



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## Da experiência à experimentação: a escola de arte Brasil: (Dois Pontos) nos anos 70

Thais Assunção Santos<sup>1</sup>

### Resumen:

A percepção já era solo fértil do *Concretismo* no Brasil. Mas a experiência entra, ou pelo menos ganha ênfase, no vocabulário plástico brasileiro com o *Manifesto Neoconcreto* através da posição em favor da postura experimental na criação e da reafirmação de um lugar social formador, humanista para a arte. As disposições em certo sentido abriram o caminho para o experimentalismo que marcou não só a ESCOLA BRASIL:, mas toda uma parte da produção e do discurso da arte na década de 70. O caminho está dado, por exemplo, nas incursões de Oiticica pelo problema do objeto - da materialidade perceptiva das obras nomeadas *bólides* à preponderância máxima da experiência nas *cosmococas*, a percepção e a experiência coadunadas deixam suspenso o que a Benjamin parecia essencial na construção dialética da história – a presença do passado no agora, as figuras narrador-ouvinte.

Os sentidos atribuídos à palavra experiência na arte moderna e contemporânea são distintos: entre o *continuum* benjaminiano e a recorrência à *experimentação* nos anos 70 estão em questão duas posições quanto ao presente e quanto ao lugar deste tempo na história.

---

<sup>1</sup> PPG em História Social. Departamento de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

## **Da experiência à experimentação: a escola de arte Brasil: (Dois Pontos) nos anos 70**

Este artigo não é mais do que um esboço da questão que se propõe a tratar. A palavra *experiência* está enredada em muitos sentidos nas discussões que tangenciam o problema da modernidade e por isso, nem de longe, o propósito desta fala é enumerar ou esgotar tais presenças. Ao contrário, há que se dizer que tomá-la por objeto foi uma decisão desperta por algumas intuições acerca de um caso bastante particular: a história de uma escola fundada em por quatro artistas plásticos brasileiros - Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende. A BRASIL:, nomeada por *centro de experimentação escola de arte BRASIL:*<sup>2</sup>, existiu em São Paulo entre 1970 e 1974 durante os anos mais duros da repressão e da censura na ditadura militar brasileira (1964-1989). Nela a *experimentação* era, sem nenhum exagero, o alicerce fundamental que expressava o comportamento-procedimento que amparava tanto a unidade entre os trabalhos produzidos pelos quatro fundadores, quanto a proposta de ensino da ESCOLA.

A distancia entre *experiência* e *experimentação* no campo da arte talvez não seja tão significativa – a experiência estética, no modo como a entendemos no mundo ocidental, é sempre presente e individual. O que intriga é que a segunda seja tão recorrente nas fontes e na menção historiográfica dos anos 70, tempo em que a BRASIL: está inscrita. E que ela sirva, ainda hoje, para caracterizar parte significativa da produção cultural atual – peças, obras, textos (como este) que se afirmam em processo. Este artigo tem uma preocupação ambiciosa e arriscada – entender que sentido histórico a experimentação, como procedimento estético, pode oferecer a este e àquele tempo.

A BRASIL: é em si uma experiência desdobrada em duas partes. Uma existência plástica, materialmente palpável em formas de obras de arte, ainda que de uma parte delas só tenha

---

<sup>2</sup> Assim ela aparece definida no caderno de apresentação da ESCOLA BRASIL:. O sinal de dois pontos (:) é parte do nome. Ao longo do texto farei uso das letras em caixa alta para facilitar a leitura e distinguir o nome do objeto em questão.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

restado o registro fotográfico. As obras, algumas agora transformadas ou destruídas reafirmam, de uma maneira ou de outra, um estado transitório de existência. Estão deliberadamente à mercê do presente, mesmo quando isso implica sua mudança de forma no tempo (figuras monólito Resende, Grafite de Baravelli). Não esqueçamos, mais uma vez, que elas mesmas reivindicavam ser experimentos, latências de ser no presente. A outra parte, menos palpável é a sua experiência educativa. Ainda que a contrapelo, foi uma escola. Essa sua existência imaterial não é por isso menos destituída de densidade histórica. As narrativas dos que dela foram parte estão, de fato, perdidas nos labirintos da memória, interpeladas por todos os lados pelas individualidades dos que contam e dos que perguntam. Mas os sentidos coletivos que nelas despontam nos depoimentos passam pelo registro de uma geração e uma fração de classe que viveu o tempo no curso da modernização autoritária no regime militar no Brasil por vias diretas ou indiretas, recordação ou esquecimento, recusa ou consentimento. Aliás, nas duas partes desdobradas da experiência da BRASIL: a ação e a presença da política à esquerda e à direita literalmente experimentavam mudanças de forma estilhaçando-se por todos os espaços da vida, destituindo aparência de essência ou pairando suspensa do chão, no ar.

