pública, que neste momento é entendida apenas como colocação de monumentos e conservação do patrimônio. Esta lacuna vem sendo preenchida pela atuação e reflexão de arquitetos, urbanistas, de coletivos de arte e ativistas em geral que, diante da ineficácia do Estado, redescobrem o espaço público com suas intervenções.

Desta forma se manifesta a singularidade da arquitetura moderna brasileira: daquilo que a ortodoxia moderna considera uma anomalia.

A construção de Brasília, apesar de ser um acontecimento extremamente relevante na história do urbanismo, revelou com o passar dos anos a exclusão dos mais pobres e o afastamento do governo federal dos centros de discussão e manifestação política, como Rio de Janeiro e São Paulo.

Para o Rio de Janeiro, a transferência da capital determinou a busca pela invenção de uma nova identidade para a cidade, situação favorável à ruptura com as antigas tradições artísticas. Obras como o Aterro do Flamengo, em sua dupla função de via de acesso e espaço de lazer, ainda que reflitam a assimilação de valores da cultura norte-americana, nos remetem por sua comunhão entre forma e função, e por seu caráter público, ao ideário da arte construtiva. Este ideário se manifesta na arquitetura moderna carioca, em primeiro lugar e, em seguida, no movimento neoconcreto, assim como no discurso dos artistas que trabalham com a arte pública contemporânea, que se mostra de forma cada vez mais visível na cidade.

¹⁴ Ibid., p. 101.

¹⁵ Ibid., p.102.

A influência do carnaval na obra dos artistas neoconcretos é conhecida e aponta para seu ponto de ruptura: na transgressão típica da festa carnavalesca, com sua costumeira transmutação de identidades e valores. A liberdade de experimentação que os artistas neoconcretos alcançaram possibilitou que imensas barreiras entre arte e público fossem transpostas, ressoando ainda hoje na arte pública contemporânea carioca. No Rio de Janeiro a arte pública contemporânea adota os modos do ativismo político fundamentalmente através da ocupação do espaço público. Tais intervenções artísticas, por sua vez, inseridas em um contexto cultural onde comemorações como o carnaval contagiam multidões, e cuja preparação se prolonga por meses, resultam em festas em que a própria arte é celebrada.

Em seu livro *Arte Contemporânea – uma introdução*¹⁶, Anne Cauquelin diferencia a arte moderna da arte contemporânea, que é, por sua própria natureza, inapreensível como um todo, uma vez que ocorre no momento em que discorremos sobre ela: “o agora já deixou de sê-lo quando é nomeado”¹⁷. O grupo de artistas investigados ao longo deste trabalho, dada a heterogeneidade de suas pesquisas artísticas, foge às classificações pré-estabelecidas, de modo que, ao nos referirmos à arte atual ou contemporânea, teremos em mente obras e artistas que atuaram e atuam desde os anos 1950 até o ano de 2012. Selecionamos, além de dois dos principais artistas do neoconcretismo, Hélio Oiticica e Amilcar de Castro, artistas e obras isoladas, representativas da arte contemporânea, sobretudo a partir dos anos 1990, quando a formação de coletivos de arte reintroduz a questão da arte pública.

No primeiro capítulo, procuramos demonstrar a ambiguidade entre público e privado no intuito de compreender como muitas vezes a arte pública parte da iniciativa privada, seja no patrocínio de eventos e monumentos, seja sob a forma da ação espontânea de moradores que espalham seus grafites, cartazes e inscrições pelos muros da cidade. Deste modo, foi possível apontar para o fato de que muitas vezes a colocação de obras de arte no espaço público atende a interesses privados do mercado de capitais e ao capricho e ambição de artistas e curadores. Algumas destas ações podem tornar-se opressoras, e muitas vezes

¹⁶ CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea – uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

recebem o apoio estatal para sua concretização. Por outro lado, é inegável sua importância na vida cultural da cidade.

No segundo capítulo procuramos elucidar o contexto em que o neoconcretismo se desenvolveu, para compreender o alcance da ruptura neoconcreta, entendendo-a como uma conciliação entre os preceitos da arte construtiva e a sensorialidade da cultura brasileira.

No contraponto entre o trabalho de Hélio Oiticica e Amilcar de Castro, encontramos dois modos de lidar com a arte pública que, oriundos do mesmo movimento resultam em práticas artísticas muito distintas.

Ambos se destacam por levarem ao extremo a proposta neoconcreta: Oiticica parte do plano bidimensional para a ação como proposição estética e Amilcar de Castro enfatiza a matéria do seu trabalho, incorporando-o ao vivo da cidade.

O trabalho destes dois artistas aponta para uma compreensão da arte como movimento propulsor de uma nova sociedade, mantendo-se no limite da discussão sobre a pós-modernidade, quando se torna impossível a crença na vanguarda e no papel revolucionário da arte. Afinal, se a arte se dissolve na vida, se torna cotidiana, deixa de ser este movimento propulsor da sociedade.

A solução encontrada por uma grande parte dos artistas atuais é o engajamento político através de propostas que subvertem a ordem cotidiana e que, quando realizadas no espaço público, reafirmam sua motivação política. Trata-se aqui de práticas geralmente definidas como “intervenções artísticas no espaço urbano” e são realizadas por artistas, com ou sem apoio de galerias e instituições, e por coletivos de arte.

Estas ocupações, que herdam o engajamento político do construtivismo e suas formas posteriores, associadas à tradição de festas populares no Rio de Janeiro, resultam em celebrações que, apesar de voltadas para o consumo do grupo que a realiza, também promovem outro tipo de realização artística com a suspensão total da ordem cotidiana.

Assim, no terceiro capítulo discorreremos sobre o conceito de festa e sobre a sua importância na história da cultura carioca, acentuando a influência do carnaval – principal celebração da cidade – na obra dos artistas neoconcretos, para, desta forma poder compreender a adesão dos artistas contemporâneos, que

dentro da tradição construtiva, escolhem a intervenção urbana como poética, com toda a sua carga política e festiva.

2

A arte pública entre o grafite e o monumento

Nos anos 1950, artistas de diversas partes do Brasil e do estado, adotaram a cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, como residência. Deste entrecruzamento de ideias e personalidades, surgiu o neoconcretismo, um movimento artístico que rompeu com os rígidos preceitos do concretismo paulista que, por sua vez, já havia promovido uma ruptura com os padrões da arte moderna brasileira.

O movimento neoconcreto se revela na arte carioca como um dos períodos mais férteis da sua história; por isso a necessidade de investigá-lo em relação ao momento presente, quando a arte pública/urbana ocupa um lugar de destaque na arte contemporânea e visa um espaço na paisagem carioca.

Assim, este trabalho procura desvendar as relações entre o neoconcretismo e a cidade, através da arte pública. Essas relações ocupam apenas um lugar no passado ou ainda se manifestam na arte carioca? Ou melhor, existiria a imagem do Rio de Janeiro, tal como é agora, sem o neoconcretismo?

É bastante conhecida a relação de Hélio Oiticica, um dos expoentes da arte contemporânea brasileira, com a cidade do Rio de Janeiro, especialmente com a favela, onde trabalhou junto a outro artista neoconcreto, Amilcar de Castro, responsável pela reforma gráfica do Jornal do Brasil. Também é largamente conhecida a importância dos cursos de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna, que projetado por Affonso Reidy, no Aterro do Flamengo, tornou-se um lugar de confluência das distintas inquietações dos artistas naquele momento. Assim, a arte neoconcreta revelou, desde sua origem, uma relação singular com a cidade.

A cidade é entendida aqui como obra de arte, do mesmo modo que Giulio Carlo Argan a compreende: ela não é apenas um recipiente das obras de arte e manifestações artísticas, mas, é ela mesma, em seu eterno devir e multivocidade, obra de arte. Assim, Argan entende a arte como urbana, mesmo nas mais distintas épocas e lugares: no campo e nas sociedades primitivas¹⁸. Nesta perspectiva, qualquer comunidade é urbana, da mesma forma que os artefatos produzidos por ela.

¹⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 76.

Se a ideia de arte urbana é quase uma redundância no pensamento de Argan, e uma vez que remete a questão aos termos de “rural” e “urbano”, preferimos adotar a expressão “arte pública” para designar objetos e ações estéticas que ocorrem no espaço público: o termo abriga tal polissemia que não podemos entendê-lo apenas em relação à urbe. Aqui, a arte pública é entendida como manifestações artísticas que acontecem no espaço público e que, portanto, não podem escapar à sua dimensão política.

Para Rosalind Deutsche, a arte pública supõe a instauração de um espaço democrático, ainda que muitas vezes seja utilizada para justificar “coerção estatal e censura, vigilância, privatização econômica, a repressão das diferenças”¹⁹. Esta ambiguidade, ou risco, envolve a prática artística no espaço público em sua origem. Muitas vezes, para poder existir, a arte pública necessita o apoio do Estado, e muitas vezes se torna um instrumento de opressão ou de defesa de interesses privados, que podem inclusive ser, em determinadas situações, equivalentes aos interesses públicos.

O uso dos termos público e privado é ainda controverso em uma sociedade que, cada vez mais, toma o público como privado, e vice-versa²⁰. Sobre esta ambiguidade se assenta a arte pública contemporânea.

Autores como Fernando da Silva associam diretamente o espaço urbano à arte pública. Ainda que esta equivalência seja relativa e não fique de todo clara na argumentação de Silva, assumiremos que público significa tudo que “pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível”²¹, incluindo portanto, manifestações artísticas no espaço rural. Não se pode negar, contudo, o caráter cidadão da arte pública.

Partindo desta associação e usando o conceito de cidade de Giulio Carlo Argan, Silva consegue estender a arte pública ao domínio do privado: “o espaço urbano tem os seus interiores”²². Deste modo, a arte pública se encontra na confluência entre público e privado, não mais na separação destas duas instâncias,

¹⁹ DEUTSH, Rosalind. *The question of public space*. American Photography Institute, junho de 1998. In: www.thephotographyinstitute.org/1998/rosalyn_deutsche.html. Acesso em 28/04/2011.

²⁰ SILVA, Fernando Pedro da. *Arte Pública: diálogos com a comunidade*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p. 12.

²¹ ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p. 59.

²² SILVA, Fernando Pedro da. *Arte Pública: diálogos com a comunidade*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

e pode ser compreendida hoje, no sistema da arte contemporânea, como uma tensão entre estado e mercado.

Segundo Maria do Carmo Freitas,

as discussões sobre a ideia do público na arte têm adquirido relevância a partir dos anos 1960, trazendo questionamentos sobre o papel e a atuação social de instituições artísticas como museu e galerias.²³

A autora prossegue:

nos anos 80 e 90 essas discussões ganharam novos contornos com o grande desenvolvimento do mercado de arte, como uma decorrência da mercantilização da cultura de uma maneira geral, sendo que tudo isso tem gerado um processo de privatização da arte.²⁴

A “privatização da arte” se dá, no âmbito institucional, não apenas pela confusão entre o público e o privado na determinação de locais para a ocupação e preservação de monumentos e tradições cariocas, mas também se dá no âmbito da pessoa física, do habitante-artista da cidade.

Aqui reside a importância da distinção entre o que pode ser considerado como arte pública do que é apropriação do espaço por interesses privados, ainda que a dissociação completa entre público e privado seja impossível. Assim, muito diferente das políticas públicas de ocupação artística do espaço, são as intervenções de caráter “espontâneo” e privado, como grafites e ocupações diversas que, isoladamente, podem se tornar significativas ou não na vida cultural da cidade.

Estas ocupações possuem uma dupla natureza, política e artística, seus atores são muitas vezes denominados “ativistas”, e atuam prioritariamente em coletivos.

Fernando Cocchiarale define estes coletivos de arte da seguinte maneira:

estes grupos não estão formados a partir da defesa comum de princípios plástico-formais, estéticos. Sua existência é possível graças à crescente indefinição (e confusão) de fronteiras entre arte, ética, política, teoria, afeto, sexualidade, público e privado.²⁵

²³ FREITAS, Maria do Carmo. In: *Arte Pública: diálogos com a comunidade*, p. 13.

²⁴ *Ibid.*, p. 13.

²⁵ COCCHIARALE, Fernando. *A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas*. Rizoma.net, Artefato, p.16. In: www.intervencaoarbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf. Acesso em 30/05/2012.

Por grafite, entende-se a inscrição em paredes e muros; é talvez a mais antiga forma de arte, que adota diferentes técnicas e procedimentos em distintas épocas, sobre as quais não nos deteremos. Na década de 60, seu uso era fundamentalmente político, eram em geral pichações de protestos e palavras de ordem. A partir dos anos 1980 a arte do grafite se tornou comum nas grandes cidades do mundo e os grafiteiros hoje possuem, no mercado de arte, a mesma legitimidade que qualquer artista tradicional.

O grafiteiro deixa sua marca na cidade. Esta marca pode ser uma conclamação política, o desenvolvimento gráfico do nome do artista, ou simplesmente ilustração. É interessante notar que, apesar da sua inserção completa na cidade, em seus subúrbios, periferias e galerias subterrâneas, o grafite ganhou o espaço das galerias de arte e museus, ou seja, aquilo que era pensado para o espaço urbano passa a ser realizado em ambientes internos, tornando-se demonstração de virtuosismo técnico e regredindo nos passos das práticas artísticas mais tradicionais.

As intervenções artísticas na cidade são dos mais diversos tipos: de performances e ocupações temporárias, às intervenções que se tornaram permanentes no cenário urbano, como, por exemplo, o trabalho do artista Jorge Selarón, na Rua Joaquim Silva, na Lapa (Rio de Janeiro), que, como reza a cantiga popular²⁶, revestiu com mosaicos de ladrilhos coloridos uma escadaria que dá acesso ao bairro de Santa Teresa. Com a iniciativa e o trabalho do artista, sem apoio da administração local, a escadaria passou a fazer parte do patrimônio urbano carioca, tornando-se ponto de visitação turística e exemplo de uma apropriação do espaço cujo sentido político é dado exclusivamente por seu caráter público. Imune à ação de vândalos, foi catalogada como Patrimônio do Rio de Janeiro em 2005. Sua importância é publicamente reconhecida e sua visita, recomendada por guias de turismo. A explicação certamente reside em sua vitalidade como passagem, que agora promove o encontro de diferentes pessoas para conversar, cantar, descansar ou simplesmente meditar.

Segundo Nestor Canclini, mesmo que orientada por seus próprios interesses, “a ação privada nem sempre pode ser reduzida a uma simples agressão

²⁶ O verso principal da canção, “se essa rua, se essa rua fosse minha/ eu mandava eu mandava ladrilhar...” já denota a vontade de apropriação do espaço.

ao patrimônio, posto que alguns grupos apreciam o valor simbólico que incrementa o valor econômico”.²⁷

Por outro lado, o próprio Canclini alerta para o perigo da ação privada, uma vez que esta, quase sempre orientada pelo lucro econômico,

leva à exploração indiscriminada do ambiente natural e urbano, à expansão voraz da especulação imobiliária e do transporte privado, em detrimento dos bens históricos e do interesse das maiorias.²⁸

O sucesso de algumas intervenções privadas, que resultaram em marco significativo da vida urbana, não supõe que toda e qualquer ocupação do espaço público é bem sucedida. Em verdade tais ocupações são fenômenos característicos da cidade, que saem da esfera do controle administrativo e/ou por vezes se associam a ele.

Até a década de 1960, o que se entendia como arte pública era a construção de monumentos. De fato, mesmo sem o caráter espontâneo do grafite ou o engajamento político e urbano das intervenções artísticas contemporâneas, os monumentos são as primeiras manifestações de arte pública, como a entendemos hoje.

Entretanto, a simples colocação de obras no espaço público é um entendimento superficial da noção de arte pública. O que se espera de uma prática que envolve tantos interesses coletivos, é que funcione como movimento propulsor de um grupo social e de seu entorno. Por isso, se passou a atribuir importância à conservação de bens e monumentos, não apenas porque estes constroem a imagem da cidade, como o caso do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, mas porque injetam vitalidade em sítios históricos ou territórios urbanos degradados.

Para Roberto Conduru,

pinturas em fachadas, esculturas em praças – essas situações são por si só insuficientes para caracterizar a experiência pública da arte, pois, tanto os espaços coletivos são muitas vezes segregadores quanto a ocupação das ruas significa pouco diante das barreiras criadas historicamente entre a arte e o público. A questão da arte pública implica o estatuto da pintura, escultura,

²⁷ CANCLINI, Nestor. *O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional*. Revista do Patrimônio Histórico, Artístico Nacional. Iphan, 1994, nº23, p.101.