A crítica de Walter Benjamin lê no comunismo e na revolução do proletariado perspectivas da história. É a própria experiência histórica do autor que acena essa possibilidade – basta notar o entusiasmo de Benjamin quando elucida os horizontes prováveis da ação de Sergei Tretiakov e das transformações na imprensa soviética em *O autor como produtor* (1934). A Revolução Russa e os processos postos em curso depois dela constituíam possibilidades de fato, encarnadas, contra o peso também real do fascismo. Constatando que a experiência andava escassa, que o silêncio tomava o lugar da transmissão narrativa dos conhecimentos e memórias compartilhados no cruzamento de tempos e gerações, Benjamin escreve em *Experiência e Pobreza* (1933):

*“Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência*



Recordando a  
**Walter Benjamin**  
Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

*econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes.”* (Obras Escolhidas, página 115)

A descrição do cenário abriga o risco poético das semelhanças na escrita desta história, diretas e metafóricas, entre o que observava Benjamin e os tempos da ESCOLA BRASIL. O declínio da modernidade não é neste trecho descrito a partir das generalidades, mas das situações concretamente vividas por homens reais, fala em “experiências das coisas”. O redimensionamento da ação política da esquerda, de que a própria crítica benjaminiana é parte, cede cada vez mais espaço à experiência e ao presente como lugares para a história; a experiência, em Walter Benjamin, interessa como medida para sua escrita. Na experiência estética, no seu caráter fragmentário, ele encontrou uma espécie de semelhança<sup>3</sup> do que imagina para o ofício do historiador. As memórias são, nesta segunda, despertadas involuntariamente a partir do presente e é ele quem determina aquilo que se lembra ou se esquece. A narrativa, que o crítico ressentido estar em extinção, permitia enxergar as possibilidades e os fracassos, trazia passado ao presente dando medida da extensão das ações humanas, maiores do que a duração da vida singular, interrompendo o presente de modo específico. Benjamin alarga a importância do presente como lugar da narrativa porque sabe que é nele que precisa ser inscrita, ou melhor, reencontrada a experiência para interromper o fluxo do igual, do homogêneo, do eterno progresso que caminha como que por inércia – por isso a literatura, o cinema, o teatro tomam sua atenção. A experiência estética em Proust desperta o cruzamento entre os vários tempos da vida, que abandona por um instante sua linearidade. Em Baudelaire os choques que assaltam o homem na modernidade são convertidos em experiência, transformam a passagem em acontecimento profundo, transmissível e recusável. Para Benjamin Proust e Baudelaire são chances que a modernidade oferece de reconstituir a experiência para reacender a categoria tempo, interrompendo o fluxo contínuo e vazio e criando o senso de comunidade através das presenças recíprocas do narrador e do ouvinte.

---

<sup>3</sup> A interpretação parte da leitura de *A Doutrina das Semelhanças* (1933), texto do autor In: *Walter Benjamin - Obras Escolhidas – Magia, Técnica, Arte e Política*. Brasiliense: São Paulo, 1994.



Recordando a  
**Walter Benjamin**  
Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

No correr das quatro décadas, entre 30 e 70, as expectativas de uma interrupção abrupta e transformadora no tempo chamada revolução foram mudando de forma. Também o presente e a experiência são categorias sucessivamente relidas, há algumas gerações, como vias de fato para outras noções de ação política. A presença da experiência na arte, em contexto brasileiro, descende dos apelos políticos que Mario Pedrosa e Maurice Merleau-Ponty dirigem à percepção<sup>4</sup>. Ela parecia um meio para instaurar unidade entre projetos e atos, subjetividade e objetividade, arte sociedade, experiência e política. Ao contrário do conhecimento científico que disseca as partes, submete os objetos à análise pressupondo a distância e o domínio sobre eles, a percepção entendida dialeticamente funde e reintegra os homens e as coisas na experiência do mundo<sup>5</sup>. Pautar nela o conhecimento das coisas parecia tanto a estes dois críticos, como a todo um tempo, um caminho para restituir os atos humanos e a política de suas responsabilidades e sentidos<sup>6</sup>. No Brasil o apelo era animado pelo sopro de um interregno democrático (1945-1964); significava construir a modernidade pautada na realidade da na experiência social brasileira, escapar à demasiada objetividade, ao racionalismo pragmático que animava direita conservadora e esquerda reformista hegemônica<sup>7</sup>.

A percepção já era solo fértil no *Concretismo* brasileiro. Mas a experiência ganha ênfase no vocabulário plástico brasileiro com o *Manifesto Neoconcreto* (1959)<sup>8</sup>, na afirmação em favor de uma postura experimental na criação e da permanência do lugar social formador, existencial e humanista da arte. As obras *neoconcretas* carregam em si uma pulsão ao movimento, mas também ainda uma unidade – são ainda objetos discerníveis como

<sup>4</sup> O apelo a estes dois críticos poderia ser justificado historiograficamente, pela trajetória e ligação do primeiro com a produção artística no Brasil e pela menção direta do segundo no Manifesto Neoconcreto. Mas as escolhas não se furtam ao caráter imparcial na escrita da história.

<sup>5</sup> Há muitas passagens nos escritos dos dois críticos em que as posições que apontam podem ser encontradas; aponto algumas, pelo rigor do ofício. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Martins Fontes: São Paulo, 1994, nota de rodapé número 18, pp. 236. PEDROSA, Mário. *Da natureza afetiva na obra de arte*. In: ARANTES, Otília (org). *Forma e Percepção Estética – Textos Escolhidos*. Vol. II. Edusp: São Paulo, 1995.

<sup>6</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *As Aventuras da Dialética*, páginas 28/29. PEDROSA, Mário. *A ação de presença da arte* In: ARANTES, Otília (org). *Forma e Percepção Estética – Textos Escolhidos*. Vol. II. Edusp: São Paulo, 1995.

<sup>7</sup> PEDROSA, Mário. *Reflexões em torno da nova capital: Brasília ou Maracangalha* In: ARANTES, Otília (org). *Forma e Percepção Estética – Textos Escolhidos*. Vol. II. Edusp: São Paulo, 1995.

<sup>8</sup> Assinaram o *Manifesto* Amílcar de Castro, Lígia Pape, Lígia Clark, Franz Weissmann, Theon Spanudis, Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar. Sabe-se no entanto que quem o redigiu de fato foi Ferreira Gullar. *Fac-símile* In: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. Cosac & Naif: São Paulo, 1999.



Recordando a  
**Walter Benjamin**  
Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

“obras”. Dessa pulsão já se falou: ela expressa uma vontade em inscrever as obras no real como espaço expressivo<sup>9</sup>, assumindo o espaço social e o presente histórico como lugar da arte:

*“Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira – plena – do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência. (...) Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um a sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.”*

Subsiste no trecho uma premência do presente, que empurra as obras para a realidade. E também a consciência de que a duração das ações conjuntas nesse espaço seja mesmo provisória e dependam dessa afinidade entre cada uma das experiências. O *neoconcretismo* em certo sentido abriu o caminho para o experimentalismo que marcou não só a ESCOLA BRASIL:, mas todo um conjunto da produção artística na década de 70. E nestes anos os impasses são outros.

Baravelli, Fajardo e Resende passaram pela faculdade de arquitetura. Os três juntos com Frederico Nasser foram iniciados nas artes plásticas por Wesley Duke Lee. Tinham todos, com exceção de Baravelli, participado da *Rex Gallery & Sons* (1966-67) - uma interferência, um projeto de reforma estrutural, direcionada às instituições – arte, museus, galerias, crítica, mercado. A *Rex* não constituía uma recusa absoluta destes espaços, sua estratégia consistia em contrapor para superar, “educar” o circuito acirrando a contradição entre objeto cultural e mercadoria<sup>10</sup>. O caso é que, entre as obras produzidas na curta vida

<sup>9</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. Cosac & Naif: São Paulo, 1999, pp. 80-83.

<sup>10</sup> LOPES, Fernanda. *A experiência da Rex – “Éramos o Time do Rei”*. São Paulo: Alameda, 2009.



Recordando a  
**Walter Benjamin**  
Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

da *Rex Gallery*, está uma que puxa fios da fundação da ESCOLA BRASIL: - um trabalho de Carlos Fajardo intitulado *Neutral*.

*Neutral* é um cubo de acrílico que contém em seu interior um outro desenhado por incisões nas placas que formam o primeiro; este segundo não existe a não ser na ilusão da imagem. O objeto era acompanhado de instruções explicativas, objetiva e tecnicamente textualizadas, para que outros fossem construídos. Começamos pela natureza do material envolvido e pela viabilidade da reprodução do objeto para uma leitura política da obra. Placas de acrílico são menos fáceis de encontrar do que as partes de um *Parangolé*, uma das proposições de Hélio Oiticica datada do mesmo ano (1966). O grau de refinamento industrial do acrílico é combinado à simplicidade construtiva e ao pretense anônimo, reforçado pelo nome – *Neutral*. Outra aparente neutralidade é sua transparência. Mas não esqueçamos que, depois do modernismo, obras de arte não cessam de ser uma espécie de metalinguagem de sua própria condição e que *Neutral* expressa uma virtualidade - um valor potencial, possível e não realizado na ação de fato. É um objeto que reconhece seu lugar de impasse na cultura, sua transparência é uma aparência enganosa. Relendo outro comentário de Benjamin, aquilo que aparentemente não se deixa reter<sup>11</sup> está carregado de valor simbólico, material e econômico, articulado no entrelaçamento entre o último tempo do avanço industrial e a simplicidade técnica; adquiridas as placas seu processo de construção depende de materiais e procedimentos primários - goma laca, estilete e álcool.