²⁸ *Ibid.*, p. 100.

arquitetura e urbanismo como artes, e das artes como elementos constitutivos de uma urbanidade democrática.²⁹

Françoise Choay observa que ao mesmo tempo em que a sociedade industrial se desenvolve, provocando a desumanização das cidades, a necessidade de preservação do patrimônio se intensifica, o que aprofunda o debate em torno da questão. Este processo, que segundo Choay, ocorre entre 1820 e 1960, resulta no questionamento da lógica do monumento como forma de revitalização do espaço urbano.³⁰

Em seu livro sobre a monumentalidade como uma metáfora do Estado, a pesquisadora Clara Emília Malhano ressalta que os monumentos históricos funcionam no sentido de elaborar uma imagem da realidade social. É preciso entender que o patrimônio cultural se constitui como tal porque é uma narrativa elaborada segundo princípios ideológicos, históricos e estéticos, vigentes no período em que o monumento é certificado como tal.³¹

Nestor Canclini define o patrimônio cultural como aquilo que

um conjunto social considera como cultura própria que sustenta sua identidade e o diferencia de outros grupos – não abarca apenas os monumentos históricos, o desenho urbanístico e outros bens físicos; a experiência vivida também se condensa em linguagens, conhecimentos, tradições imateriais, modos de usar os bens e os espaço físicos.³²

O autor também ressalta que a construção do imaginário é realizada, antes de tudo, pela vontade e imaginação populares:

as representações culturais, desde os relatos populares aos museus, nunca apresentam os fatos, nem cotidianos, nem transcendentais: são sempre re-presentações, teatro, simulacro. Só a fé cega fetichiza os objetos e imagens acreditando que neles se deposita a verdade.³³

A ideia de que a imagem da cidade é constituída segundo anseios privados e públicos explica o fascínio dos cariocas pelas frases moralistas e cristãs

²⁹ CONDURU, Roberto. *Cactos do asfalto*. Anais do 8º Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2001. p. 19.

³⁰ CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

³¹ MALHANO, Clara Emília Sanches Monteiro de Barros. *Da materialização à legitimação do passado: a monumentalidade como metáfora do estado : 1920 -1945*. Rio de Janeiro: Lucerna: FAPERJ, 2002.

³² CANCLINI, Nestor. *O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional*, p.101.

³³ *Ibid.*, p. 101.

do “profeta” Gentileza, que nos anos 80 pintou em pilares na entrada da cidade, frases rejeitando tudo que não é “gentil” segundo sua concepção, como o carnaval. Independentemente do conteúdo das frases, os cariocas entendem que elas conclamam a paz em uma cidade violenta, e mostram, ao mesmo tempo, o valor que conferem ao conceito de gentileza. A imagem/mensagem que o profeta procura transmitir colabora, apesar de suas contradições, na construção da imagem que o carioca faz de si mesmo, como povo gentil e afável.

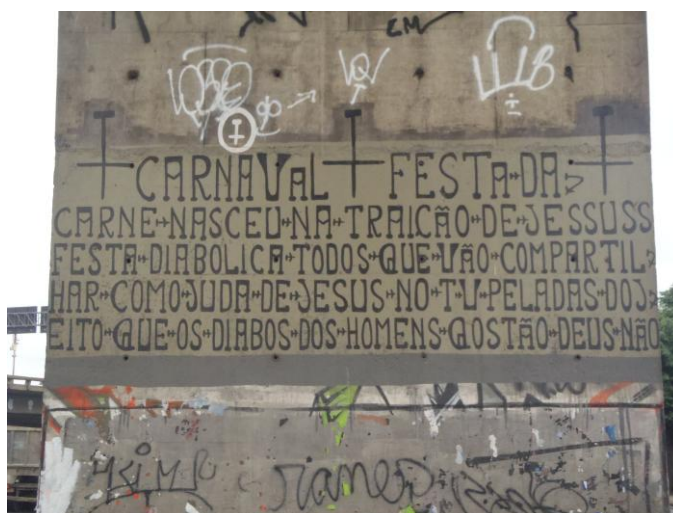


Fig. 2 Gentileza, pilares da Ponte Rio-Niterói.

Portanto, ainda que pareça evidente, é importante esclarecer que a constituição e a preservação do patrimônio obedecem e refletem leis e códigos, explícitos ou não, da própria sociedade, ou seja, corroboram a imagem que a cidade construiu e constrói de si mesma.

Neste sentido, Ângelo Serpa, observa que

se o espaço público é, sobretudo, social, ele contém antes de tudo as representações de produção, que, por sua vez, enquadram as relações de poder, nos espaços públicos, mas também nos edifícios, nos monumentos e nas obras de arte.³⁴

Se como afirma Malhano, o monumento é um bem comum, cabe ao Estado, como instituição detentora do poder público, o papel de zelar pela sua manutenção. Quando o Estado assume este papel, se torna também detentor do poder de certificar aquilo que deve ou não ser considerado patrimônio, e conservá-lo, o que significa muitas vezes, privilegiar interesses privados em homenagens, alocação de recursos, manutenção e reformas de edifícios e monumentos, isenção

³⁴ SERPA, Angelo. *O espaço público na cidade contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 19.

ou redução de impostos em obras de interesse público e ocupação do espaço urbano.

A elaboração desta discussão resulta em uma reflexão sobre a concepção da arte e do espaço público, vigente desde os anos 1950, marco da arte construtiva brasileira, aos dias de hoje, o que envolve um breve esclarecimento sobre o que entendemos como arquitetura moderna, uma vez que esta é determinante no cenário urbano carioca.

Giulio Carlo Argan, em seu livro *Arte Moderna*³⁵, identifica os princípios gerais da arquitetura moderna: em primeiro lugar, a prioridade do planejamento urbano em relação ao projeto arquitetônico, justamente por conta da necessidade de solucionar o problema de moradia da população, urgente à época do pós-guerra. A produção industrial foi otimizada neste sentido, e novos materiais e técnicas de construção foram utilizados e desenvolvidos. A arquitetura passou a ser compreendida como uma atividade essencialmente racional, que tem um papel fundamental para o progresso e a ordem social.

No Brasil, entre as décadas de 1930 e 1950, o debate arquitetônico envolvia a arquitetura moderna brasileira e suas possibilidades de atuar como instrumento de transformação da sociedade³⁶.

Nos anos 50, o fluxo migratório para a capital, Rio de Janeiro, intensificou-se, criando novas áreas habitacionais. As classes de maior poder aquisitivo passaram a ocupar a zona sul da cidade, aumentando a demanda por serviços nesta região. Somando-se a isso a precariedade dos meios de transporte público, assistimos ao extraordinário crescimento das favelas neste período³⁷.

Em artigo no livro *Depoimento de uma geração*³⁸, Argan tece um elogio à vitalidade de nossa arquitetura, ao mesmo tempo em que acentua a necessidade de desenvolvimento de ações de urbanismo, tarefa premente em uma sociedade como a brasileira, onde, para o autor, a arquitetura moderna “começou por

³⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras: São Paulo, 1992, p. 264.

³⁶ AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1987.

³⁷ ABREU, Maurício de. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar, 1987.

³⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Arquitetura moderna no Brasil*. In: XAVIER, Alberto (org). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 170 et. seq.

colocar-se o problema dos grandes centros administrativos e só posteriormente ‘desceu’ às questões da habitação, da edificação popular, do urbanismo”³⁹.

Por mais assertivo que seja Argan, ao apontar o desinteresse do urbanismo brasileiro pela moradia popular, não se pode negar que nossa arquitetura está imbuída de ideais próprios do projeto moderno. Tampouco se pode supor que a jovem arquitetura moderna brasileira pudesse solucionar tão rapidamente os problemas habitacionais de um país com as dimensões do Brasil. O Conjunto Habitacional Pedregulho, de Affonso Reidy, por exemplo, foi considerado como uma experiência vitoriosa na construção de moradias populares. Hoje, o conjunto Pedregulho ainda segue essa orientação, mas também sofre um processo de *gentrificação*, movimento de elitização que ocorre em praticamente todas as grandes cidades do mundo: abriga uma residência de artistas, além de moradores que escolheram viver no famoso edifício; de moradia popular, gradativamente, ele se torna um local de residência para membros da elite carioca.

Entretanto, a crítica de Argan ao urbanismo no Brasil não é totalmente anacrônica ou gratuita. No Rio de Janeiro, lugares como a Praça Juarez Távora e a Praça do Rússel, na Glória, abrigam juntos cerca de doze monumentos de distintas épocas, estilos e temas. Personalidades diversas, como São Sebastião e Baden Powel, compartilham o espaço com figuras não menos distintas, como Lasar Segall e Getúlio Vargas.

Tanto ecletismo corresponde à ausência de planejamento e reflexão sobre a arte pública, e contraria a ideia que o monumento deve ser colocado em um lugar estreitamente vinculado ao fato ou personalidade que rememora.

Já o Parque Carlos Lacerda, também conhecido como parque da Catacumba, na Lagoa Rodrigo de Freitas, foi planejado para ser um lugar que propicia o contato com a arte em meio à natureza. Com um acervo de esculturas mais que eclético, que variam de obras de Sérgio Camargo a artistas completamente desconhecidos do grande público, doadas em sua maioria por construtoras e empresas privadas, as esculturas sobrevivem em péssimo estado de conservação.

³⁹ Ibid., p. 172.

Dentro de outra perspectiva, em 1999, no Museu do Açude, foi criado um Espaço de Instalações Permanentes que tem por princípio, do mesmo modo que no parque da Catacumba, proporcionar à população um contato estreito com a arte contemporânea e a natureza. O que diferencia um e outro é que o acervo do primeiro, fruto do colecionismo de Castro Maya, é pensado e constituído dentro de parâmetros determinados e coerentes com seus fins, não foi feito a partir de refugos e doações aleatórias. Este espaço abriga obras de artistas contemporâneos, dentre os quais, dois são neoconcretos: Lygia Pape e Hélio Oiticica. Ressalte-se que este parque de esculturas se situa em uma área afastada da cidade, em meio à natureza, no perímetro da Floresta da Tijuca, e não foi criado segundo intenções urbanísticas de integração entre arte e cidade.

Assim, em um ambiente fortemente determinado pela arquitetura moderna que supõe, antes de tudo, a ideia de projeto e planejamento, é curioso notar a ineficácia ou ausência de políticas claras de ocupação de espaços públicos e preservação de monumentos.

Para Françoise Choay⁴⁰, a disseminação do ideário moderno na arquitetura representou um retrocesso no que seria um processo de valorização constante do patrimônio urbano: a rejeição do passado, própria do pensamento moderno, criou uma atitude de suspeita em relação ao patrimônio; atitude que, em extremo, sustentou durante algumas décadas os interesses a favor da especulação imobiliária.

No entanto, o pesquisador Julio Roberto Katinsky afirma que no Brasil, ao contrário, “todos os arquitetos modernos, em suas obras, conservaram sempre vínculos com o patrimônio”⁴¹. Esta afirmação de Katinsky, contudo, atesta mais a singularidade da arquitetura brasileira que adota as idiosincrasias da cultura local e as traduz em projeto arquitetônico, que uma preocupação real com a preservação do patrimônio.

Muito cedo, a arquitetura brasileira passou a se orientar pela arquitetura moderna. Lúcio Costa foi um dos seus mentores mais atuantes em termos de produção textual. Ao ocupar cargos como o de diretor da Escola de Belas Artes,

⁴⁰ CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*, op.cit.

⁴¹ KATINSKY, Julio Roberto. In: *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*, p. 17.

revestiu sua prática com a preocupação pelas raízes históricas e culturais do Brasil.

João Masao ressalta o impacto da natureza virgem da paisagem carioca na visão dos primeiros estrangeiros que vieram ao Brasil. Com isto interessa a Masao acentuar a singularidade da arquitetura moderna brasileira, inspirada e formada pela topografia e pela paisagem carioca⁴².

Os propósitos político-sociais da arquitetura praticada dos anos 1950 até os anos 1970 mostram-se complexos ao tentarmos situá-los ideologicamente, uma vez que grandes projetos eram encomendados e subvencionados pelo Estado, como a construção de Brasília. Assim, a ideia de uma arquitetura libertadora, capaz de transformar a sociedade, é sacrificada pela manutenção e “monumentalização” do poder do Estado. Nas palavras de Aracy Amaral:

As questões que se colocam, pois, são aquelas que assinalam o arquiteto como à margem da problemática social, pela própria engrenagem do sistema em que está inserido (Estado ou encomendeiro, na raiz da realização de sua atuação profissional), o que traz implícito o direcionismo de sua atividade pelas classes dominantes, além de sua crença na possibilidade de modificação da estrutura social através de sua própria atividade, esta bastante relativa, contudo, por estas mesmas razões.⁴³

É curioso notar como os princípios racionalistas da arquitetura moderna, sofreram uma torção quase literal no Brasil. Foi neste contexto que a arte neoconcreta se apresentou como um desenvolvimento da tradição construtiva brasileira, assimilando características da arquitetura moderna.

Relacionando a arquitetura moderna e o movimento neoconcreto, João Masao desvela estas afinidades, explicitando a singularidade neoconcreta:

Para o racionalismo concretista, portanto, a arquitetura produzida, sobretudo, pelos arquitetos cariocas no período de 30-60 estaria sob o signo de uma plasticidade arbitrária, pela falta de densidade social e desdém pela função. O Neoconcretismo, por seu turno, ao resgatar o valor expressivo dos meios plásticos, continuaria sustentando a poesia e a experiência individualista da obra de arte. Ambos, em suma, representariam uma espécie de regressão, já que afirmam valores que o projeto construtivo moderno havia duramente

⁴² MASAO, João. *Experiência moderna e ética construtiva – A arquitetura de Affonso Eduardo Reidy*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, PUC, 1994, p. 11.

⁴³ AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*, p. 276.

superado, como o conceito romântico de arte e do artista como ser inspirado, ou pior, o ideal da “arte pela arte” que a manteria afastada das contingências e fatalidades do real. Uma arte não-funcional só poderia recair numa prática decorativa, logo, inofensiva e ornamental à sociedade.⁴⁴

No Brasil, o chamado Estilo Internacional adota as peculiaridades da cultura local, rompendo com seus rigorosos e assépticos padrões, em especial na arquitetura carioca. A querela entre Max Bill e Lúcio Costa atesta o desvio dos arquitetos modernos brasileiros em relação à arquitetura praticada então: em 1951, a crítica de Max Bill à arquitetura brasileira e seu formalismo excessivo⁴⁵ acirra um debate que, travestido da dialética entre forma e função, parece destinado a uma eterna ambiguidade, própria da arquitetura moderna, que é ser ao mesmo tempo libertária e autoritária.

Autoritária, porque tende a eliminar a singularidade local, decorrente da maneira funcionalista como entende a habitação. Libertária, porque procura estender o direito à moradia digna a todos, otimizando a produção, de modo a ampliá-la, aumentando o uso de materiais pré-fabricados, padronizando assim moradias e edifícios comerciais e governamentais.

Não se pode negar, a importância do Estilo Internacional na arquitetura brasileira: um simples olhar para nossas periferias e centros urbanos, nos permite identificar a presença das formas e preceitos da arquitetura moderna, mesmo em sua negação, como é o caso das favelas.

Uma das principais idiossincrasias da arquitetura moderna brasileira é abrigar a anti-arquitetura da favela, onde os princípios racionalistas na arquitetura não vigoram, pelo contrário: ali a modernidade se faz notar apenas pelos dejetos industriais, muitas vezes a matéria-prima das construções nestes locais.

O movimento do neoconcretismo é o de se apropriar desta singularidade local e conferir a ela sentido e forma, através da operação estética. Tal como na arquitetura, nas artes plásticas, ao rigor formal é assimilado um novo dinamismo, proveniente deste afastamento dos artistas neoconcretos da ortodoxia moderna.

A forma urbana do Rio de Janeiro atesta um desvio dos princípios racionalistas da arquitetura moderna; a arte neoconcreta ecoa este desvio.

⁴⁴ MASAO, João. *Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria*, p.5. In: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/044.pdf>. Acesso em: 30/05/2012.

⁴⁵ BILL, Max. *O arquiteto, a arquitetura, a sociedade*. In: XAVIER, Alberto (org). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Pode-se dizer que a topografia da cidade engendrou um tipo de ocupação urbana que possibilitasse a vida de moradores e trabalhadores. Assim, a cidade se estendeu na direção da zona norte em um primeiro momento e atualmente segue sua expansão para a zona oeste.