Talvez essa obra aponte uma razão, política, para o projeto de Baravelli, Fajardo, Nasser e Resende ter de algum modo se retraído à polêmica e à complexidade envolvida na ação da *Rex*. Decidiram-se pelo ensino, elementar numa reforma da cultura, preterindo o processo criativo e recusando ligação direta com “obras de arte”. Não é demais lembrar que escolas são instituições com pretensões a projeção significativa, pela sua natureza reprodutiva<sup>12</sup> ainda que o embaraço em se definir deste modo, por escola, se coloque já no batismo do projeto. E durante seus quatro anos de existência a BRASIL: evitou promover qualquer

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In: *Walter Benjamin - Obras Escolhidas – Magia, Técnica, Arte e Política*. Brasiliense: São Paulo, 1994.

<sup>12</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1979.



ação que a envolvesse com o circuito enquanto grupo. Teria sido inclusive uma discussão nesse sentido uma das razões que culminariam no seu fim<sup>13</sup>.

O sinal de dois pontos que compõe o nome da ESCOLA não é seguido de qualquer outra palavra. Na BRASIL: todos são “narradores”, em situação quase completamente horizontal – a preponderância da experiência na arte substituída por apreensão e os fundadores recusavam ser nomeados por professores. Meios expressivos e técnicas se faziam presentes conforme os interesses e percursos contingentes dos sujeitos. O processo criativo e a vivência eram preteridos em relação à construção de “objetos de arte”. Não pretendiam formar artistas, nem ter sua interlocução restrita às atividades ligadas à arte. As distâncias entre experiências artísticas e cotidianas se encurtavam:

*“(...) uma aula do Nasser (...) iam [os alunos] no Ibirapuera [o parque, em São Paulo] que era perto, tiravam foto. Bom, cada um fotografava o que quisesse e aí na semana seguinte, traziam reveladas as fotos. Aparecia aquele monte de foto. Todo mundo grudava todas as fotos na parede e começava a se discutir a partir do que tinha. Então do tipo: ‘vamos juntar todas as fotos que aparecem cachorro’, ‘todas as fotos que não tem ninguém’, ou ‘as que são nostálgicas’, ‘as fotos que são misteriosas’(...)”*

*“A primeira aula o Zé Resende (...) para ter noção de espaço, ele pegava todo mundo e todo mundo ficava segurando a mão do outro para medir coisas, então, ‘qual a distância entre aquela parede e aquela parede?’ A gente ia ver dava vinte e três corpos, você tinha noção de medida com o próprio corpo.”<sup>14</sup>*

O projeto abdicava da transmissão como método, pautando toda teoria e reflexão na prática e na discussão da linguagem – isso vale tanto para os exercícios realizados pelos alunos quanto para os trabalhos produzidos pelos artistas fundadores. Também a história da arte abandonava a linearidade com que frequentemente é revista. Aliás, qualquer forma de tradição cultural passava, na prática da BRASIL:, a ser organizada a partir de referências despertadas pela experiência criativa. Mesmo a biblioteca que ela dispunha era não mais que a reunião dos livros dos fundadores<sup>15</sup>. A afirmação do lugar social da arte justificava a intervenção no ensino. Insistir na disciplina e no entendimento da linguagem visual eram

<sup>13</sup> Depoimentos de Luiz Paulo Baravelli e José Resende concedidos à autora em 2006.

<sup>14</sup> Excertos de depoimentos de Luiz Paulo Baravelli e Carlos Fajardo, respectivamente, concedidos à autora em março de 2006.

<sup>15</sup> Depoimentos de Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo e José Resende concedidos à autora em 2006.





Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

nela meios para desmistificar a atividade artística. A ESCOLA esteve, contudo, afastada das tensões que cercavam o campo da cultura no Brasil - e isso durante os anos mais repressivos da ditadura militar. As menções a este dado do contexto são nos depoimentos dos participantes escassas e vagas, quando não a definem pelo afastamento. E nas falas dos fundadores as posições quanto à presença política do projeto são distintas, decifradas tanto em suas fala quanto em suas obras.