Para que os trabalhadores pudessem residir próximos aos seus locais de trabalho, e dada a valorização crescente do solo no Rio de Janeiro, surgiram as favelas que, ao lado de muitas mazelas, se tornaram fonte de inspiração e produção artística.

A cidade do Rio de Janeiro apresenta um cenário em que geograficamente, as posições sociais são muito bem definidas: quem mora na favela é pobre e quem mora “no asfalto”, “vive bem”. A favela é o pior pesadelo da classe média carioca: apesar da legitimação da cultura da favela desde os anos 1920, com o samba e o carnaval, ela continua sendo um mal a ser extirpado da sociedade.

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), as favelas são “aglomerados subnormais”, nomenclatura que denota a visão de tecnocratas em geral sobre a favela⁴⁶. Contudo, há momentos em que estas demarcações sociais e geográficas são suspensas e, no carnaval, vive-se uma intensa ambiguidade entre “morro e asfalto”, a classe média assiste ao desfile dos favelados, que ostentam um luxo e exuberância em geral ausentes de sua vida cotidiana.

Da arquitetura moderna, a arte pública contemporânea herdou a vontade de ação política e a capacidade de reinvenção do espaço urbano. Toda manifestação artística no espaço público engendra uma discussão política, ainda que esta não tenha sido a intenção do artista. Assim, entre a manifestação artística espontânea e a colocação de monumentos, a arte pública deve ser entendida como uma forma alternativa de apropriação da cidade, cuja lógica é distinta da tradição pictórica que também se manifesta no grafite contemporâneo.

Espera-se da prática artística no espaço público, que tome em consideração o espaço que será ocupado, em suas nuances geográficas, históricas

⁴⁶ CEZAR, Paulo Bastos. *Evolução da população de favelas na cidade do Rio de Janeiro: uma reflexão sobre os dados mais recentes*. Coleção Estudos Cariocas, fevereiro de 2002. In: www.armazemdedados.rio.rj.gov.br. Acesso em: 29/04/2012.

e humanas, e que contribua qualitativamente para a organização da vida cotidiana do grupo que habita o entorno.

A arte minimalista, nos anos 1960, estabeleceu uma relação com o espaço distinta da tradição pictórica. O minimalismo abriu as portas para a pesquisa estética sobre o espaço, com instalações, *land art* ou a arte *site specific* que, como o nome sugere, explora a especificidade do local onde a obra de arte será colocada. Alguns teóricos da arquitetura chamam *genius loci* esse talento ou aptidão do lugar, revelado nesta prática que, segundo Miwon Kwon,

tomou o ‘*site*’ como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos construtivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares.⁴⁷

Seguindo a lógica do monumento, a arte do *site-specific* é amplamente conhecida e praticada, mas não necessariamente no espaço externo e, muitas vezes, quando projetada para o espaço público, obteve resultados opostos aos previstos pelo artista. Caso exemplar disso é a escultura *Tilted Arc*⁴⁸, de Richard Serra: o renomado escultor atravessou uma praça em Nova York com uma gigantesca escultura de aço, provocando a reação dos moradores que, ao final, conseguiram a remoção da obra.

O *Labirinto de Vidro*, de Richard Morris, um dos maiores expoentes da arte minimalista, instalado na Cinelândia por conta do evento Outras Ideias para o Rio⁴⁹, revelou-se, ao contrário da experiência de Serra, uma obra entusiasmante enquanto arte pública: trata-se de um labirinto totalmente transparente, de dimensões relativamente pequenas e que curiosamente, apesar da transparência das paredes e do tamanho, desorienta aqueles que o percorrem. O público assiste de fora a desorientação da qual foi vítima quando fez o mesmo percurso.

⁴⁷ KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Revista Arte & Ensaios, num. 17, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2008, p. 167.

⁴⁸ A escultura foi colocada na Praça Federal em 1981 e retirada em 1989.

⁴⁹ Evento realizado pela primeira vez em 2012 que, através de obras de arte temporárias no espaço público, pretende provocar a reflexão sobre a cidade.



Fig. 3: *Labirinto de Vidro*, Robert Morris, Cinelândia, 2012.

Contudo, se em um determinado momento histórico a arte do *site-specific* contribuiu para ampliar o conceito de escultura, pode-se dizer agora que este tipo de prática sofre de um fetiche pelo lugar, se descolando, como arte pública, de outros aspectos da vida dos moradores e passantes.

Atualmente a arte pública se apresenta fundamentalmente sob a classificação de “intervenção artística no espaço público”. Patrocinadas por instituições que exibem a obra de artistas fora de suas instalações, encomendadas pelo Estado ou realizadas espontaneamente por moradores e coletivos de arte, este tipo de ocupação do espaço urbano, manifesta uma nova relação entre arte e cidade:

Desvinculada de interesses de mercado dá voz a todos aqueles excluídos do sistema: comunidades alternativas, dissidentes políticos, artistas de rua, minorias sociais, entre outros. É movida por questões de interesse geral e por natureza híbrida, misturando cultura popular e cultura de massa.⁵⁰

Concluindo o raciocínio elaborado acima, Luiza Helena Ferreira acentua que a atuação destes grupos enfatiza a relação entre arte e público, orientando sua prática pela participação do espectador.

Assim, em seus melhores resultados, a arte pública promove relações entre grupos sociais distintos, desperta questões sobre a coletividade e o espaço urbano, além de reinventar significados para os lugares. A apropriação do espaço feita por artistas contemporâneos, mesmo que resulte em obras rejeitadas pelo público, é ainda relativamente inócua em termos urbanísticos, mas descolada de

⁵⁰ FERREIRA, Luiza Helena Guimarães. *Enredar-se: a arte de organizar encontros*, p. 21, rizoma.net, Artefato, in: www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf. Acesso em 28/04/2012.

sua função social, a arte no espaço público perde sentido e pode tornar-se onerosa ou mesmo opressora.

Em 1991 a videoartista Sandra Kogut, realizou um trabalho denominado “*Videocabines*”, onde a partir da instalação de videocâmeras, colhia depoimentos de qualquer pessoa que se dispusesse a falar, reunindo posteriormente estes depoimentos no vídeo “*Parabolic People*”.

O projeto de Sandra Kogut inspirou a criação, na Espanha, da *Barcelona Televisión* (BTV), cuja programação exibe depoimentos dados por moradores e turistas, gravados em câmeras espalhadas pela cidade, permitindo sua livre expressão. O trabalho autoral de Kogut tornou-se um instrumento da política municipal.

Em 2006, o artista Alexandre Vogler provocou comoção popular, ao pintar um tridente em uma encosta do município de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense. Do mesmo modo que a obra de Serra, o tridente foi retirado, atendendo à demanda da população, cujos princípios religiosos foram atingidos pela imagem, colocada acima da cruz de uma igreja católica.

Por outro lado, alguns trabalhos, como o de Morris, são extremamente gratificantes para os passantes e moradores da região, da mesma forma que a instalação “*Risos Contidos*”, de Marcos Chaves, colocada no Largo do Machado, em 2008. Consistia em container de navio, com porta e janelas fechadas, de onde se ouvia claramente gargalhadas e sons de uma festa acontecendo. O público se manifestava batendo à porta, colocando o ouvido à escuta na parede do container, ou simplesmente olhando com curiosidade a certa distância.

Em 2012, a imprensa carioca⁵¹ anunciou que o Instituto Amilcar de Castro cederia três obras em grande formato à prefeitura do Rio de Janeiro, marcando o espaço carioca com o trabalho do escultor, que possui inúmeras esculturas no espaço público, sobretudo em Minas Gerais. Esta iniciativa se deve aos esforços do detentor do acervo do artista, que não é preciso dizer, se beneficiou enormemente da valorização da obra de Castro.

Esta contradição, da iniciativa privada que se vale do patrimônio público (neste caso, as ruas da cidade do Rio de Janeiro), ao mesmo tempo em que oferece alguma espécie de contrapartida social, marca o universo da arte contemporânea

⁵¹ Jornal “O Globo”, 2º Caderno, Rio de Janeiro, p. 3, 10/05/2012.

carioca, vítima de anos de ausência de políticas públicas claras para a ocupação artística do espaço urbano.

Por outro lado, tais “iniciativas” acabam se tornando fundamentais para a vida cultural da cidade e colaboram na construção da imagem do Rio de Janeiro como uma cidade tradicionalmente festiva e alegre.

Por vezes, a simples existência de um foco de arte pode revitalizar áreas urbanas inteiras. Nos anos 1980, a abertura da Galeria Paulo Fernandes seguida da abertura do Centro Cultural Banco do Brasil, deu início a um processo de revitalização do entorno que perdura até hoje, com a implantação de uma escola de cinema, novas galerias de arte, bares e restaurantes. Fazendo a conexão entre estes espaços, a galeria Paulo Fernandes instalou em uma pequena e outrora abandonada praça, duas esculturas em grandes dimensões do artista José Resende, além de um grande painel fotográfico que registra outra obra do escultor. A solução encontrada pelo galerista para abrigar peças de grande formato, foi colocá-las no espaço público, ao acesso de todos.

A partir da década de 1990, com programas como o RioCidade⁵², acentuou-se a imposição de estátuas figurativas, celebrando personalidades. Muitas vezes desprovidas de significado para a população local, proliferam pelas vias públicas e se tornam uma saída imediata e fácil para combater a degradação urbana. Neste caso, sequer a lógica do monumento precede as ações do poder público: muitas vezes se tem o sentimento de que as estátuas foram colocadas a esmo pela cidade. São vários os casos de esculturas e monumentos “itinerantes”, como a famosa “*Baleia*”, de Ângelo Venosa, de 1990 que saiu da praça Mauá para o Leme e a “*Estrela do Mar*”, de Tomie Ohtake, de 1986, removida da Lagoa Rodrigo de Freitas.

Recentemente apenas, um programa da prefeitura contemplou a obra de artistas envolvidos com a história da arte contemporânea carioca, trata-se do programa Esculturas Urbanas, de 1996, que a partir da realização de um edital, selecionou artistas como Weissmann, Amilcar de Castro, Waltércio Caldas, José Resende e Ivens Machado para realizarem intervenções de caráter permanente na paisagem urbana.

⁵² O Programa RioCidade foi implementado durante a primeira gestão do prefeito César Maia, de 1993 a 1997.

Também em 1996 o “Santa Teresa de portas abertas”, que partiu da iniciativa dos artistas residentes no bairro em abrir seus ateliês ao público, passou a abrigar o “Interferências Urbanas”, evento em que artistas realizavam intervenções no bairro. Uma das mais famosas foi realizada pelo coletivo de artistas Imaginário Periférico, “*Fogo Cruzado*”, em 2002: foram colocadas nos trilhos do bonde que cruza a região, pedaços de estopa em chamas, chamando a atenção para o momento extremamente violento pelo qual passava a comunidade.

Neste cenário, em 2009, um grupo de artistas, historiadores, arquitetos e críticos de arte, elaborou um abaixo-assinado⁵³ solicitando que a prefeitura esclarecesse as práticas através das quais ocupa o espaço (e a memória) urbano com monumentos e obras de arte.

Deste modo, a atuação do Estado (mas também a negligência) revela que a arte pública ainda é pensada dentro de uma lógica monumental capenga, premissa oposta aos princípios do neoconcretismo, movimento que, apesar de seu “desvio”, herda da arte construtiva o rigor do planejamento, a vontade de dissolução da arte na vida, e princípios políticos contrários à apropriação do bem público pela iniciativa privada.

Roberto Conduru, em 2001, ressaltou que o caráter não memorialista e a vocação pública do neoconcretismo não foram plenamente desenvolvidos. O painel de Aluisio Carvão na Lagoa-Barra, as esculturas de Amilcar de Castro e Franz Weissman e, mesmo o Parangolé de Hélio Oiticica no Museu do Açude, são iniciativas tímidas de exploração das possibilidades neoconcretas em relação à cidade⁵⁴.

A experiência da cidade sugerida por artistas como Hélio Oiticica e Amilcar de Castro, aponta para uma solução neoconcreta de ocupação do espaço público, que une o rigor concreto e o “aqui e agora” da vida cotidiana, resultando hoje na apropriação do espaço urbano por artistas e ativistas, transformando suas intervenções em acontecimentos fundamentais na cultural do Rio de Janeiro.

É preciso desvendar agora em que medida a contribuição do Neoconcretismo afeta e afetou a vida da cidade, como o movimento que no limiar do seu desenvolvimento, transpôs o espaço pictórico e encontrou a experiência do

⁵³ O abaixo-assinado está disponível em: <http://www.gopetition.com/petition/28834.html>. Acesso em 03/05/2012.

⁵⁴ CONDURU, Roberto. *Cactos do asfalto*. Anais do 8º Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2001, p.20.

sujeito, uniu a “vocação pública” da sua tradição construtiva moderna com a singularidade da cultura carioca.

3 Do neoconcretismo à festa

O reconhecimento internacional de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, assim como a previsão da instalação de três obras de Amilcar de Castro na cidade, aponta para o fato de que o Neoconcretismo vem ganhando materialidade nas ruas e acervos da cidade que o abrigou. Contudo, ainda que a sobrevivência do neoconcretismo seja um tema enormemente discutido em relação à formação de novos artistas⁵⁵, a importância do seu legado para a cidade do Rio de Janeiro, não é, todavia, uma questão exaustivamente debatida.

Felipe Scovino, na introdução de seu livro de entrevistas com artistas contemporâneos atuantes após o neoconcretismo, alerta para o grande número de publicações e teses acadêmicas sobre o movimento e para a “herança contagiosa” de Lygia Clark e Hélio Oiticica⁵⁶. Ao tentar colocar em relevo as práticas artísticas contemporâneas afastadas do ideário neoconcreto, Scovino revela, ao contrário, a importância da investigação sobre a influência neoconcreta. Ademais, tentando ainda romper com os estereótipos que rondam a arte brasileira, o autor expõe sua própria angústia em ser parte do que considera um “povo exótico que ri da sua própria desgraça ao mesmo tempo em que somos súditos de um reinado de caipirinhas, mulatas, sexo, samba e malandragem”⁵⁷, assumindo os critérios da crítica de arte estrangeira que pretende colocar em xeque.

Ora maldita, ora benquista, a herança neoconcreta ainda está longe de ser compreendida em todo seu raio de influência.

Pode-se discutir se o fim do neoconcretismo representa uma falência dos seus princípios ou se esta falência não é, em verdade, a consumação das suas ânsias e da tradição construtiva da arte brasileira. A resposta é variável e, portanto, algo inútil: ruptura e vértice se mostram juntos aqui. Ronaldo Brito entende que:

o neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e sua explosão. É um objeto de estudo complexo exatamente por causa disto: em seu interior

⁵⁵ SALZSTEIN, Sônia. *Construção, desconstrução: o legado do neoconcretismo*. Novos Estudos-CEBRAP, nº 90, São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002011000200008&script=sci_arttext. Acesso em: 30/05/2012.

⁵⁶ SCOVINO, Felipe (org). *Arquivo Contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 9.

⁵⁷ *Ibid.*, p.11.

estão os elementos imputados à tradição construtiva e também a crítica e a consciência implícita da impossibilidade da vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira.⁵⁸

Esta discussão, apesar de rica, omite o que nos interessa aqui: a produção artística, após o neoconcretismo, mantém vínculos com ele ou este é simplesmente esquecido e abandonado? Ou seja, a imagem da cidade do Rio de Janeiro, que não se restringe ao âmbito da imagem visual, seria a mesma sem o neoconcretismo? Existiria o neoconcretismo sem o Rio de Janeiro e a confluência singular de personalidades, acontecimentos e encontros que resultou neste movimento artístico?

Nos anos 1950, reuniram-se na cidade artistas e intelectuais de diversos lugares do Brasil, como o grupo literário de Minas Gerais, por exemplo, formado por Otto Lara Resende, Rubem Braga, Fernando Sabino, Hélio Pelegrino, entre outros. Nas artes plásticas, os artistas neoconcretos eram oriundos de Minas Gerais, do Pará e até mesmo de São Paulo. Na música, um gênero autenticamente brasileiro, ganhou o gosto popular: uma mistura do samba com o jazz, a bossa nova.

A eleição de Juscelino Kubitschek iniciava um momento de otimismo no Brasil, que associado aos avanços da modernidade industrial, promovia o consumo de produtos importados, automóveis, lambretas, rádios de pilha e outros bens.

Este período é marcado pela euforia e pela fúria desenvolvimentista; o afã construtivo se revela na máxima “cinquenta anos em cinco”, utilizada como propaganda do governo Juscelino Kubitschek. O patriotismo se acentuou com a vitória brasileira na Copa Mundial de Futebol de 1958.

Neste ambiente, nas artes plásticas, em São Paulo, em uma atitude de “afastar a arte brasileira do âmbito de um diletantismo romântico”⁵⁹, em 1952 se formou o grupo Ruptura, por Waldemar Cordeiro, Lothar Charroux, Geraldo de Barros, e posteriormente por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, da revista *Noigandres*. Esses artistas e poetas desenvolviam a arte concreta,

⁵⁸ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p.49.

⁵⁹ NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: ad2, 2010, p.21.

tendência que surge no Brasil pouco antes da I Bienal de São Paulo e que se consolida a partir dela.

No Rio de Janeiro, em 1954⁶⁰, formou-se o grupo Frente, que tinha como membros Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros.

O neoconcretismo carioca nasceu da ruptura com o concretismo paulista, em 1959, e consolidou-se como movimento através do Manifesto Neoconcreto, publicado no suplemento dominical do Jornal do Brasil, um dos principais veículos do debate artístico-cultural da época. É no desvio do concretismo, que o neoconcretismo ganha relevância e sentido político.

Em 1960, a capital do Brasil se transferiu para a recém-construída Brasília, marco do modernismo arquitetônico brasileiro, retirando da cidade do Rio de Janeiro o *status*, e ônus, de capital do país.

Em seu livro “*Neoconcretismo - vértice e ruptura do projeto moderno*”⁶¹, Ronaldo Brito aponta a relevância do estudo da penetração das ideias concretas no Brasil entre 1930 e os anos 1960.

O concretismo, em seu momento, procurou se afirmar como posição contrária à arte modernista brasileira, praticada e dominada pelas figuras de Portinari, Lasar Segall e Di Cavalcanti, que ainda trabalhavam dentro de uma representação figurativa⁶².

Acompanhando a tradição construtiva, que “em conjunto representava acima de tudo uma ação no sentido de repropor um lugar social para a arte”⁶³, a arte concreta se desenvolverá especialmente na Alemanha e no Brasil através dos postulados da Escola de Ulm. Na arte concreta, o termo abstração ainda indica o vínculo com a representação figurativa: a geometria é utilizada para afastar a arte da representação da realidade, por isto o termo abstração era visto por artistas concretos, com certa desconfiança.

Segundo Ronaldo Brito,

⁶⁰ Algumas referências apontam o ano de 1953 como ano da formação do grupo Frente. Aqui preferimos nos basear na informação de Ferreira Gullar, poeta e teórico do neoconcretismo. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Nobel, 1985, p. 233.

⁶¹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p.30.

⁶² *Ibid.*, p.30.

⁶³ *Ibid.*, p.17.

a arte concreta surge como proposta de radicalização do método construtivo no interior das linguagens geométricas, sequência de um esforço para retirá-la do terreno do puro intuicionismo.⁶⁴

Assim, segundo o autor, frequentemente associada ao simples geometrismo, a arte concreta procura, através da forma geométrica, encontrar a essência universal da arte, garantida por princípios matemáticos, para que possa se desenvolver por si mesma, afastada da aura metafísica que durante séculos a caracterizou, e do “irracionalismo” característico de movimentos como o surrealismo, o dadaísmo e o expressionismo abstrato, ainda que muitas relações possam ser tecidas entre estes movimentos e o neoconcretismo.

Tradicionalmente, se associa a obra do artista suíço Max Bill à introdução da proposta concreta na arte no Brasil. Ferreira Gullar indica o ano de 1951 como data das suas primeiras manifestações⁶⁵. Segundo, porém, o depoimento da artista Lygia Pape, no filme *Neoconcretos*, de Kátia Maciel, a arte construtiva não teria sido trazida ao Brasil por Max Bill e outros na I Bienal de São Paulo, como se costuma acreditar. A disseminação das ideias concretistas no Brasil se deveria em grande medida aos esforços de Joaquín Torres-García e Maria Helena Vieira da Silva, artista portuguesa, frequentadora dos salões de Paris, e que viveu alguns anos no Brasil por conta da 2ª Guerra Mundial⁶⁶.

Outro pioneiro digno de menção foi Vicente do Rego Monteiro, pintor e dançarino, que viveu e estudou no Rio de Janeiro e Paris, e incorporou a geometria em seu trabalho, estabelecendo relações com o *art déco*⁶⁷, estilo marcante no Rio de Janeiro, desde o monumento mais importante da cidade, o Cristo Redentor.

Frederico de Moraes aponta para o fato de que o geometrismo dos concretos vai ser acolhido, não apenas aqui, mas na América Latina, por sua semelhança com a arte popular e indígena das distintas regiões, rompendo, portanto, com a crença de que a arte dos países “subdesenvolvidos” estava

⁶⁴ Ibid., p. 39.

⁶⁵ GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Nobel, 1985, p.232.

⁶⁶ MORAIS, Frederico. *A vocação construtiva da arte latino-americana (Mas o caos permanece)*. In: *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 103.

⁶⁷ CAMPOS, Haroldo. *Construtivismo no Brasil, Concretismo e Neoconcretismo*, 1992. In: *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p.115.

destinada à figuração, enquanto nos países “desenvolvidos” seria mais plausível trabalhar dentro de uma abstração elegante e inteligente⁶⁸.

Ora, considerando a influência da arte africana no cubismo, mais importante movimento de vanguarda do início do século XX, e se considerarmos também a importância da cultura africana na formação cultural brasileira, não estranharemos, como os europeus, que o geometrismo, somado ao ardor construtivo de nações relativamente jovens, encontre abrigo neste lado do mundo.

Os primeiros artistas a trabalhar com a arte concreta de fato, no Brasil, foram Mary Vieira, Franz Weissmann e Almir Mavignier⁶⁹, ainda que não se possa excluir a contribuição de Volpi, Milton Dacosta e Abraham Palatnik para a disseminação das ideias construtivas no país.

O concretismo latino americano seria, segundo as palavras do argentino Leopoldo Torres-Aguero, uma “geometria *caliente*”⁷⁰. A arte concreta, e em especial a neoconcreta, vai produzir um geometrismo de cores vibrantes, lírico, aéreo e sensual.

Fernando Cocchiarale elabora a história do neoconcretismo na seguinte ordem cronológica: em um primeiro momento surgem as propostas pioneiras de Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Almir Mavignier; o segundo momento acontece com a criação do grupo Frente e, finalmente, o terceiro e último momento se dá com a consolidação do neoconcretismo como movimento autônomo, desvinculado do grupo concreto.

Desde a formação do grupo Frente em 1953, podemos distinguir as diferenças que levariam à querela entre concretos e neoconcretos: o grupo Frente é conhecido pela heterogeneidade e origem burguesa da maioria de seus membros. Ronaldo Brito aponta o trabalho dos artistas concretos na produção industrial e no design como sinais do compromisso político ausente do neoconcretismo, que por sua vez estaria ainda imbuído do idealismo da arte e isolado da sociedade, mas considera que:

se o neoconcretismo era opaco politicamente e operava nos limites estabelecidos para a prática da arte na sociedade sem uma visão crítica de uma inserção social, ainda assim seria

⁶⁸ MORAIS, Frederico. *A vocação construtiva da arte latino-americana (Mas o caos permanece)*. p. 103.

⁶⁹ CAMPOS, Haroldo de, loc. cit.

⁷⁰ Ibid., p. 103.

simplesmente leviano considerá-los reacionários e algo no gênero. Tiveram, é claro, uma inscrição política no ambiente cultural brasileiro, cuja análise é extremamente complexa.⁷¹

Assim, apesar da aparente ausência de um compromisso político dos artistas neoconcretos, Ronaldo Brito ressalta inclusive a filiação político-partidária de alguns, no intuito de relativizar a rotulação destes artistas como “alienados politicamente”⁷².

Por outro lado, identificava-se entre os artistas neoconcretos certa inquietação em relação à recepção da obra de arte pelo público. O extremo desta atitude leva à ruptura com a obra bidimensional e fechada nesta superfície, de modo que o público deve passar a fazer parte das proposições artísticas, completando-as e dando-lhes sentido. Hélio Oiticica criou um neologismo para redefinir o papel do espectador: “participador”.

Atitudes radicais como as de Oiticica, revelam que, apesar de não tomar posições ideológico-partidárias, os artistas neoconcretos dispensavam a representação estética da política, e adotaram uma posição ética, possibilitando que os artistas hoje, atuem mais como propositores que como artistas, deslocando a noção de espectador para a noção de participante.

A fissura entre concretos e neoconcretos se suavizou quando, em 1967, Hélio Oiticica organizou a exposição Nova Objetividade Brasileira, antecipando a ideia de que o curador de arte, também pode ser um artista. Nesta mostra reuniu obras de artistas neoconcretos e concretos, convidando a expor, inclusive Waldemar Cordeiro, figura que teve um papel de destaque na formação do grupo concreto.⁷³

Consideramos que o desvio neoconcreto ocorre precisamente no encontro entre a arte e o “aqui e agora” da cidade do Rio de Janeiro dos anos 1950 e 1960. Entendemos, contudo, este “desvio” menos como ruptura e mais como conciliação ou mesmo exacerbação do projeto construtivo na arte, em sua proposta de desmaterialização da arte na vida.

Ronaldo Brito também se refere à ruptura neoconcreta, como algo parcial: “preso às suas delimitações mais amplas, ele polemiza (pela própria

⁷¹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 46.

⁷² *Ibid.*, p. 46.

⁷³ CAMPOS, Haroldo de, *op.cit.*, p.117.

prática dos artistas, inclusive) com seus postulados e opera de modo a rompê-los parcialmente”⁷⁴.

Neste sentido, João Masao, citando o exemplo da arquitetura de Niemeyer, afirma que:

A acusação de desvio de um caminho nada mais faz que revelar a crença num conceito evolutivo da história, que define etapas a serem cumpridas ao longo de um inevitável futuro. Ressalte-se, por isso, que tais “opções desviantes” se deram como ato de consciência. Com extraordinária e surpreendente precocidade Niemeyer identifica seus oponentes, não no já combatido e derrotado academicismo, senão justamente no “funcionalismo ortodoxo” e na “ditadura do ângulo reto.”⁷⁵

Mesmo rompendo com a arte concreta, a singularidade da obra de um artista como Oiticica não reside apenas em seu aspecto embriagante, de inspiração dionisíaca proveniente do morro e do samba cariocas, mas é singular porque também traz ressonâncias da arte construtiva: desde o geometrismo pictórico até a tomada de uma posição ética por parte do artista.

Identificamos assim a permanência em seu trabalho de uma ética própria do construtivismo, matriz das tendências concretas posteriores: segundo Ronaldo Brito, “o neoconcretismo permanece interessado na espécie de positividade que está no centro da tradição construtiva – a arte como instrumento de construção da sociedade”⁷⁶.

Atualmente, esta atitude política que, em extremo, supõe a dissolução da arte na vida, é reivindicada por artistas, que, no entanto, assimilam em suas propostas uma lógica distinta da que orientava as reflexões e a produção de artistas neoconcretos como Hélio Oiticica e Amilcar de Castro, uma vez que adotam procedimentos artísticos para consumo próprio, para a auto-legitimação do grupo em que estão inseridos e para seu êxito na mídia e no mercado de arte.

Apesar de não ser signatário do *Manifesto Neoconcreto*, Hélio Oiticica mantinha relações estreitas com os membros e ideias do grupo. Portanto, podemos e devemos considerar sua obra, ainda que tenha seguido outros caminhos posteriormente, como emblemática do neoconcretismo. Também vale a pena

⁷⁴ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 11.

⁷⁵ MASAO, João. *Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria*, p.5. In: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/044.pdf>. Acesso em 30/05/2012.

⁷⁶ BRITO, Ronaldo, loc. cit.

observar que sua primeira participação em uma exposição aconteceu em 1954, na II Exposição do Grupo Frente, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Seu trabalho nunca esteve tão em evidência como agora: exposições nacionais e internacionais, artigos, livros, filmes, projetos, incêndios, teses acadêmicas, homenagens. Tantas manifestações revelam a importância da investigação de sua obra, no sentido de obter uma melhor compreensão da arte brasileira atual, e em nosso caso, da arte carioca que tem como palco e objeto o espaço urbano.

Sua iniciação na arte se deu nas aulas de pintura de Ivan Serpa no MAM, em 1954. Cabe lembrar o papel do MAM neste período como ponto de encontro de artistas e intelectuais. A sociabilidade entre os membros do grupo foi investigada no artigo “Neoconcretismo e Sociabilidade”, de Sabrina Sant’Anna⁷⁷. O museu de Reidy⁷⁸ era então palco das inúmeras experimentações artísticas até o incêndio que destruirá grande parte do prédio e do seu acervo.

Hélio Oiticica rapidamente abandonou a pintura e a superfície bidimensional. Seu trabalho encontrou o espaço real em 1959, com os *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*. Sua obra ganhou a presença ativa do espectador, que agora circunda a obra de arte e completa, com seu movimento, a forma geométrica suspensa no espaço.

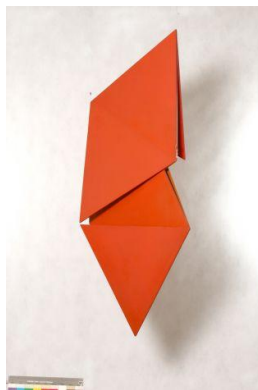


Fig. 4 Hélio Oiticica, Relevo Espacial, 1960.

Neto de um filólogo e filho de um cientista, fotógrafo e pintor⁷⁹, Hélio Oiticica herdou o rigor científico no planejamento e na preparação dos seus

⁷⁷ SANT’ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Neoconcretismo e Sociabilidade*. Revista Trapézio. Centro de Estudos Brasileiros (IFCH/Unicamp), nº 52, setembro de 2005. In: <http://www.ifcs.ufrj.br/~nusc/neoconcretismo.pdf>. Acesso em 05 de maio de 2012.

⁷⁸ Affonso Eduardo Reidy (1909 – 1964) projetou o MAM em 1954.

⁷⁹ Trata-se de José Oiticica Filho (1906- 1904), um dos mais importantes fotógrafos brasileiros.

trabalhos, mas encontrou suas maiores fontes de inspiração na cultura popular carioca, no samba, no carnaval, na arquitetura das favelas e nas ruas da cidade. É neste rigor quanto ao planejamento que primeiramente se manifesta a tradição da arquitetura moderna em sua obra: “o projeto moderno tem como pressuposto básico a legibilidade de seus processos”⁸⁰.

Seu percurso na cidade começava por sua residência no Jardim Botânico, passando pela casa da amiga Lygia Clark, na Rua Prado Júnior em Copacabana e seguia atravessando o centro do Rio pela Central e pelo Mangue, para finalmente chegar à Mangueira⁸¹.

Em 1964, conheceu a favela da Mangueira através do amigo e escultor, Jackson Ribeiro, que à época trabalhava com Amilcar de Castro na escola de samba homônima⁸². Logo, se tornou passista da ala “Vê Se Entende”⁸³, composta apenas pelos melhores dançarinos. Na favela, que já se adivinhava em seus *Penetráveis* de 1960, finalmente descobriu uma relação direta entre arquitetura e dança. A “não-arquitetura” da favela surgia como pura invenção, tal como o bailarino improvisando seus passos no samba. Os *Penetráveis* são labirintos coloridos, rigorosamente planejados, onde o artista buscava a possibilidade de transportar o participante para este universo que pôde vivenciar em suas andanças pela Mangueira. Segundo suas próprias palavras:

(...) quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo e uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter vital. O primeiro indício disso é o caráter de labirinto, que tende a organizar o espaço de maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna. O labirinto, porém, como labirinto, ainda é a idéia abstrata mais próxima da arquitetura estática no espaço. Seria, portanto, a ponte para uma arquitetura espacial, ativa ou espaço-temporal⁸⁴.

⁸⁰ MASAO, João. *Experiência moderna e ética construtiva – A arquitetura de Affonso Eduardo Reidy*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, PUC, 1994, p. 20.

⁸¹ OITICICA Filho, César, COHN, Sérgio e VIEIRA, Ingrid. Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.160.

⁸² *Ibid.*, p. 214.

⁸³ *Ibid.*, p. 162.

⁸⁴ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.29.



Fig. 5: *Parangolé Magic Square n°5 - De Luxe (Penetrável)*, Hélio Oiticica. Projetado em 1978 e construído em 2000.