No cartaz da exposição que anunciava a abertura da BRASIL:<sup>16</sup> o nanquim de Baravelli é uma grande barreira que oblitera a vista. Mas deixa um vestígio, numa pequena pincelada, que indica que é a mão do artista que assim o faz. A criação é nele um obstáculo entre o observador e a realidade. A pequena figura em forma de lua minguante ou crescente, no trabalho de Fajardo, é recortada do plano preto. Sombra e luz, narração e abstração embaralham por um instante nosso entendimento sobre a ordem do processo criativo que também aqui é uma superfície tênue entre realidade e ilusão. No centro do nanquim de Resende o rasgo dirige nossa atenção ao fundo: o espaço onde se inscreve o trabalho interessa tanto quanto, ou mais que, o próprio desenho. O trabalho de Nasser abdica da neutralidade e do distanciamento, faz do espaço virtual do papel um lugar deliberadamente pessoal feito de manchas difusas e desiguais. Letras e palavras enunciam a confusão entre intenção e intuição, realidade e ilusão: *mystery, puzzle*. Sua posição põe discretamente em questão a coerência construtiva do todo – nomes e imagens estão dispostos segundo as convenções da leitura, da esquerda para a direita, por ordem alfabética e separação espacial entre datas e locais. No lugar supostamente destinado ao trabalho de Resende está o de Nasser, reforçando a dúvida acerca da autoria com as inscrições “R?” e das iniciais de seu próprio nome “FJN”, que se aproximam sonoramente as de Fajardo (FJ).

A experimentação que confere unidade ao grupo é a da linguagem. São os mesmos materiais que em Resende apontam o espaço exterior, em Nasser uma interioridade duvidosa, mexida pela parceria, em Baravelli e Fajardo a indecisão entre inscrever os

<sup>16</sup> A exposição nomeada “Baravelli Fajardo Nasser Resende” aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, ambas entre agosto e outubro de 1970. Neste artigo me refiro também a outros trabalhos, produzidos durante a existência da BRASIL: *Neutral*, mencionada há pouco, é a única exceção.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

trabalhos na realidade ou na ilusão. O ponto do consenso aqui é a experimentação da linguagem. Um outro é a paisagem. Ela era uma conciliação consciente entre os artistas - nos documentos encaminhados às diretorias dos museus pedem que as janelas dos espaços expositivos estivessem desobstruídas, que a paisagem da cidade pudesse ser vista em interação com os trabalhos<sup>17</sup>.

As imagens de vista geral da exposição despertam a impressão de se está diante de pedaços de paisagem deslocados de seu espaço natural – merece nota o fato de estarem, contudo, dentro de um espaço de distinção. A ambigüidade que decorre da inscrição no espaço real e a dúvida quanto a autoria, que já afirmava o *neoconcretismo*, faz persistir a dúvida sobre o estatuto institucional dos objetos. Lembremos que vestígios indicam a quem os observa presenças que estão ausentes. Parte significativa das obras de Fajardo e Resende não tem nomes e mais da metade do conjunto foi executada por marceneiros, serralheiros, pedreiros, operários quase artesões, enfim<sup>18</sup>. Cortar, encaixar, equilibrar, amarrar, enterrar, serrar, prensar, derramar são processos simples, ainda que envolvam materiais sofisticados. Materiais e técnicas das mais variadas escalas da construção civil são freqüentes: madeira, pedras de brita, ferro, alumínio anodizado ou não, inox, fórmicas, acrílicos, cabos de aço. O interesse, como já em *Neutral*, acerca dos procedimentos e técnicas mais elementares combinados ao uso de materiais sofisticados remetem à circulação destes mesmos materiais na grande metrópole subdesenvolvida, São Paulo. Durante a modernização levada a cabo pela ditadura militar as primeiras estações de metrô, o elevado apelidado por “minhocão”, a ampliação das vias da famosa Avenida Paulista, a multiplicação de edifícios com muitos andares além do centro - tudo isso conferia nova forma e presença material ao espaço através do trabalho de construtores que permanecem também nos objetos de arte, anônimos. O presente nos tempos da BRASIL: é o lugar de uma sensibilidade mais expandida e mais fugaz do que antes. A reivindicação do experimental combinada à variações dos fundamentos da percepção e da linguagem figuram em obras, algumas com mais e outras com menos força expressiva, que lembram exercícios – os pedregulhos combinados a

<sup>17</sup> Arquivos do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

<sup>18</sup> O conjunto a que me refiro é formado por obras de Baravelli, Fajardo e Resende.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

formas de ferro de Resende, as repetições da forma semi-ovóide em diversos materiais, tamanhos e desenhos de Baravelli. Esse modo de experimentar a forma subleva a impressão de que aparências possam estar destituídas de essências e que a expressão e percepção sejam portadoras de um distanciamento e controle que aproximam a arte ao rigor de ciência. Mário Pedrosa escreve sobre o que sente ser a