O labirinto se revela nas ruelas estreitas das favelas e em seu caráter não planejado. Neste caso, a ausência de planejamento é o que propicia a sensação de imersão no espaço, de embriaguez e deriva. Enquanto o labirinto tradicional planeja a confusão, o labirinto da favela propicia a confusão precisamente pela falta de planejamento. Assim, é preciso compreender a favela em sua obra como fruto da experiência da cidade moderna também.

No caso do Rio de Janeiro, as favelas se situam nas partes mais altas da cidade, de mais difícil acesso, muitas vezes à beira de encostas perigosas. Não há tratamento de esgoto, nem fornecimento de luz ou água. Tudo é improvisado, da casa à rua, tal como a própria vida dos moradores, tal como os pés do sambista inventando seus passos.

A diversidade não é apenas material: os moradores, em sua maioria, são trabalhadores pobres e coabitam o espaço de pontos de tráfico de drogas, igrejas e templos, centros comunitários, milícias, quadras de ensaio para o carnaval, escolas e comércio. Enfim, a favela possui uma economia, uma estética e uma ética própria, que Hélio Oiticica descobrirá e traduzirá na forma dos *Parangolés* (1964), vestimentas feitas de vários materiais, que deveriam ser usadas pelos participantes da maneira que melhor lhes aprouvesse. Os primeiros a experimentar esta obra foram os passistas da Mangueira.

Feito de elementos encontrados na paisagem carioca, o *Parangolé* revive a estrutura da favela em sua própria estrutura: as cores e texturas se desvelam nos movimentos dos participantes. Segundo Hélio Oiticica, mais que uma obra de

arte, o *Parangolé* é a “definição de uma posição experimental específica”⁸⁵, obrigando quem veste à tomada de decisão sobre seus próprios passos e movimentos. Tal como os barracos, estes trabalhos são construídos com sobras e fragmentos⁸⁶.

Não se pode supor, no entanto, que a importância da obra de Hélio Oiticica consiste em tratar da temática “favela e asfalto”. Sua obra é extraordinária no sentido de que provoca no participante uma experiência direta da diversidade e riqueza tomadas da singularidade dos espaços cariocas, fundindo a obra na ação, no corpo e no espaço real, reinventando a arte.

Em sua obra, a questão da arte urbana não desponta de forma descomprometida, o que resultaria em puro adorno de um espaço re-significado por um esforço estético-urbanístico. Para Hélio Oiticica, trata-se da desmaterialização da arte na vida cotidiana e, portanto, sua realização no espaço público permite o acesso da maioria à arte, ou seja, é a radicalização da proposta construtiva.

A relação entre a arquitetura e o trabalho de Hélio Oiticica é bastante conhecida, não apenas por suas declarações, quando em *Aspiro ao grande labirinto* se pergunta se o que faz é arquitetura ou música⁸⁷. Evidentemente, a finalidade de um projeto arquitetônico é muito distinta da necessidade estética que orienta o trabalho do artista.

Neste sentido, o trabalho de Hélio Oiticica se apresenta mais como antiarquitetura e poderíamos pensar que a relação de sua obra com a arquitetura se dá pela negação. Contudo, um olhar mais aprofundado nos revela o sentido **positivo** da antiarquitetura do artista: a prioridade ao coletivo, ao público, ao todo enfim, e não somente ao individual e ao privado, assim como, na arquitetura, a priorização do plano urbanístico em relação ao projeto arquitetônico, denota o sentido político do seu trabalho. A partir do momento em que abandonou a pintura bidimensional, Oiticica voltou seus interesses para uma arte de caráter fundamentalmente coletivo, orientada para o público, e assim compartilhou a própria autoria da obra com o participante.

⁸⁵ OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica* (Catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 1996, p. 85.

⁸⁶ JACQUES, Paola B. *Estética da Ginga – A Arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p. 29.

⁸⁷ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, p.23.

Em 1961, apresentou no MAM a maquete de seu *Projeto Cães de Caça*, definindo-o como um jardim abstrato que poderia estar em qualquer cidade. Compõe-se de cinco dos seus penetráveis, além do *Poema Enterrado*, de Ferreira Gullar e do *Teatro Integral*, de Reynaldo Jardim. Hélio Oiticica definiu este trabalho da seguinte forma:

Acho que possui um caráter mágico, por um lado porque as obras que o compõem levam as pessoas que nele penetram a outro plano que não o cotidiano, e, por outro, por ser ele integralmente composto de obras estéticas.⁸⁸

No projeto *Éden* (1967), criou um parque de *Penetráveis*, *Bólides-cama* e *Ninhos*, de onde surgiu o conceito do *Crelazer* (1968)⁸⁹, que se projetará em várias obras suas: supõe o ócio e a preguiça como modos da fruição estética. Segundo Oiticica, “o Éden não está submisso entretanto a uma forma acabada, mas à proposição permanente do crelazer”⁹⁰. Isto quer dizer que a ideia do *Éden* permanece mesmo quando constituído por outras obras, contanto que se tenha em mente o lazer e a fruição estética.

Hélio Oiticica pensa o jardim como contemplação e a ideia de parque atende mais às suas inquietações sociais. Jardins podem ser privados, parques raramente o são. Ambos, entretanto, são construções humanas; o jardim é natureza construída, domada, circunscrita. Os dois são criados visando o lazer e o deleite estético, ainda que com diferentes formas e públicos. Seus jardins em verdade são parques que, por vezes, assemelham-se aos *playgrounds*, típicos da arquitetura e do urbanismo moderno. Possuem equipamentos de lazer e plantas. Hélio Oiticica jamais perde de vista, nas propostas de jardins, o aspecto do lazer e do ócio.

Assim, se a arquitetura moderna se faz marcante na paisagem da cidade do Rio de Janeiro, como já estabelecemos, não é possível pensar as relações entre a arte neoconcreta e a cidade, fora deste âmbito.

Neste sentido podemos pensar como herança material da arquitetura moderna para o neoconcretismo, o próprio equipamento urbano: caixas de areia são colocadas frequentemente em *playgrounds* e parques, usadas para entreter as

⁸⁸ OITICICA, Hélio. In: Oiticica Filho, César, Cohn, Sérgio e Vieira, Ingrid. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p. 28,29,30.

⁸⁹ *Ibid.*, p.13.

⁹⁰ OITICICA, Hélio. “As possibilidades do crelazer”. Documento datilografado em Paris, em 10 de maio de 1969, disponível no banco de dados do Programa Hélio Oiticica do Instituto Itaú Cultural, Número de Tombo: 0305/69. Disponível em:

crianças que ficam, do mesmo modo que os participantes que experimentam o *Éden*, entretidos com a própria ação em espaços cobertos de areia, folhas, poemas e livros. Nas palavras de Hélio Oiticica:

O *Éden* é um campus experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas – humano enquanto possibilidade da espécie humana. É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmos interior de cada um – por isso, proposições “abertas” são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para o “fazer coisas” que o participante será capaz de realizar.⁹¹

Em 1964 o Aterro do Flamengo foi inaugurado. Com a função de melhorar o fluxo viário da zona sul para o centro, também procurava, segundo as exigências do urbanismo moderno, disponibilizar para a população áreas de lazer. É notável a semelhança entre alguns destes equipamentos de lazer, labirintos feitos em concreto, coloridos, que reproduzem em seu interior, em pequena escala, o ambiente urbano, com mini-lanchonetes e banquetas, conhecidos popularmente como “Cidade das crianças”, com o *Parangolé Magic Square nº 5 De Luxe*, obra construída após a morte de Hélio Oiticica e projetada em 1977.



Fig. 6: Cidade das Crianças, Aterro do Flamengo.

A preocupação com o espaço e a coletividade é comum aos protagonistas e herdeiros do neoconcretismo. Um bom exemplo é a obra de Lygia Pape, *Divisor*, de 1968. Trata-se de uma grande malha de tecido, de 20 x 30 metros,

⁹¹ Oiticica, Hélio. *Éden*. In: Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, num.23, Rio de Janeiro, 1994, p.33.

permeada de fendas que permitem a passagem das cabeças dos participantes: estão unidos, apesar de cada um possuir seu próprio espaço na malha.

Assim, surge a questão mais vibrante do trabalho de Hélio Oiticica e de vários artistas contemporâneos a ele: a da participação do espectador. Se a fruição da obra não reside mais na contemplação passiva e se realiza na ação, no próprio corpo do espectador, agora participante, evidentemente o papel deste último deve ser repensado. A participação se torna o centro de sua obra, descobrindo nela a possibilidade de eliminação das fronteiras entre arte e vida.

Seguindo alguns dos princípios do que Argan denomina “ética da arquitetura moderna”, observamos que Hélio Oiticica também trabalha na “identidade entre processo artístico e processo crítico, entre atividade criativa e atividade didática”⁹², e podemos entender o *Parangolé* como herdeiro da sua influência da arquitetura moderna, seja na forma política do construtivismo, seja na forma metodológico-didática da Bauhaus⁹³.

A colaboração é a base da pedagogia da Bauhaus⁹⁴ e o mesmo se pode dizer do trabalho de Hélio Oiticica, quando solicita ao espectador que abandone sua atitude passiva diante da obra de arte e contribua diretamente na realização da mesma.

O contato com o samba e o carnaval foi decisivo para o surgimento dos *Parangolés*. Nos ensaios da escola de samba, o artista descobriu

aquela violenta tempestade da alma que surgia da multidão em certos momentos de intensificação do canto dramático, aquela repentina embriaguez que contagiava o ânimo, inteiramente sincera e desinteressada.⁹⁵

Com o *Parangolé*, obrigará o espectador a abandonar sua inércia, rejeitando a concepção de arte como distração passiva e inócua. É bastante sintomático o fato de que na primeira apresentação dos *Parangolés*, o artista e passistas da Mangueira foram impedidos pela direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de realizar sua *performance*; esta acabou acontecendo nos jardins. O comentário do artista plástico Rubens Gerchman, presente no evento, revela algo da confusão que se criou em torno de um trabalho totalmente

⁹² ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.8.

⁹³ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, p. 264.

⁹⁴ *Ibid.*, p.51.

⁹⁵ NIETZSCHE, F. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 94.

inesperado, que realmente promovia a intermediação entre a cultura erudita dos museus e a cultura da favela: “foi a primeira vez que o povo entrou em um museu. Ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco”⁹⁶.

Contudo, ainda nos trabalhos considerados mais embriagantes, Hélio Oiticica esconde uma ordem, um planejamento, uma ética herdada da arte construtiva. Assim, a contribuição neoconcreta adquire uma importância insuspeita: ela não se desmaterializa com a obra de arte, mas permanece sob a forma de projeto nas diferentes propostas artísticas posteriores, como no caso das intervenções urbanas realizadas por jovens artistas.

Curiosamente, em seu primeiro contato com a escola de samba, Hélio Oiticica colabora na cenografia realizada por Amilcar de Castro, escultor e designer.

Ambos os artistas interessam neste trabalho não apenas por suas semelhanças, como também por suas diferenças. De modos muito distintos desenvolveram uma relação importante com o espaço urbano: seja através das vivências e propostas de Hélio Oiticica para a cidade ou do encontro de Amilcar de Castro com a arte pública e o design gráfico.

Paralelamente ao seu trabalho como escultor e designer, Amilcar de Castro também atuou como docente. A docência também revela traços de sua filiação construtiva. Se Hélio Oiticica expressa sua preocupação didática na participação do espectador na obra de arte, Castro toma o caminho do ensino formal, lecionando na Universidade Federal de Minas Gerais⁹⁷.

Mineiro de origem e advogado formado, ao final de sua vida e obra, dedicou-se aos trabalhos em grande formato, marcantes na paisagem da capital de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Como Oiticica, Amilcar de Castro nunca esteve tão em evidência quanto agora, apesar de ter revolucionado, em 1959, as noções de espaço no plano do *design*, com a reformulação gráfica do Jornal do Brasil. O sentido geométrico e a exploração do espaço vazio nas páginas do jornal oferecia aos leitores, fundamentalmente moradores da cidade do Rio de Janeiro, um novo sentido de organização espacial.

⁹⁶ SALOMÃO, Waly. *Qual é o parangolé e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 59.

⁹⁷ NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: ad2, 2010, p.42.

Os veículos de comunicação de massas são considerados instrumentos de utilidade pública e não apenas a narrativa verbal do periódico colabora na percepção do espaço urbano, como também a organização visual do jornal opera do mesmo modo. Assim, quando promove a reformulação gráfica do Jornal do Brasil, Amilcar de Castro também redesenha a cidade, trabalhando com grandes formatos, como posteriormente faria no âmbito da escultura.



Fig. 7: Capa do Jornal do Brasil antes da reforma gráfica feita por Amilcar de Castro.



Fig. 8: Capa do Jornal do Brasil depois da reforma gráfica feita por Amilcar de Castro

Seu caminho na escultura começou nas aulas do curso de artes de Guignard, em Belo Horizonte. Segundo Ferreira Gullar,

sua passagem para a linguagem não-alusiva fez-se sem vacilações e, uma vez situado nesse novo campo, começou a trabalhar e a indagar na procura de sua significação profunda, de algo que tornasse essas formas puras veículos de significados que transcendessem a mera percepção física.⁹⁸

O “novo campo” a que Gullar se refere, é a arte concreta, com a qual o artista teve contato durante a I Bienal de São Paulo, em 1951.

Amilcar de Castro oferece ao ferro o mesmo tratamento que é dado ao papel, com dobras e cortes quase impossíveis no embate da solidez de um com a leveza do outro. É, fundamentalmente, um escultor do papel, mesmo quando utiliza o ferro, matéria-prima por excelência da sua obra.

⁹⁸ GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Nobel, 1985, p. 265.

O artista se refere ao ferro no seguinte texto:

É de chapa de ferro. De chapa porque pretendo, partindo da superfície, mostrar o nascimento da terceira dimensão. De ferro porque é necessário. É natural de Minas, está ao alcance da mão. Todo mundo sabe trabalhar em ferro. A superfície é domada – é partida e vai sendo dobrada. É quando, e por fatalidade, o espaço se integra criando o não previsto.⁹⁹

Segundo Octavio Paz, o poeta, tal como o escultor, traz a matéria à sua plenitude¹⁰⁰. Também Amilcar de Castro, para Rodrigo Naves, “soube lidar com o ferro visando realçar suas múltiplas facetas, sem reduzi-lo a uma rele matéria-prima a ser domesticada docilmente”¹⁰¹. Naves ainda ressalta a importância do ferro na obra do artista:

(...) a incorporação das contingências do ferro à sua escultura deve ter contribuído para uma compreensão mais aguda das formas de organização da convivência social no Brasil, ainda que por oposição. Explico-me: ao recusar a ordená-lo por meio de procedimentos técnicos que suspendessem sua resistência – a fundição, a solda, a pintura das superfícies, a fresagem -, Amilcar, talvez involuntariamente (o que só melhora as coisas), precisou equacionar um tipo de relacionamento que, ao mesmo tempo, pressupunha uma vontade de ordenação e uma realidade social pastosa, avessa às concatenações claras justamente porque não produzira diferenciações fortes. E assim, sua escultura dava conta de algumas dimensões decisivas de nossa história sem ceder a elas.¹⁰²

O corte e a dobra no ferro são emblemáticos do neoconcretismo: unem a resistência física da matéria e a interferência da vontade humana, promovem a “tensão entre rigor formal e resistência da matéria”¹⁰³, que corresponderiam, na busca neoconcreta, à união do cálculo mental à materialidade dos sentidos, o rigor no próprio desvio.

⁹⁹ CASTRO, Amilcar de. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: ad2, 2010, p.55.

¹⁰⁰ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.26.

¹⁰¹ NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*, p.21.

¹⁰² *Ibid.*, p. 40/41.

¹⁰³ *Ibid.*, p.26.



Fig. 9: *Corte e dobra redonda*, Amilcar de Castro, década de 1990.

A obra de Amilcar de Castro, através da surpresa, também convoca o espectador à ação – que não deve ser entendida em sentido estrito. Rodrigo Naves explica a relação entre o espectador e a escultura de Amilcar de Castro, da seguinte forma:

Curiosamente Amilcar de Castro chegará, por uma trajetória absolutamente moderna, a questões semelhantes àquelas que ocuparão profundamente a arte contemporânea, sobretudo as vertentes mais próximas dos minimalistas: a relação entre objeto de arte e o observador, com ênfase justamente no vínculo corporal que se estabelecerá entre ambos.¹⁰⁴

A vontade do artista desafia a solidez do ferro. Quando suas esculturas são colocadas em ambiente natural, se mostram orgânicas, dados os efeitos da natureza no ferro, ao mesmo tempo em que planejadas e, portanto, desafiadoras. É assim que o “espaço nasce forte, planta tem raiz e tempo”¹⁰⁵.

É na surpresa deste embate, da conciliação de natureza e vontade, que sua obra solicita a ação do espectador, desafiado pela tensão de um espaço que, circunscrito na forma escultórica, aponta sempre para a abertura, para a ruptura.

Segundo Ronaldo Brito, dentro do próprio neoconcretismo se formaram dois grupos. O primeiro levaria a cabo as ambições construtivistas, através de uma sensibilização da forma geométrica. Neste grupo Brito localiza o trabalho de Amilcar de Castro. O segundo trataria de romper com o construtivismo, operando

¹⁰⁴ Ibid., p. 36.

¹⁰⁵ CASTRO, Amilcar de. *Amilcar de Castro*, p.64.

no que Ronaldo Brito qualifica como “dramatização”, dando como exemplos, Lygia Clark e Hélio Oiticica¹⁰⁶.

Hélio Oiticica e Amilcar de Castro não possuem em comum apenas sua relação com a escola de samba, a filiação a um mesmo movimento ou a vivência na cidade de Nova York. A obra destes artistas, emblemáticos do neoconcretismo, aponta a solução neoconcreta de equilíbrio entre rigor construtivo e abertura sensorial que envolve o corpo e a ação do observador.

Trabalhando em polos opostos da mesma tradição, Amilcar de Castro mantém o objeto de arte, o trabalho incansável com a matéria e a regularidade da sua trajetória artística. Hélio Oiticica implode seus próprios preceitos e reinventa sua obra a cada passo, como um dançarino, rompendo com a matéria do seu trabalho, tornando-a cotidiana e tomando-a do cotidiano. O primeiro toma o caminho do equilíbrio apolíneo, o segundo realiza com rigor o delírio dionisíaco.

A permanência da tradição construtiva se manifesta no rigor com que exercem seu ofício e na sua relação com a arte pública, no caráter político-didático da obra de Hélio Oiticica, assim como na atuação de Amilcar de Castro como professor.

Entendemos a arte pública como uma poética que guarda vestígios desta visada política, própria do construtivismo, mas que, somada à embriaguez ou desvio do neoconcretismo, resulta muitas vezes na usurpação do espaço público em prol de grupos privados, ligados à cena da arte contemporânea carioca.

Neste sentido, apesar de revelar-se um crítico conservador, Rodrigo Naves afirma:

Hoje em dia algumas vertentes artísticas criticam a arte moderna de forma áspera: formalista, machista, elitista, despolitizada. A resposta que dão às limitações que veem nos modernos tende a voltar a uma arte narrativa, em que os mais diferentes elementos da realidade – de esperma a cadeiras, de sangue a tintas – são usados para fazer o mundo falar, como se fosse boneco ventríloquo.¹⁰⁷

Na rejeição da arte moderna em sua busca pela autonomia, o suposto engajamento político que envolve a prática da arte pública contemporânea omite sua principal característica, que é estar submetida a uma lógica de mercado, em

¹⁰⁶ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, p. 51.

¹⁰⁷ NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*, p.39.

uma sociedade onde o espetáculo e a experiência se tornam mais importantes que a reflexão estética e a interlocução entre os diversos grupos sociais.

É deste modo que a arte pública carioca, apesar de ter assimilado a ruptura neoconcreta, também promove o afastamento entre arte e público na criação de eventos e ocupações do espaço, realizados para o consumo exclusivo de críticos, especialistas, artistas e seu circuito fechado.

No Rio de Janeiro a arte pública manifesta seu engajamento político não apenas em suas propostas, mas no momento de realização da obra, frequentemente transformado em momento de celebração e festa.

Considerando a tradição carioca de festas populares, é possível compreender como ocorre este fenômeno de transformação da intervenção artística no espaço urbano em celebração, assim como sua carga política e revolucionária.

Na cidade do Rio de Janeiro, a arte pública reinventa-se como festa, como suspensão das normas habituais de convívio, e alcança os anseios próprios do movimento neoconcreto, dentre os quais, o principal é a assimilação da arte na vida.

4

Arquitetura da festa

No livro *La fiesta - Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*¹⁰⁸, Uwe Schultz reúne artigos de diferentes autores que abordam o tema da festa em períodos distintos. Da ostentação da festa de Opet, no Egito Antigo, ao poder revolucionário da festa durante a Revolução Francesa e ao festival de Woodstock, cada uma das celebrações descritas no livro é representativa de uma época e um modo de pensar característico.

Uwe Shultz define a festa como a “intensificação da vida em um curto lapso de tempo”¹⁰⁹. Assim, o término da festa é condição para sua existência, sem o que, não se poderia distinguir sua ocorrência. A festa não pode tornar-se cotidiana sob o risco de perder seu sentido: a festa é exceção, ou como define Odo Marquard, é uma “moratória da cotidianidade”¹¹⁰.

A origem da festa é religiosa. Segundo Schultz, “a pessoa humana só se faz festejante na festa religiosa”¹¹¹. Contudo, ela ultrapassa seu caráter de instrumento da religiosidade e assume as facetas da construção cívica, da transgressão e do simples prazer, constituindo um vasto campo de observação e reflexão sobre a sociedade. De acordo com Norberto Luiz Guarinello, “a própria definição de festa é, assim, um palco no qual se defrontam diferentes interpretações do viver em sociedade”¹¹².

Para ele,

não existe, na verdade, uma conceituação minimamente adequada do que seja uma festa. Festa é um termo vago, derivado do senso comum, que pode ser aplicado a uma ampla gama de situações sociais concretas. Sabemos todos, aparentemente, o que é uma festa, usamos a palavra no nosso dia-a-dia e sentimo-nos capazes de definir se um determinado evento é, ou não, uma festa.¹¹³

¹⁰⁸ SCHULTZ, Uwe (org). *La fiesta Una Historia cultural desde La Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

¹⁰⁹ Ibid., p.14.

¹¹⁰ MARQUARD, Odo. *Pequeña filosofía de La fiesta*. In: *La fiesta Una Historia cultural desde La Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p.359.

¹¹¹ SCHULTZ, Uwe. *El ser que festeja*. In: *La fiesta Una Historia cultural desde La Antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p.11.

¹¹² GUARINELLO, Norberto Luis. *Festa, trabalho e cotidiano*. In: JANCSÓ, István e KANTOR, Iris (orgs). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*, Volume 2. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001, p. 970.

¹¹³ Ibid., p. 969.

Apesar desta dificuldade, seria impossível tratar das ocupações artísticas no espaço urbano carioca, sem compreender a origem e tradição das festas populares, em especial do carnaval, que se tornou marcante na experiência de muitos dos artistas neoconcretos.

István Jancsó e Iris Kantor elaboraram uma breve historiografia da festa na cultura brasileira: um primeiro grupo de estudiosos que aborda o tema surgiu no final do século XIX e procurava “nas manifestações lúdicas os fundamentos ontológicos, étnicos e raciais da nacionalidade brasileira”¹¹⁴.

O segundo grupo se formou em torno dos anos 30, reflexo do movimento moderno e da formação das primeiras gerações de cientistas sociais. Este grupo diferencia-se do anterior porque,

procurou dar um tratamento menos folclórico e mais sociológico aos dados coletados na pesquisa de campo. As preocupações dos cientistas sociais centraram-se no impacto sobre as culturas tradicionais dos processos de urbanização acelerada, no papel da mestiçagem, no sincretismo religioso, nos processos de aculturação e integração dos imigrantes estrangeiros à cultura local.¹¹⁵

A partir dos anos 70, começa a se formar um terceiro grupo, cujas reflexões atestam a complexidade do tema da festa, abordando-a através da sociologia, antropologia, literatura e da arte, com diferentes fontes documentais.

Assim, apesar da relativa escassez bibliográfica, a reflexão sobre a festa em suas relações com as artes, se enriqueceu a partir da década de 70:

se torna visível maior sofisticação de abordagens e a confrontação de diferentes tipos de documentação, envolvendo não só a literatura de viagens, memórias, romances, panegíricos, fontes judiciárias e criminais, além de documentos cartoriais, recenseamentos e fontes camerárias e eclesiásticas, relação que, percebe-se, está longe de ser completa, e à qual cabe acrescentar o crescente recurso à documentação iconográfica, aos objetos da cultura material e aos registros da memória oral e gestual.¹¹⁶

A multiplicidade de abordagens e fontes que a festa oferece impede que seja pensada fora do seu caráter plural e interdisciplinar.

¹¹⁴ JANCÓSÓ, István e Kantor, Iris. *Falando de festas*. In: Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa, Volume 1. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001, p. 4.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 5/6.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

Em seu livro “O Império do Divino”, tomando a festa do Divino Espírito Santo como emblema, Martha Abreu discorre sobre a tradição das festas populares e como colaboram e colaboraram na construção da imagem do Brasil:

Do senso comum à produção acadêmica, passando pela literatura, relatos de época e de viajantes estrangeiros, é forte a tendência de se considerar a festa, no Brasil, mais costumeiramente, a festa carnavalesca, como o local do encontro, mistura e comunhão entre todas as etnias e classes sociais – base importante do que seria a marca singular e positiva da nacionalidade brasileira.¹¹⁷

Apontando para as semelhanças entre as festas carnavalescas de hoje e as festas do Divino, Martha Abreu afirma que, desde o século XIX, esta suposta singularidade é construída, promovendo “a aproximação entre as festas e os traços que definiam a nação ou, em escala menor, a cidade e sua gente”¹¹⁸ Assim, Abreu aponta diretamente o êxito do Divino como elemento fundamental “na associação, no caso positiva, entre festa e nacionalidade”¹¹⁹, e revela a importância das festas populares na constituição da identidade nacional.

A festa é caracterizada por Neyde Theml como acontecimento fundamentalmente voltado para a coletividade, livre de tensões cotidianas, prene de identificação e promoção social, capaz de promover a integração da família e da sociedade, além do apuro estético. Ademais, a festa gera uma economia própria e promove a coesão política, revelando-se também lugar de memória e de transgressão¹²⁰.

Da mesma forma, Odo Marquard observa que a própria natureza se torna festa na sociedade moderna, é também uma suspensão do tempo e do espaço cotidiano: jardins, parques, zoológicos e aquários são configurados como equipamento de lazer¹²¹.

A tradição das festas populares no Rio de Janeiro inicia-se sob a forma das procissões religiosas que, ao mesmo tempo em que consolidavam o sentimento de pertencimento à sociedade brasileira, teatralizavam as figuras da monarquia portuguesa.

¹¹⁷ ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 2009, p. 129.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 129.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹²⁰ THEML, Neyde. In: Lima, Alexandre Carneiro Cerqueira. *Ritos e Festas em Corinto Arcaica*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010, p.10.

¹²¹ MARQUARD, Odo. *Pequeña filosofía de la fiesta*, p. 363.

As procissões, religiosas ao longo da história do Rio de Janeiro, foram gradativamente se transformando em festas; a maior delas é o carnaval.

O carnaval surgiu nas casas de família e estendeu-se pela rua, transformando o espaço e configurando-se em blocos carnavalescos e, posteriormente, em escolas de samba:

Existem ruas inteiras que assumem um aspecto quase privado, relacionando-se com suas residências e se abrindo para elas, com iluminação e decoração próprias, fazendo o seu próprio desfile e concurso de fantasias.¹²²

Segundo Roberto Da Matta, o carnaval corresponde a uma descentralização da sociedade, onde o caminhar se transmuta em desfile, pois se trata de um caminhar,

altamente ritualizado porque é abertamente consciente de si mesmo. Nele não importa muito aonde se quer chegar e o modo como se chega, mas simplesmente caminhar sem rumo e sem direção, gozando intensamente o ato de andar, ocupando as ruas do centro comercial da cidade, local das leis impessoais e desumanas do trânsito do mundo diário.¹²³

Inicialmente uma festa familiar, o carnaval se consolidou como espetáculo com a criação do sambódromo, de Oscar Niemeyer, em 1984¹²⁴: o desfile das escolas de samba é um dos maiores eventos que a cidade promove e ganhou magnitude e profissionalismo à medida que a cidade se desenvolveu. Hoje, o carnaval ganha novamente as ruas, e patrocinado por grandes empresas, permanece na fronteira entre o público e o privado.

Uma das características mais marcantes no carnaval é o uso de fantasias, máscaras e adereços nos dias de folia. Assim, os papéis são trocados definitivamente por um breve período de celebração, uma vez que a transformação atinge o próprio corpo do sujeito.

Leander Petzold se ocupou dos carnavais do sul da Alemanha e ao dissertar sobre o costume alemão de realizar tribunais de máscaras, atestou o caráter de justiça, e mesmo de sanidade social do carnaval.¹²⁵

¹²² DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p.87.

¹²³ Ibid., p.89.

¹²⁴ FREITAG, Barbara. *Teorias da cidade*, p. 145.

¹²⁵ PETZOLD, Leander. *Fiestas Carnavalescas. Los carnavales em La cultura burguesa a comienzos de La Edad Moderna*. In: *La fiesta Uma Historia cultural desde La Antigüedad hasta nuestros dias*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 152.

Excetuando-se blocos tradicionais da cidade como o Cordão do Bola Preta ou Cacique de Ramos e os carnavais pequenos e familiares, o carnaval de rua sofreu o impacto do planejamento urbano moderno em sua ambição de domesticar o espaço: a construção do sambódromo, circunscreveu durante anos o carnaval aos desfiles oficiais e aos bailes de clubes, com ingressos pagos. Contudo, a partir da década de 90, os blocos de rua voltaram a ocupar a cidade nos dias de folia. No carnaval de 2011, foram registrados 465 pedidos de autorização de blocos na prefeitura do Rio de Janeiro¹²⁶.

Ao mesmo tempo em que o desfile carnavalesco do sambódromo se apresenta como o maior espetáculo da cidade, as ruas são tomadas por foliões que fogem a todo o sincronismo do desfile das escolas de samba. Segundo Angelo Serpa, estas manifestações populares e espontâneas não estariam fadadas ao esquecimento, mas, pelo contrário, são instrumentalizadas, como se fez com o sambódromo.

A dimensão dessas manifestações culturais se opõe ao caráter ‘técnico-científico’ dos modernos complexos culturais (teatros, salas de concerto e óperas, cinemas *multiplex*), mas ambos participam da instrumentalização cultural da cidade contemporânea. Desse modo, a cidade-festiva vai substituindo pouco a pouco a cidade-máquina, transformando todo o espaço urbano em equipamento cultural.¹²⁷

Assim,

Nasce a cidade da “festa-mercadoria”. Essa nova (velha) cidade folcloriza e industrializa a história e a tradição dos lugares, roubando-lhes a alma. É a cidade das requalificações e revitalizações urbanas, a cidade que busca vantagens comparativas no mercado globalizado das imagens turísticas e dos lugares-espetáculo.¹²⁸

Como no caso do samba e do sambódromo e o ressurgimento dos blocos de rua no Rio de Janeiro, à medida em que manifestações culturais alternativas se tornam legítimas perante a sociedade, e em extremo se tornam eventos massivos, também ocorre o movimento contrário de reafirmação e criação de novas tradições.

¹²⁶ Dados disponíveis em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=2195119>. Acesso em: 06/07/2012.

¹²⁷ SERPA, Angelo. *O espaço público na cidade contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 108.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 107.

A festa, fenômeno estritamente humano, caracterizada, no caso do carnaval, como inversão de papéis, é, em si, um acontecimento saudável para a sociedade. Contudo, o risco de uma “cotidianização” da festa e, em uma sociedade de massas, de espetacularização, a torna um tema digno de atenção, sobretudo em uma cidade que forjou para si uma forte tradição de festas populares.

A espetacularização dos acontecimentos é uma realidade da sociedade de massas, e a vida urbana é permeada por megaeventos promovidos por empresas privadas e/ou pelo Estado, para multidões que vivem em megalópoles.

Deste modo, o que se pode observar é uma transformação das tradições populares em mega eventos no espaço público, sob o controle das autoridades e do capital de grandes empresas.

O espaço público é, por excelência, o palco das representações sociais e, acompanhando a tradição carioca das festas populares, a apropriação do espaço urbano por ativistas em geral e coletivos de artistas¹²⁹, em suas melhores realizações, adota características da festa, sujeitando a experiência estética à experiência do evento.