*“(...) inquieta e quase neurótica obsessão de pesquisa que domina os artistas mais audazes e criativos da época. Nessa grave encruzilhada em que se encontra a Arte o artista é cada vez mais excitado por mil solicitações, vindas do mundo ambiente, cada vez mais complexo e surpreendente. O mundo exterior, o mundo ambiente é uma permanente surpresa. A posição do artista hoje tende assim, por um estranho retorno, a equipara-se à do artista das cavernas do paleolítico, espicaçado dia e noite, sensorial e magicamente, pelas formidáveis excitações de seu mundo ambiente, do mundo lá fora dos bisões, das renas, dos bovídeos, enfim, permanentemente misteriosa, anímica como o Grande Ser, mas onde o artista-caçador tinha que ir buscar as principais fontes de sua sobrevivência e de sua tecnologia.”*<sup>19</sup>

A tecnologia, interesse abandonado no *neoconcretismo*, parece reacendido nas obras dos artistas da BRASIL:, combinando ambigualmente o encanto à crítica. Um comentário extraído da abertura do ensaio *A dúvida de Cézanne*, de Merleau-Ponty, ajuda a medir a distância da experiência estética na arte moderna e contemporânea:

*“Eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza morta, cento e cinquenta de pose para um retrato. O que chamamos sua obra não era, para ele, senão o ensaio e a aproximação de sua pintura”*<sup>20</sup>.

O lugar dos fragmentos e do inacabado e, mais especialmente a duração da experiência artística no contraste entre, por exemplo, a pintura de Cézanne e as variações de montanhas

<sup>19</sup> PEDROSA, Mário. In: AMARAL, Aracy. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Perspectiva: São Paulo, 1986, pp. 219.

<sup>20</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne*. IN: *O Olho e o espírito*. Cosac & Naif: São Paulo, pp.123.



Recordando a

## Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

de Baravelli deixam entrever relações distintas dos homens com seus respectivos presentes. Para além do que hoje nos parece indubitável, de ser a percepção do tempo e do espaço para o segundo infinitamente mais urgente e múltipla do que para o primeiro, é o lugar institucional da arte como campo autônomo, no Brasil infinitamente mais bem delimitado à altura dos 70 do que nos tempos de Cézanne, que converte exercícios em experiências e experimentação em obras. Quero dizer não só os museus, mas todo o sistema produtivo da cultura.

É por *artistas* e não *professores* que Baravelli, Fajardo, Resende e Nasser procuravam firmar sua presença na ESCOLA. Nos depoimentos os ex-alunos com frequência falam, não sem certo fascínio e mitificação, do convívio e da vivência do “ser” artista. Merece aposto que a proposta, pela ênfase no processo, enunciava desejo contrário. Tal “encantamento” não pode nos passar despercebido; ele se traduz em valor materialmente estipulado no mercado de bens culturais dos anos 70. Dos leilões nos anos 60, que empreenderam a valorização da arte brasileira vamos ao mercado nos anos 70 fomentado pelo capital especulativo e pela acumulação proporcionada pela multiplicação dos valores nas poupanças, parte da política econômica do “Milagre”<sup>21</sup>. Não à toa proliferam nesta década as lojas especializadas em artes plásticas, que não se misturam mais à movelaria, à decoração, às antiguidades. Da BRASIL: saíram duas galeristas – Luísa Strina e Regina Boni. A primeira é hoje uma figura importante no mercado de arte brasileiro; a segunda ascendeu e sumiu no *boom* do mercado de altos vultos da pintura na década de 80. Os tempos da instabilidade econômica combinados à estabilidade política faziam da arte àquela altura o investimentos recomendando como um dos mais seguros<sup>22</sup>.

Destas dimensões econômicas da cultura exploradas no estudo pioneiro de Durand, a BRASIL: não escapou e é, aliás, mencionada nas duas. Primeiro na valorização dos jovens artistas que desponta junto com a formação da BRASIL: - Ralph Camargo conta que começou a investir no “filão” dos jovens artistas. Entre estes estavam Baravelli, Nasser,

<sup>21</sup> A relação entre acumulação e poupanças está na dissertação de mestrado de MIRANDA, Gabriel Alves de. *Acumulação de capital e inovação tecnológica: A experiência brasileira durante o regime militar (1964-1985)*. FFLCH-USP, 2006.

<sup>22</sup> DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. Perspectiva/ Edusp: São Paulo, 1989, pp.197-199.



Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

Resende, Fajardo, Wesley Duke Lee, Lygia Clark e Rubens Guerchman<sup>23</sup>. Depois a ESCOLA aparece entre as iniciativas culturais que foram engolidas no consumo de arte e derivados por sua assimilação enquanto forma distinção sócio-cultural<sup>24</sup>. A proliferação das escolas de arte para todas as idades e finalidades, o incremento significativo do mercado editorial ligado e no ramo da produção de materiais como pincéis e papéis, entre outros, são manifestações de dois sentidos, correlatos, simultâneos e dissonantes – significa ambigüamente ao mesmo tempo uma resistência e o começo de um esvaziamento em que ficam indistintos os limites entre cultura e lazer, ou pior, como no caso da BRASIL: e das artes plásticas entre atividade cultural ou frivolidade socialmente instituída<sup>25</sup>.