Ao ressaltar o aspecto sensual e anárquico dos ritos carnavalescos, deixa-se de considerar o poder da festa como instrumento de transgressão política e de valores em geral. Um curioso exemplo da festa como transgressão política foi o evento “*Carnaval contra o capitalismo*”, realizado em 1999¹³⁰, que denota o precisamente o caráter subversivo que o carnaval pode adotar.

A tradição festiva da cidade do Rio de Janeiro, que se manifesta, sobretudo no carnaval, vai atrair os artistas neoconcretos, cuja herança construtiva, de transgressão política, encontrou aí livre campo para seu desenvolvimento.

A transformação do público passivo em participantes ativos, que tal como no carnaval inventa seus próprios passos e personagens, é fundamental para um grupo importante de artistas, como Lygia Clark, Lygia Pape e, evidentemente, Hélio Oiticica.

¹²⁹ O surgimento de coletivos de artistas ganhou força nos anos 90, com a criação do coletivo “Imagário Periférico”, em 1992.

¹³⁰ MESQUITA, André. *Arte-ativismo: interferência, coletividade e transversalidade*, rizoma.net, Artefato, p.16. In: www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf . Acesso em 18/05/2012.

A descrição do desfile carnavalesco feita por Roberto da Matta aproxima-se da proposta artística de obras importantes como os já citados *Parangolés*, de Hélio Oiticica:

(...) com cada participante realizando um gesto diferente do outro dentro de um conjunto de passos convencionais. Como consequência, há uma grande possibilidade de dar vazão a inovações e interpretações pessoais a cada gesto.¹³¹

No cenário atual, um coletivo de artistas como o Opavivará¹³², da mesma forma, atribui um papel essencial à participação do espectador, “o público não é apenas convidado a interagir, mas a ação depende da participação desse para acontecer”¹³³.

Vale notar, entretanto, que a ideia de interatividade na arte pode se mostrar, especialmente no âmbito das novas tecnologias, uma forma fácil de mascarar o vazio de determinadas proposições estéticas. Afinal, quem interage com o que e com quem? Em geral, as propostas de arte eletrônica têm por público aqueles que frequentam os equipamentos culturais da cidade. Seu êxito depende da “diversão” que proporcionam ao participante, e a interatividade se dá pelo manuseio de botões e projeções acionadas pelo espectador.

Neste sentido, Ricardo Rosas afirma que,

(...) a aparente vitalidade da arte atual esconde um profundo esgotamento que não se limita à migração de códigos já plenamente digeridos, mas que abarca igualmente o estado “em suspenso” que ela mesma se encontra hoje, sua flutuação na superfície sem fundo de um hedonismo cínico, à parte qualquer idealismo, ética ou relação com a realidade mais próxima.¹³⁴

Por outro lado, os artistas neoconcretos, ainda afastados historicamente do avanço tecnológico dos anos 90, propunham a participação do espectador na obra de arte, mas o sentido desta participação, além de tornar o espectador ativo, busca a transformação do sujeito e da sua relação com a arte de modo geral, não ficando restrita ao âmbito dos grupos que frequentam a cena da arte contemporânea.

Entre a festa, o espetáculo e a legítima inquietação estética, dos anos 90 em diante galeristas e artistas passaram a ocupar o espaço urbano com

¹³¹ DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e heróis*, p. 46.

¹³² Coletivo de artistas formado em 2005.

¹³³ Dados disponíveis em: <http://opavivara.com.br/sobre/>. Acesso em 18/06/2012.

¹³⁴ ROSAS, Ricardo. *(INS)Urgência*, Rizoma.net, Artefato, p.9. In: www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf. Acesso em: 20/05/2012.

manifestações estéticas. Os *vernissages* em galerias privadas, outrora eventos estritamente formais e sisudos, tornaram-se celebrações que podem ocupar as ruas. Por outro lado, as grandes instituições solicitam convites, vestimentas e atitude comportada na abertura de suas exposições, restringindo o acesso a críticos, “famosos”, compradores, artistas e amigos.

A utilização do espaço público como espaço da experiência estética, por parte de uma instituição ou galeria, remonta à criação da Galeria do Poste, em Niterói, nos anos 1990.

Com o mercado de arte estagnado e o distanciamento crescente entre a arte e o público leigo, a Galeria do Poste procurou espaço e visibilidade no poste de luz da rua que a abrigava, atuando na interface entre público e privado e usando o equipamento urbano como metáfora poética.

A cada mostra, um artista era convidado para interferir no poste em frente à galeria, promovendo o intercâmbio com o espaço urbano, e inspirando futuras iniciativas como a da galeria A Gentil Carioca, a trabalharem entre as relações da arte e a cidade.

Criada em 2003 por iniciativa de um grupo de artistas¹³⁵, com uma proposta de expor obras de jovens talentos, ainda desconhecidos do grande público, os melhores artistas da Gentil Carioca, são sem dúvida, seus sócios. Seu primeiro grande evento em 2004, a celebração de um ano de existência da galeria, foi uma obra-festa, “*O Baile*” da artista Laura Lima, uma das sócias da galeria. Vários artistas foram convidados a trajar-se com vestes barrocas, feitas sob a inspiração de uma tela de pintura. Aqui, a própria artista-galerista elegeu o baile como um norte de sua produção artística naquele momento, imprimindo a festa como marca da galeria.

A galeria Gentil Carioca promove a abertura de exposições aos sábados ou à noite (quando, de modo geral, todos podem ir e as atividades comerciais da área são suspensas) e é aberta ao público.

Esta obra-galeria que é a Gentil Carioca, pode ser gerida a partir do gosto de seus proprietários: de certa forma, como os artistas neoconcretos, está fora dos ditames mais rígidos do mercado de arte e abarca uma fatia deste formada por pequenos colecionadores e entusiastas; seus compradores são menos instituições e

¹³⁵ Ernesto Neto, Laura Lima e Márcio Botner.

grandes colecionadores do que artistas jovens, que apostam também no sucesso de seus companheiros de geração.

A galeria ainda se beneficia, entre outras coisas, do crescimento do mercado e da produção de arte no Brasil e do desenvolvimento geral do país na última década. Mas o sucesso da galeria como empreendimento comercial também se deve à difusão da arte contemporânea brasileira no exterior, fruto do reconhecimento internacional de artistas brasileiros como Hélio Oiticica e Lygia Clark e do neoconcretismo em geral.

A influência destes artistas é marcante não apenas na assimilação de sua influência obra na obra de Ernesto Neto, sócio mais renomado da galeria. Há cinco anos, a Gentil Carioca promove o evento Abre-alas, no período do carnaval. Trata-se de um baile à fantasia, nos moldes de um bloco de rua que, contudo, não desfila. No Abre-alas de 2012, o artista Márcio Botner, sócio da galeria, travestido de mulher, afirmou para o público presente, em breve discurso, que aquele acontecimento não seria possível sem a experiência de Hélio Oiticica.

Evidentemente, o nome de Ernesto Neto também confere à galeria visibilidade e alcance fora do país. Contudo, pode-se pensar que o êxito da Gentil Carioca se deve ao entusiasmo dos artistas que a gerenciam e que insistem em revitalizar a área com suas festas e *performances*. Ao usar a parede externa do sobrado que abriga a galeria como suporte para obras de artistas convidados, estabelece um diálogo permanente com o público de comerciantes, prostitutas e bares que habitam suas redondezas.

Localizada em uma área de intenso comércio popular conhecida como Saara, nas redondezas do Centro Cultural Hélio Oiticica, desde sua criação a Gentil Carioca desempenhou o papel paralelo ao do poder público: incentivar o processo de revitalização de uma área urbana degradada, a região da Praça Tiradentes. Atualmente se consolida como espaço fundamental para a vida cultural da cidade através de alianças com centros culturais e galerias das redondezas.

No jornal “O Globo”¹³⁶, os *vernissages* da Gentil Carioca são especialmente recomendados. Vale notar que o jornal refere-se especificamente às inaugurações, e não às exposições que a galeria abriga.

¹³⁶ Jornal “O Globo”, 2º Caderno, Rio de Janeiro, p. 5, 20/08/ 2012.

Aqui cabe ressaltar a importância da curadoria na arte atual: o curador se torna um mediador entre arte e público, garantindo para si uma posição central no campo da arte. Seu papel, como aquele que elege o que vale a pena ser exposto e em que contexto, se transforma no papel de um artista, que deve poder justificar a escolha de determinadas obras em detrimento de outras, tornando o colecionismo mesmo, uma forma de expressão artística. Hélio Oiticica, na proposta do *Éden*, ao reunir seus trabalhos com o de outros artistas em uma única proposição, antecipa esta tendência.

Talvez a obra mais significativa que a Gentil Carioca possa apresentar ao público seja exatamente os eventos que realiza e que acabam por tornarem-se grandes celebrações. O caráter coletivo destas festas apela para a apropriação do espaço em nome do público, da “coletividade”.

No entanto, cabe-nos perguntar sobre a natureza desta ocupação e revitalização do espaço urbano: até que ponto o que aconteceu não foi uma privatização do espaço em favor de um grupo seleto de artistas e amigos? Esta pergunta só pode ser respondida levando-se em conta que a contaminação entre arte, política, mercado e espetáculo são considerados fatores básicos na compreensão do ambiente artístico carioca hoje.

Em 2007, em uma casa na Rua Jornalista Orlando Dantas, no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro, um grupo de artistas organizou um evento em que cada um se apropriaria de um espaço da casa para fazer uma intervenção. Este evento já havia acontecido anteriormente sob o nome de Orlândia. Desta vez, chamou-se “Associados”, apoiado em um discurso que ressaltava a ideia de coletividade e de colaboração entre todos os participantes. Neste caso, não se trata de uma apropriação do espaço público, mas ficamos ainda na esfera da arte urbana, ainda que reservada aos seus “clubes”.

Nestes eventos todos participam, isto é, todos os convidados. A exposição consiste na ocupação coletiva da casa. Acontece que todos os convidados estão ali porque pertencem a um grupo que sabe e frequenta este tipo de acontecimento, e se interessa por estas práticas. A casa em que se deram as ocupações ficava fechada e para entrar era preciso tocar a campainha; assim, apesar do convite ser aberto a todos, poucos são os que realmente participam.

O que se percebe ainda nestas ocupações é o esvaziamento de qualquer preocupação com o público e com a ressonância das propostas estéticas ali

apresentadas. Neste caso, é explícita a valorização da experiência em detrimento da informação.

O êxito do evento se deve ao fato de que aparentemente democratizava a prática artística, acentuando a noção de coletividade e colaboração. No entanto, todas estas iniciativas se destinavam ao próprio coletivo de artistas que ocupava a casa, aos associados e seus convidados, mais que ao diálogo com o público. Sua motivação era a legitimação daquele grupo de artistas perante a mídia e o mercado.

Ronaldo Brito, em 1985, alertou sobre a contaminação da arte pelos modos de produção do mercado. Esta contaminação é condição necessária para a sobrevivência do artista na sociedade industrial, mas também significa,

(...) o final de suas preocupações com as funções da forma enquanto prática estática e organizadora, e o ingresso numa área de competição e de apelo ao consumo, a forma representando uma pressão autoritária e classista, transformada em dispositivo de distribuição de status.¹³⁷

Em seu livro “A Grande Feira”¹³⁸, Luciano Trigo elabora uma crítica às práticas artísticas contemporâneas que, também segundo ele, teriam assimilado, em sua rotina, a lógica do mercado capitalista. Trigo assume seu descontentamento com uma atitude artística pouco interessada no público e que visa apenas à subsistência no mercado de arte, afirmando uma lógica auto-referente que acaba por excluir o próprio público.

Em “Argumentação contra a morte da arte”¹³⁹, Ferreira Gullar, poeta que nos anos 50 escreveu a “Teoria do não objeto”, texto fundamental para a afirmação do neoconcretismo como a vanguarda da arte brasileira neste período, também atesta a contaminação da obra de arte pela lógica do mercado:

Assim, a condição de mercadoria a que a obra de arte se submete, desde a instauração do regime capitalista, atinge-lhe a própria essência, tornando-a apenas uma mercadoria como as outras. O artista por sua vez, ou entra na desabalada carreira da obsolescência das modas ou não se submete e corre o risco de ser ignorado pela crítica, pelas instituições oficiais e pelo mercado.¹⁴⁰

¹³⁷ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto brasileiro*, p. 20.

¹³⁸ TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

¹³⁹ GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.16.

Para Gullar o regime capitalista na arte provoca sua sujeição aos ditames do mercado e, em extremo,

Esse fenômeno da obsolescência provocada no campo da arte estava latente nas teses defendidas por algumas vanguardas do começo do século que, entusiasmadas com o progresso industrial, afirmavam que a obra de arte não mais devia aspirar à contemplação do espectador. Pelo contrário, deveria renunciar a ela e igualar-se ao objeto industrial que não é fruído na contemplação, mas no uso, ou seja, no consumo.¹⁴¹

Assim, a atitude neoconcreta, ao retirar o espectador de sua contemplação passiva, facilitou a assimilação dos modos de produção da indústria e do mercado pela arte, acentuando uma tendência que predomina hoje.

O distanciamento entre o grande público e a arte contemporânea, assim como a inquietação em torno de sua fragilidade estética - ao menos dentro dos cânones do modernismo -, é uma preocupação latente para críticos e para o público leigo.

Ferreira Gullar chega ao extremo de negar a permanência da obra de artistas como Marcel Duchamp, mas não deixa de apontar questões absolutamente relevantes para a discussão sobre contemporânea que, por outro lado, encontram outro desenvolvimento e fundamentação no livro “Arte Contemporânea – uma introdução”, de Anne Cauquelin, apesar de atestar a mesma situação:

(...) o público, confrontado com a dispersão dos locais de cultura, com a diversidade das ‘obras’ apresentadas e seu número sempre crescente, com o número também crescente de revistas, jornais, anúncios, atraído por cartazes, atirado de um lado para o outro por críticos de arte, acumulando catálogos, parece desorientado diante da arte contemporânea: é o mínimo que se pode dizer.¹⁴²

Ao diferenciar a arte moderna da arte contemporânea, a autora consegue situar as práticas artísticas contemporâneas dentro de outra lógica, fora dos padrões críticos da modernidade.

Em *Estética Relacional*¹⁴³, Nicolas Bourriaud aponta para a transformação da obra de arte enquanto forma para a obra de arte enquanto relação. Ela se torna esta espécie de “tecido intersticial” que une artistas, público, meios de comunicação e galeristas entre si:

¹⁴¹ Ibid., p.16.

¹⁴² CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea – uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005, p.9.

¹⁴³ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

(...) observando as práticas artísticas contemporâneas, deveríamos falar mais em ‘formações’ do que em formas: ao contrário de um objeto fechado em si mesmo graças a um estilo e a uma assinatura, a arte atual mostra que só existe forma no encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não.¹⁴⁴

Esta é a ambição que Hélio Oiticica tinha na arte. Mas, apesar de fazer a passagem da obra de arte como objeto para a obra como ação, suas propostas artísticas visavam, antes de tudo, à transformação de um público contemplativo em “participador”.

A prática artística hoje, ainda que possa prescindir do objeto de arte, ao valorizar a experiência em detrimento da informação, supõe o olhar passivo do público e sua participação se dá apenas na medida em que confere legitimidade à mesma. O público se torna novamente um acessório de luxo na criação artística. No entanto, tal questão assume feições éticas no momento em que o lugar de **apresentação** destas manifestações estéticas é o espaço público.

Em meio a multiplicidade de propostas e usos do espaço, o público muitas vezes adere ao ativismo de um grupo privilegiado da sociedade, que, por sua vez, travestido de engajamento político, não pode escapar às determinações do mercado de arte e da cultura de massas.

As intervenções urbanas, para serem notadas, podem adotar uma faceta irônica, despertando a simpatia de dos passantes, como o ovo frito no asfalto, intervenção realizada em 2003, pelo coletivo Radial no bairro de Bangu, famoso por ser um dos mais quentes do Rio de Janeiro.

Para Ricardo Rosas, este tipo de intervenção artística possui uma singularidade diferente dos movimentos artísticos modernos, pois,

(...) viola códigos de arte, não apenas, como faziam seus antecessores, por uma migração de linguagem para outros suportes, mas através de ações de pura desobediência civil de vandalismo da cultura massificada da publicidade, de signos institucionais da cultura ou da arte estabelecida; da sabotagem; da prática indiscriminada do plágio, da dissolução da autoria em nomes coletivos (múltiplos); do boicote ao mercado através de “greves de arte”; e até, numa recuperação de hábitos tipicamente sessentistas, rompimentos absolutos de barreiras entre o artista e o público numa inserção total (algumas vezes desapercibida) no cotidiano. Que muitas dessas ações se confundam com ativismo, na sua acepção mais literal, não é de forma alguma gratuito, mas tampouco serve como baliza para

¹⁴⁴ Ibid., p.29.

definições etiquetáveis a serem postas nas prateleiras do supermercado das artes.¹⁴⁵

É desta forma que pode emergir um

(...) enredamento de forças criativas, livres e libertadoras que nos torne mais leves, uma rede de fluxo de valores que façam a vida mais alegre e mais expressiva da potência ativista na criação de novos valores; uma ética formada na prática, na vida conectiva, em encontros efêmeros e imateriais potencializados pela rede tecnológica de comunicação. A partir da concepção da alegria de Espinosa, alegria tem sentido ético.¹⁴⁶

Enfim, a ocupação urbana é uma festa no sentido em que adota as mesmas características desta: suspensão de hábitos cotidianos, a interdisciplinaridade, a inversão de papéis, o convívio e a promoção social.

Em geral estas intervenções são promovidas por coletivos de arte. Segundo Edson Barrus,

(...) são alguns desses coletivos que, ao ‘dirigir-se para a sociedade’, deslocam a noção de artista, que passa a ser a de um propositor, de um educador; e deslocam também a noção do público que deixa de ser a de ‘um espectador passivo da arte’ e passa a participar livremente da proposição artística.¹⁴⁷

Nesta definição e na prática da arte pública, encontramos os mesmo ideais e o mesmo engajamento político dos artistas neoconcretos, em especial quando passaram a trabalhar na fronteira entre arte e vida.

Fernando Cocchiarale declarou que

O deslocamento dos eixos poéticos de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, cujos processos de trabalho terminaram distanciando-os de uma investigação mais formal e espacial, de teor Neoconcreto (que buscava a integração entre o espaço da obra e o espaço real), para outra mais participativa (que propunha a aproximação da arte à vida), teceram as conexões inaugurais de nossa contemporaneidade, a partir de nossa experiência modernista.¹⁴⁸

Apesar de atestar a origem das experiências da arte atual no movimento neoconcreto, não deve passar despercebido o fato de que, na distinção que faz

¹⁴⁵ ROSAS, Ricardo. *(INS)Urgência*, p.11.

¹⁴⁶ FERREIRA, Luiza Helena Guimarães. *Enredar: a arte de organizar encontros*, p. 22.

¹⁴⁷ BARRUS, Edson. *geração Comum/ a mania de dizer A GENTE: Portas Lógicas e Conexões Periféricas para entender a Amizade como Polarização da arte*, Rizoma.net, Artefato, p. 264. In: www.intervencoaurbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf. Acesso em 27/06/2012.

¹⁴⁸ COCCHIARALE, Fernando. *A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas*. Rizoma.net, Artefato, p. 15. In: www.intervencoaurbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf. Acesso em: 30/05/2012.

entre “espaço real” e “vida”, Cocchiarale reúne, em grupos distintos, propostas artísticas que buscam o mesmo objetivo.

De todos os modos, é desta forma que podemos compreender as propostas de intervenção artística no espaço urbano como mais que herdeiras do legado neoconcreto, isto é, como a exacerbação de um projeto que se inicia com tradição construtiva da arte carioca.

5 Conclusão

Ao longo desta investigação procuramos refazer o percurso dos artistas neoconcretos em seu encontro com a cidade do Rio de Janeiro, quando suas ideias são radicalizadas, e confrontar este momento com a cidade reinventada por artistas contemporâneos que a elegeram como objeto e cenário de sua prática. A escolha da cidade como suporte da criação artística acarreta uma discussão de caráter político que marcou também a geração dos artistas neoconcretos.

A política não surge na arte neoconcreta como tema da representação artística e talvez por isso, muitas vezes os artistas e o movimento como um todo sejam vistos como apolíticos ou mesmo idealistas. O compromisso político do neoconcretismo está em alcançar o limite da representação artística e transcendê-la: quando o objeto de arte se desfaz na ação do espectador, sua autoria é compartilhada. O neoconcretismo atua na gênese da obra de arte, contribuindo para uma mudança definitiva em sua fruição e, portanto, em seu papel junto à sociedade.

A cidade do neoconcretismo desafiou o mar criando o Aterro do Flamengo e abrigou manifestações e obras que tinham por objetivo atuar na relação entre a arte e o público, tornando-a direta e até corporal. Esta cidade, a partir do desvio da ortodoxia da arte e da arquitetura moderna, é reinventada pelo urbanismo e pelas práticas artísticas que abriga e conforma.

Na esteira de reformas urbanas em cidades como Barcelona, Buenos Aires e Lisboa, o Rio de Janeiro também procura se reinventar como urbe. Recentemente, a cidade obteve o título da Unesco de Patrimônio Mundial como Paisagem Cultural Urbana. Criou-se grande alarde em torno deste reconhecimento. Vale ressaltar, contudo, que ao contrário do que divulgou a imprensa local, a cidade do Rio de Janeiro não obteve este título por seu patrimônio urbano: o título diz respeito não à cidade como um todo, mas apenas à paisagem da orla marítima da zona sul e à Floresta da Tijuca.

O projeto “Outras Ideias para o Rio”, assume claramente o propósito de refletir sobre a cidade e a forma urbana: previsto para acontecer a cada dois anos entre 2012 e 2016, trouxe para a paisagem as obras de grandes nomes da arte internacional, como Robert Morris, que propuseram intervenções artísticas em

pontos emblemáticos da cidade. Morris construiu, à maneira de Hélio Oiticica, um labirinto no centro da cidade. A referência à favela e à arte brasileira através do labirinto não é de caráter formal. Pelo contrário, o labirinto de Morris possui paredes de vidro e a própria transparência e economia da forma – características da arte minimalista - é atordoante, mas, no sentido contrário à exuberância dos labirintos de Hélio Oiticica e das favelas cariocas.

As reformas urbanas que acompanham grandes eventos são, em geral, de caráter permanente, o que supõe que também devem ser benéficas à população local. Ao menos este é o discurso oficial, ainda que os “benefícios”, neste caso, também possam se entender como remoção à força de cidadãos dos seus locais de residência, higienização e especulação imobiliária. O discurso oficial não esconde os supostos benefícios financeiros que estas reformas trazem. O que se omite é a quem estes benefícios se destinam.

Alardeada pela imprensa carioca como cidade que possui maior número de obras de arte no espaço urbano do Brasil, possuindo em torno de 570 obras catalogadas¹⁴⁹, o Rio de Janeiro herdou um patrimônio artístico importante de esculturas e monumentos públicos desde os tempos de colônia.

Considerando-se as múltiplas definições do termo arte pública, a cidade se desenvolveu, ao lado da expansão demográfica e urbana, a partir de uma compreensão da revitalização urbana como colocação de obras de arte no espaço público, como promoção de mega eventos e, finalmente, como intervenções artísticas que podem ser patrocinadas por instituições ou independentes, e são realizadas por artistas e coletivos de arte.

As intervenções artísticas proliferam pela cidade sob a forma de grafites, cartazes, transformações do mobiliário e equipamento urbano, ocupações temporárias de praças e ruas e apropriação permanente de espaços, agora aproveitados em suas vísceras: terrenos baldios, muros, bueiros, hidrantes e postes se tornam suporte da prática artística.

No caráter transitório da intervenção artística no espaço público, que necessariamente requer a participação do outro (seja como ação, reflexão ou mesmo desagravo), ressoa a inabalável tradição neoconcreta da arte carioca,

¹⁴⁹ AINBINDER, Roberto (org). *Arte Ambiente – Cidade Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Uiti, 2010. P.8.

especialmente quando estas ocupações se tornam propícias para o acontecimento singular da existência humana que é a festa.

Neste momento, a ruptura neoconcreta se manifesta com vigor: na reunião das diversas linguagens (como no *Éden*, de Hélio Oiticica), na suspensão dos hábitos cotidianos, na participação e na coletividade.

Cada vez mais multidisciplinares, as festas misturam música, exposições, performances, projeção de filmes e imagens, peças de teatro e dança. Também se mostram como possibilidade de exibição de trabalhos de jovens artistas, ainda desconhecidos pelo público.

Contudo, práticas que em princípio são socialmente transgressoras, ao tornarem-se habituais perdem seu impacto subversivo, que seria garantido precisamente pela suspensão dos hábitos cotidianos.

No universo da “cidade-mercadoria”, o espetáculo, ou a espetacularização, tornam-se cotidianos e, desta forma perdem seu poder de transgressão, transformando eventos e propostas artísticas em práticas que reafirmam valores tradicionais e incentivam a alienação, no sentido de que propõem a neutralização do “sair de si” que a festa oferece.

A tradição das festas populares se manifesta nos eventos voltados para a arte: a Feira de Arte do Rio de Janeiro, que teve sua 2ª edição em 2012, acontece na área onde o poder público vem investindo para possibilitar a expansão da cidade: o Pier Mauá, no Cais do Porto. Diante do mar e da paisagem carioca, sob os auspícios do crescimento do mercado de arte, mesmo uma feira de negócios adquire ares de celebração, reunindo performances, *happenings*, exposições, oficinas e comércio de arte, ingredientes que hoje caracterizam as festas e *vernissages* do mundo da arte contemporânea carioca.

O sucesso de público da feira, no entanto, foi curiosamente criticado pela crítica especializada:

A multidão frenética e ruidosa, a saturação do olhar na confusão das obras, o encontro com pessoas que raramente vão a uma exposição geravam mal-estar. Estávamos todos na vitrine de Paxton, em exposição como as obras, atraídos pelo evento social, pela paisagem, pela vista do mar, com que esta cidade tem laços afetivos e históricos.¹⁵⁰

¹⁵⁰ FLÓRIDO, Marisa. *Impasses e possibilidades da arte contemporânea*. Jornal “O Globo”, Rio de Janeiro, p. 4, 2º Caderno, 8/10/2012.

Este comentário evidencia que ainda estamos muito distantes da premissa neoconcreta de assimilação da arte na vida, da extensão da prática artística e da existência criativa para todos. Para alguns dos grupos que conformam a cena da arte contemporânea no Rio de Janeiro, a experiência da arte deve se revestir de solenidade e distanciamento, e o público leigo deve ser mantido a distância. Infelizmente, as belas palavras da jornalista são revestidas do receio que a arte alcance grupos “que raramente vão a uma exposição”, ou seja, traduzem o distanciamento em que boa parte da crítica especializada insiste em se manter, travestindo seu discurso de reflexão sobre a sociedade do espetáculo.

Contudo, ao contrário do que acredita a elite que frequenta o mercado de arte, neste tipo de evento, o objetivo final da arte neoconcreta, a dissolução das barreiras entre a arte e vida, parece mais próximo do que se poderia esperar em uma feira de negócios.

Assim, independente do mercado ou determinada por ele, de qualquer modo, a arte pública contemporânea no Rio de Janeiro, associada à tradição que o carioca forjou para si de povo alegre e festivo, é um dos mais instigantes paradoxos do legado neoconcreto que, revisto hoje, conduz a uma arquitetura da festa.

6

Bibliografia

6.1.

Livros

ABREU, Martha. *O Império do Divino – festas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

ABREU, Mauricio de Almeida. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO: Zahar, 1987.

AINBINDER, Roberto (org). *Arte Ambiente – Cidade Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Uiti, 2010.

AMARAL, Aracy A. *Arte para que?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970 : subsidio para uma historia social da arte no Brasil*. 2.ed. - São Paulo: Nobel, 1987.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

_____. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

BARRUS, Edson. *gerAção Comum/ a mania de dizer A GENTE: Portas Lógicas e Conexões Periféricas para entender a Amizade como Polarização da arte*, Rizoma.net, Artefato, p. 264. In: www.intervencaoaurbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf. Acesso em: 27/06/2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

BRAGA, Paula: “Os Parangolés de Hélio Oiticica: Nietzsche entra no samba”. In: *A Fidelidade à Terra* (Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea e Paulo Pinheiro, orgs.), Rio de Janeiro, DP&A, 2003.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

_____. *Experiência crítica – textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CABO, Paula Cristina Terra; ZILIO, Carlos (orientador). *Helio Oiticica - da estética para a ética*. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 1991.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CEZAR, Paulo Bastos. *Evolução da população de favelas na cidade do Rio de Janeiro: uma reflexão sobre os dados mais recentes*. Coleção Estudos Cariocas, fevereiro de 2002. In: www.armazemdedados.rio.rj.gov.br. Acesso em: 29/04/2012.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

CÍCERO, Antonio. “Hélio Oiticica e o supermoderno”. In: *O Mundo Desde o Fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

COCCHIARALE, Fernando. *A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas*. Rizoma.net, Artefato, p.16. In: www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf. Acesso em 30/05/2012.

COELHO, Frederico. “Babylonests: espaço e escrita na obra de Hélio Oiticica”. In: *Revista Noz 04*. Rio de Janeiro, s.d.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

DEUTSH, Rosalind. *The question of public space*. American Photography Institute, junho de 1998. In: www.thephotographyinstitute.org/1998/rosalyn_deutsche.html. Acesso em: 28/04/2011.

ECO, Umberto. *A Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo : Edusp; Fapesp, 1992.

FERREIRA, Luiza Helena Guimarães. *Enredar-se: a arte de organizar encontros*, p. 21, rizoma.net, Artefato. In: www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf. Acesso em: 28/04/2012.

FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: obra e estratégia*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002.

_____. *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

FLÓRIDO, Marisa. *Impasses e possibilidades da arte contemporânea*. Jornal “O Globo”, Rio de Janeiro, p.4, 2º Caderno, 8/10/2012.

FREITAG, Barbara. *Teorias da cidade*. Campinas: Papirus, 2012.

GEIGER, Anna Bella e COCCHIARALE, Fernando. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro, 2004.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Nobel, 1985.

_____. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

JACQUES, B. Paola. *Estética da Ginga – A Arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JANCSÓ, István, KANTOR, Iris (ors). *“Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*, volume I. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001.

LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira. *Ritos e festas em Corinto Arcaica*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

MASAO, João. *Arquitetura moderna e neoconcretismo: uma experiência da geometria*. In: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/044.pdf>. Acesso em: 30/05/2012.

_____. *Experiência moderna e ética construtiva – A arquitetura de Affonso Eduardo Reidy*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, PUC, 1994.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

MESQUITA, André. *Arte-ativismo: interferência, coletividade e transversalidade*, rizoma.net, Artefato, p.16. In: www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf. Acesso em: 18/05/2012.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil – Ensaio sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 2007.

_____. Amilcar de Castro. Belo Horizonte: ad2, 2010.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____. *Hélio Oiticica (Catálogo)*. Rio de Janeiro, Centro de Artes Hélio Oiticica, 1996.

OPAVIVARÀ. Desenvolvido pelo coletivo Opavivará, disponibiliza textos e imagens de trabalhos do grupo. Disponível em: <http://opavivara.com.br/>. Acesso em 18/06/2012.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO: banco de dados. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br>. Acesso em: 06/07/2012.

- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ROSAS, Ricardo. *(INS)Urgência*, Rizoma.net, Artefato, p.9. In: www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf. Acesso em: 20/05/2012.
- SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica – Qual é o Parangolé?* Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SALZSTEIN, Sônia. *Construção, desconstrução: o legado do neoconcretismo*. *Novos Estudos- CEBRAP*, nº 90, São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002011000200008&script=sci_arttext. Acesso em: 30/05/2012.
- SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Neoconcretismo e Sociabilidade*. *Revista Trapézio*. Centro de Estudos Brasileiros (IFCH/Unicamp), nº 52, setembro de 2005. In: <http://www.ifcs.ufrj.br/~nusc/neoconcretismo.pdf>. Acesso em 05/05/2012.
- SCOVINO, Felipe (org). *Arquivo Contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- _____. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras: 1988.
- SCHULTZ, Uwe (org). *La Fiesta - Uma História cultural desde La Antigüedad hasta nuestros dias*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- SERPA, Angelo. *O espaço público na cidade contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2007.
- SILVA, Fernando Pedro da. *Arte Pública: diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.
- TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- XAVIER, Alberto (org). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

6.2. SITES

Prefeitura do Rio de Janeiro:

6.3. FILMOGRAFIA

Arte Pública. Dir.: Jorge Siroto de Vives & Paulo Roberto Martins. Ano: 1967

Neoconcretos. Dir.: Kátia Maciel. Ano: 2001

H.O. Dir. Ivan Cardoso. Ano: 1979

H. O. Suprasensoriais. Dir.: Kátia Maciel. Ano: 1998