As cada vez mais estreitas distâncias metafóricas entre a obra e a vida tendiam por fim, conforme, a reforçar a existência institucional da arte<sup>26</sup>. É muito importante deixar claro que não se quer com essa crítica apontar que essa transformação na forma e da técnica é responsável pelas desastrosas circunstâncias, ou que como devam os artistas proceder e criar. Nessa altura do texto, não está em questão a qualidade estética das obras; esse problema, crucial, volta a nos ocupar adiante. A crítica tem por finalidade escrever uma história, um fragmento, que se pense, que procure entender as razões do projeto da BRASIL: ter chegado à superfície do agora como objeto, como parte de um passado procurado no agora. E experiência histórica precisa ir mais longe, tentar ligar as várias pontas da vida de um tempo. A ambigüidade que mora no projeto e nas obras da BRASIL: não é só dela. Os anos 70 estão na encruzilhada das relações entre aparência e essência, aparência e valor também no seu sentido mais concreto, o papel moeda:

*“Ao mesmo tempo, penso que os dois níveis em questão, a infra-estrutura e as super-estruturas – o sistema econômico e a ‘estrutura do sentimento’ cultural – de algum modo*

<sup>23</sup> Idem, pp. 201.

<sup>24</sup> Ibidem, pp. 177.

<sup>25</sup> Ibidem. TAVARES, Maria Hermínia. WEIS, Luis. *Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In: SCHWARCZ, Lília M. *História da Vida Privada no Brasil*. Volume IV. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

<sup>26</sup> PEDROSA, Mário. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna*. In: AMARAL, Aracy. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Perspectiva: São Paulo, 1986. ARANTES, Otília (org). *Forma e Percepção Estética*. Vol. II. Edusp: São Paulo, 1995.



Recordando a  
**Walter Benjamin**  
Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

*se cristalizam com o grande choque da crise de 1973 (a crise do petróleo, o fim do padrão ouro internacional, o fim para todos os efeitos, das ‘guerras de libertação nacional’ e o começo do fim do comunismo tradicional) e, agora que assentou a poeira, revela-se a existência de uma nova e estranha paisagem, a paisagem que os ensaios desse livro tentam descrever (ao lado de outras considerações hipotéticas).”<sup>27</sup>*

Entre 1967 e 1970, no Brasil, a moeda nacional primeiro mudou de nome e valor sem alteração completa das cédulas; as cédulas de *Cruzeiros* foram carimbadas com os novos valores em *Cruzeiros Novos*. Depois mudou de aparência e nome, sem mudar de valor; as equivalências eram ainda correspondentes ao valor monetário dos *Cruzeiros Novos*, mas a partir do mês de maio de 1970 a moeda nacional voltava a se chamar Cruzeiro e ganhava só então uma cédula nova<sup>28</sup>.

Já comentamos que os trabalhos quase não se diferenciam da paisagem, que os artistas pouco se diferenciam dos outros ofícios. Contudo, ocupam um espaço institucional cada vez mais sofisticado e esse impasse não era desconhecido nem por estes artistas e nem por sua geração. A cilada aparência-essência, posta no fascínio pelos materiais que abundava na produção de então, é o ponto nevrálgico do texto que escreve Resende no primeiro e último número do jornal intitulado *Dois Pontos*<sup>29</sup>, a primeira e última iniciativa pública da ESCOLA. Entre o final dos anos 60 e ao longo de toda a década de 70 existiram discussões e ações em torno da inserção da cultura no mercado, acompanhada da inversão da cultura política hegemônica à política cultural<sup>30</sup>.

Monumentalidade misteriosa, suspensão, impedimento, equilíbrio em instabilidade, imobilidade, interrupção, são palavras que dão conta de como se sente, de modo geral, as

<sup>27</sup> JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo - A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Ática: São Paulo, 1994, pp. 24.

<sup>28</sup> Informação disponível no site do Banco Central do Brasil: <http://www.bcb.gov.br/?PADMONET>.

<sup>29</sup> O jornal data de novembro de 1973. Era um documento mimeografado, a que tive acesso no arquivo pessoal de Carlos Fajardo. A crítica alcançou repercussão na imprensa, mas pouco depois de seu lançamento os fundadores romperam seu consenso e a ESCOLA encaminharia seu fechamento.

<sup>30</sup> NAPOLITANO, Marcos Francisco. *Engenheiros de Almas ou Vendedores de Utopia?* In: 1964-2004: 40 anos do golpe. Rio de Janeiro: FAPERJ/ 7 Letras, 2004. ARANTES, Otília. ARANTES, Otília. *De “Opinião-65” À*. Revista CEBRAP Novos Estudos, São Paulo, número 15, pp. 69-84, jul. 1986. MICELI, Sérgio. *O papel político dos meios de comunicação em massa*. In: SOLSNOWSKI, Saul (org.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.



obras. Um entreposto oblitera a compreensão delas, como da realidade. Talvez isso crie a aura de mistério, de silêncio que as obras carregam. Elas recorrem à situação materialmente incontestável das coisas mas retornam insistentemente a si, repelem a empatia e a impressão de que suas razões estejam em outro lugar que não nelas mesmas ou na subjetividade funda, remota da criação. Não é descabido notar o interesse que essas poéticas possam ter num momento em que, politicamente falando, os consensos estavam suspensos em favor da experiência de um presente indecifrável a olhos contemporâneos, numa espécie de indecisão da década. Parecem tempos de espera, mais do que de uma ação programática. Nele o presente assume um lugar preponderante, ou o único possível, mas não orientado a um tempo fora da história. A incompreensão é sincrônica ao apego à verossimilhança e ao documento na literatura, à presença do estruturalismo na crítica, ao cotidiano e à repetição<sup>31</sup>. Existe um esforço em alcançar alguma parte da realidade palpável das coisas e do tempo, através delas mesmas. O mistério e a indecisão que reinam nos anos 70 não esquecem que o presente “(...) *para ser espera o nosso consentimento ou a nossa recusa.*”<sup>32</sup> Talvez a aquarela intitulada *Finex Sample* de Frederico Nasser dê conta desse sentimento<sup>33</sup>. No final da década (1979) o aluno exaurido do título do artigo de José Miguel Wisnik pede: “*Por favor, professor, uma década de cada vez*”.

## BIBLIOGRAFIA

ARANTES, Otília (org.) PEDROSA, MARIO. *Forma e Percepção Estética. Textos Escolhidos*. Volume II. São Paulo: Edusp, 1994.

ARANTES, Otília. De “*Opinião-65*” À. Revista CEBRAP Novos Estudos, São Paulo, número 15, pp. 69-84, jul. 1986.

<sup>31</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de. GONÇALVES, Marcos Augusto. *A ficção da realidade brasileira*. WINNIK, José Miguel. *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*. In: NOVAES, Adauto (org). *Anos 70 – Ainda sob Tempestade*. Senac Rio: Rio de Janeiro, 2005.

<sup>32</sup> MERLEAU-PPONTY, Maurice. *As Aventuras da Dialética*. Martins Fontes: São Paulo, 2006, pp.3.

<sup>33</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1979.



Recordando a  
**Walter Benjamin**  
Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

- AMARAL, Aracy (org). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Perspectiva: São Paulo, 1986.
- BENJANIM, Walter. *Obras Escolhidas – Magia Técnica, Arte e Política*. Vol. 2. Brasiliense: São Paulo, 1984.
- DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1989.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. GONÇALVES, Marcos. *A ficção da realidade brasileira*. In: NOVAES, Adauto (org.) *Anos 70: Ainda sob Tempestade*. Rio de Janeiro: Senac, 2005.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Ática: São Paulo, 2004.
- LOPES, Fernanda. *A experiência da Rex – “Éramos o Time do Rei”*. São Paulo: Alameda, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *As aventuras da dialética*. Martins Fontes: São Paulo, 2006.
- MICELI, Sérgio. *O papel político dos meios de comunicação em massa*. In: SOLSNOWSKI, Saul (org.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.
- NAPOLITANO, Marcos Francisco. *Engenheiros de Almas ou Vendedores de Utopia?* In: 1964-2004: 40 anos do golpe. Rio de Janeiro: FAPERJ/ 7 Letras, 2004.
- OITICICA, Hélio. *Brasil diarréia*. In: *Arte em Revista*, número 5, pp.43-45.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura Política*. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- TAVARES, Maria Hermínia. WEIS, Luis. *Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In: SCHWARCZ, Lília M. *História da Vida Privada no Brasil*. Volume IV. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.





Recordando a

**Walter Benjamin**

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria*.

III SEMINARIO INTERNACIONAL  
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI  
Buenos Aires - Argentina

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1979.

WISNIK, José Miguel. *O minuto e o milênio ou por favor professor, uma década de cada vez*. In: NOVAES, Adauto (org.) *Anos 70: Ainda sob Tempestade*. Rio de Janeiro: Senac, 2005.

ZANINI, Walter. *Exposição Individual/ Conjunta*. O Estado de São Paulo, Suplemento Literário, São Paulo, 24/10/1970.